



HAL
open science

Le rôle du commanditaire dans le processus de création artistique : perspectives du monde de la musique contemporaine

Annelies Fryberger

► To cite this version:

Annelies Fryberger. Le rôle du commanditaire dans le processus de création artistique : perspectives du monde de la musique contemporaine. Alexandre Robert; Irina Kirchberg. Faire l'art : Analyser les processus de création artistique, L'Harmattan, pp.57-76, 2014. hal-01259764

HAL Id: hal-01259764

<https://hal.science/hal-01259764>

Submitted on 20 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POUR CITER CET ARTICLE : FRYBERGER, Annelies, « Le rôle du commanditaire dans le processus de création artistique : perspectives du monde de la musique contemporaine » dans *Faire l'art : Analyser les processus de création artistique* (sous la direction de I. Kirchberg et A. Robert), Paris, L'Harmattan, 2014, p. 57-76.

ANNELIES FRYBERGER

LE RÔLE DU COMMANDITAIRE DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION ARTISTIQUE : PERSPECTIVES DU MONDE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE¹

Introduction

Ici, il est question de l'argent et de l'art. Plus précisément, des commanditaires et des compositeurs dans le monde de la musique contemporaine. La question est : comment les compositeurs intègrent-ils l'interaction avec le commanditaire dans leur processus créatif ? En se posant cette question, on arrive à saisir des mécanismes à l'œuvre entre deux niveaux : celui d'une analyse des marchés artistiques et de leurs tendances, à la fois en termes esthétiques, sociaux et économiques², et celui d'une analyse du processus créateur à l'échelle de l'individu³ (par exemple, par le biais de la critique génétique). D'un point de vue théorique, cette analyse nous pousse à revoir la notion d'autonomie dans le « pôle pur⁴ » de la musique, une autonomie que la critique génétique déconstruit allégrement⁵.

Ce texte s'appuie sur une enquête effectuée de 2010 à 2012, où nous avons interviewé 14 compositeurs en France, en Allemagne et aux Etats-Unis⁶. Pour mieux se repérer, un tableau récapitulatif des entretiens pris en compte pour ce texte (7 d'entre eux) se trouve en Tableau 1. Pour les objectifs de cet article, nous allons nous contenter d'évoquer seulement les contextes américain et français et de présenter quelques résultats de cette enquête, qui se veut de nature exploratoire.

La voix manquante dans cette étude serait la voix du commanditaire : l'étude présentée ici serait mieux comprise à la lumière d'un travail sur les commanditaires eux-mêmes et leur travail d'évaluation et de mise en conformité de l'offre musicale⁷. Néanmoins, l'accent sera mis ici sur le point de vue du compositeur.

Pour nous situer, considérons ces chiffres : au cours de la saison 2011-2012, 80 % des œuvres composées post-2000 dans le répertoire de l'International Contemporary Ensemble, basé à New York City, ont été le fruit d'un processus de commande. En ce qui concerne l'Ensemble intercontemporain, basé à Paris, ce taux est de 71 %. Ces chiffres ne prennent en compte que les œuvres composées après l'an 2000 (55 % du répertoire d'ICE, 45 % de l'EIC pour la saison 2011-2012) – ils nous sont utiles pour avoir une idée de l'importance structurale des commandes dans la production visible de la musique contemporaine aujourd'hui⁸.

Alors, pourquoi nous intéresser aux commandes, et qu'est-ce que nous pouvons apprendre en nous penchant sur cet aspect du monde de la musique contemporaine ?

Dans la littérature en sociologie des arts, on a tendance à vouloir saisir les mondes artistiques dans leur globalité et à expliquer des tendances générales, telles les inégalités de distribution des gains ou de réputation⁹, les mécanismes à l'œuvre dans la construction de carrières artistiques¹⁰, l'impact de la formation et des institutions sur le parcours de l'artiste¹¹, comment s'effectuent des jugements dans un monde où les signes de qualité sont

¹ L'auteure souhaite remercier les organisateurs et participants au colloque « Faire l'art » pour leur retour sur ce travail, ainsi que Catherine Rudent pour ses commentaires sur ce texte et Nicolas Donin pour ses conseils précieux.

² Voir, à titre d'exemple, le travail de Becker (1982), Bourdieu (1998), DeNora (1995), Menger (1983 ; 2009) et Moulin (1992).

³ Par exemple, le travail de Cooper (1990), Kinderman et Jones (2009), Kinderman (2012) et Solomon (1980).

⁴ Bourdieu, 1998.

⁵ « The approach of genetic criticism productively deconstructs this impression of artistic autonomy, restoring a lively sense of [...] historical context and intertextuality... » (Kinderman et Jones, 2009 : 5).

⁶ Les retranscriptions de ces entretiens se trouvent dans les annexes de Fryberger (2012). Les traductions de citations sont toutes de l'auteure.

⁷ Le travail de recherche actuel de l'auteure porte précisément sur ce sujet.

⁸ Nous avons établi ces statistiques en nous servant des informations concernant la saison 2011-2012 publiées sur les sites web respectifs des deux ensembles : pour l'International Contemporary Ensemble, voir <http://iceorg.org/events> (consulté le 24 juillet 2013), et pour l'Ensemble Intercontemporain, voir <http://www.ensembleinter.com/fr/calendrier.php?cal=concerts&archives=2011-09-01> (consulté le 24 juillet 2013). Pour savoir quelles pièces sont issues d'un processus de commande, nous avons utilisé les sites web des compositeurs concernés, ainsi que la base de données de l'Ircam (<http://brahms.ircam.fr/>, consulté le 24 juillet 2013) et celle de l'International Contemporary Ensemble (<http://iceorg.org/digitice>, consulté le 24 juillet 2013). Il faut noter que les chiffres ainsi établis représentent un minimum ; comme les informations concernant les commandes ne sont pas systématiquement présentes dans la présentation d'une œuvre dans une base de données ou sur le site web du compositeur, il faudrait faire des entretiens pour établir des chiffres précis.

⁹ Karpik, 2007 ; Menger, 1983 ; 2009.

¹⁰ Craig, 2007 ; DeNora, 1995 ; El-Ghadban, 2009 ; Menger, 2009 ; Moulin, 1992.

¹¹ Born, 1995 ; François, 2012 ; Menger, 1983.

loin d'être facilement lisibles¹², et parallèlement, des travaux sur le goût¹³ – l'objectif étant toujours d'expliquer pourquoi le monde artistique donné est tel qu'il est. Avec ces études, on constate l'influence des institutions, des écoles (institutions et esthétiques), des personnages influents (des *gatekeepers*) et le rôle de la politique publique. De l'autre côté, dans les études sur le processus créateur ou dans l'analyse musicologique proprement dite, on étudie les œuvres produites dans le monde décrit par les sociologues. Parfois on est amené à croiser des éléments biographiques avec l'analyse formelle d'une œuvre pour mieux comprendre sa genèse¹⁴, mais cela n'est pas systématique.

Qu'est-ce qui se passe entre ces deux niveaux ? Comment conjuguer le niveau macro de la sociologie avec les processus individuels décrits par la musicologie ? C'est-à-dire : comment créent des créateurs au sein d'un monde artistique donné, ici celui de la musique contemporaine ? Pour répondre à cette question, nous prenons le cas des commandes : quand un compositeur est face à une institution ou à un individu qui commande une œuvre de lui, comment aborde-t-il le processus de composition ?

Les compositeurs et les commanditaires : un heureux ménage ?

Les compositeurs voient le rapport avec le commanditaire d'une multitude de façons : du « je m'en fous du commanditaire quand je compose¹⁵ » jusqu'à « un cahier de charges détaillé me facilite le travail¹⁶ », avec tous les cas possibles entre ces deux extrêmes. Nous allons nous pencher sur deux catégories principales qui se sont dégagées des entretiens : les attentes *implicites* du commanditaire et ses attentes *explicites*¹⁷. Nous n'allons pas évoquer toutes les attentes explicites ici ; seule la fixation de la durée de la pièce à composer et son instrumentation feront l'objet d'une discussion détaillée. Ces analyses seront suivies d'une réflexion plus générale sur la façon dont le stade d'évolution dans la carrière peut influencer sur l'appréhension du risque par le compositeur, suivi d'une discussion de la notion d'autonomie en musique contemporaine, avant de passer aux conclusions.

Attentes implicites

La négociation d'une commande est une danse complexe qui dure tout au long du processus de création. La conception courante du travail créateur dans la musique contemporaine est qu'il ne faut pas s'en mêler : cette valeur influe fortement sur ce milieu et fait office de chorégraphe dans le pas-de-deux dansé par ces deux partenaires. Mais comme dans toute négociation, des deux côtés, on danse avec un partenaire imaginaire, c'est-à-dire, avec une projection de ses propres idées.

Aaron Helgeson, un compositeur américain né en 1982, décrit cette négociation dans ces termes : « Les commanditaires veulent que tu fasses ce qu'ils ont constaté que tu fais, ou ce qu'ils interprètent comme étant le genre de choses que tu fais, pour leur organisation¹⁸ ». Dans cette citation, on entrevoit le jeu de miroirs d'une commande : le compositeur interprète les attentes du commanditaire, et il explicite le travail interprétatif du commanditaire également. Ce compositeur explique qu'il a pris en compte le parcours esthétique du commanditaire, chose qui n'était nullement explicitement demandée. Le compositeur pensait (sans en être sûr) que la personne qui l'avait contacté pour la commande avait fait ses études au California Institute for the Arts (CalArts), une école fortement marquée par l'expérimentalisme américain (et notamment par John Cage)¹⁹. Il raconte : « J'essayais, non pas de donner l'impression que j'étais un compositeur Cagien, mais de décrire la pièce dans des termes que Cage aurait peut-être utilisés pour décrire ces types de formes ouvertes et des choses comme ça²⁰ ». Donc, pour la première fois de sa carrière, Helgeson compose une pièce avec une forme ouverte (il laisse certains choix aux interprètes, tels que la durée de la pièce et l'ordre dans lequel certains éléments sont joués). Ces recherches compositionnelles, motivées par un effort de s'aligner sur l'esthétique supposée de son commanditaire, vont également informer son travail sur la pièce qu'il compose ensuite. Ce cas est très parlant, puisqu'il est facile de voir comment la commande a pu directement influencer sur le processus de création. Ici, la négociation de l'identité de l'œuvre a lieu entre le compositeur et sa perception de la réputation du

¹² DeNora, 1995 ; Fauquet et Hennion, 2000 ; Karpik, 2007 ; Lamont, 2009 ; Mears, 2011 ; Menger, 2009 ; Veitl, 2001.

¹³ Bourdieu, 1979 ; Glevarec et Pinet, 2009 ; Lizé et Roueff, 2010 ; Menger, 1986 ; Sullivan et Katz-Gerro, 2007.

¹⁴ Par exemple, dans le travail de Cooper (1990) ou Kinderman (2012).

¹⁵ Philippe Hurel (cité dans Fryberger, 2012 : 172).

¹⁶ Kenneth Frazelle (cité dans Fryberger, 2012 : 131).

¹⁷ Les attentes explicites explorées dans cette enquête sont : la durée de la pièce à composer, l'instrumentation, les interprètes qui créeront l'œuvre commanditée, le délai, et la quantité de répétitions.

¹⁸ Cité dans Fryberger (2012 : 157)

¹⁹ Les compositeurs qu'il cite à titre d'exemple sont : John Cage, Harry Partch, et La Monte Young (Helgeson, cité dans Fryberger, 2012 : 152). John Cage (1912-1992) est un des pères fondateurs de la musique expérimentale américaine, un mouvement à contre-courant de l'avant-garde européenne. Sa pièce la plus connue est probablement 4'33" (1952), une œuvre de « silence » qui dure précisément 4 minutes et 33 secondes.

²⁰ Helgeson, cité dans Fryberger (2012 : 152-3).

commanditaire, eu égard à son parcours institutionnel présumé. Cette négociation n'était jamais explicite, mais on voit bien qu'elle a ouvert de nouvelles possibilités compositionnelles pour ce jeune compositeur. Cet exemple nous montre un aspect social du travail compositionnel : le compositeur profite, en quelque sorte, de l'interaction avec le commanditaire pour mener ses recherches compositionnelles dans une direction qu'il n'avait jamais empruntée auparavant. L'influence du commanditaire – telle qu'elle est vécue par le compositeur – est racontée ici comme un facteur positif de son travail.

Au-delà de l'identité esthétique du commanditaire, un deuxième aspect qui fait partie de l'implicite de la commande serait son contexte – un terme vague que nous allons préciser avec un exemple.

Prenons le cas de Kenneth Frazelle, un compositeur américain né en 1955, lorsqu'il démarre le processus de composition pour une commande de trio avec piano. Nous avons ici affaire au même procédé qu'avec le compositeur précédent : la perception par le compositeur du commanditaire et du contexte de la commande influe sur le processus de création du début à la fin, mais surtout au début lorsque le compositeur cherche un point d'entrée dans la pièce :

[J'étais leur première commande, donc] il y avait une pression importante, puisqu'ils fréquentent des gens beaucoup plus classes que moi [...]. Je l'ai pris vraiment au sérieux, bien entendu. [...] Je voulais écrire une pièce avec un certain poids. [...] un trio avec piano est un peu comme un quatuor à cordes – on met la barre très haut. Je ne voulais pas écrire [...] une pièce légère ou une suite – je voulais que ça soit une pièce de conséquence²¹.

Pour ce compositeur, le type d'œuvre demandé (un trio avec piano) et sa perception du commanditaire (fréquente des gens « plus classes » que lui, première commande) impliquent certains choix. Ce compositeur commence souvent par des éléments extra-musicaux pour trouver le point de départ de ses pièces, et il n'a pas peur de sujets difficiles : par exemple, le SIDA ou les agressions sexuelles. Pour son trio, il se penche finalement sur une collection de collages sur la Shoah pour s'en inspirer. Mais il faut noter qu'il a également un côté beaucoup plus gai, plus léger : s'inspirant des fleurs des champs, des chansons traditionnelles des Appalaches (qui racontent elles aussi parfois des sujets difficiles, mais dont beaucoup ont une note d'humour explicite), du jeu traditionnel du violon dans le Sud rural des Etats-Unis, entre autres. Cependant, étant donné sa façon de concevoir le contexte de la commande et l'idée qu'il s'est faite du commanditaire, il ne se voyait pas composer une œuvre qui pencherait du côté léger de son esthétique.

Face à ces commandes, Helgeson et Frazelle ont agi en fonction de leur perception du commanditaire et du contexte de la commande pour arrêter certains choix. Dans le cas de Helgeson, il choisit une rupture explicite avec les formes qu'il affectionnait jusque-là pour en expérimenter une nouvelle, tandis que Frazelle, plus âgé et plus affirmé dans sa carrière, a penché en faveur d'une tendance déjà présente dans son œuvre. Il convient de noter que selon Helgeson et Frazelle, leurs commanditaires n'ont émis aucune spécification esthétique particulière, voulant laisser le compositeur libre de faire son travail, comme il est de coutume dans ce milieu. Frazelle raconte ses relations avec le commanditaire de cette façon :

[...] après le coup de fil initial, je me suis plus ou moins retiré dans mon propre monde pour écrire la pièce. Je n'étais pas en contact avec eux à part quelques mails pour dire que tout était en ordre, que j'allais finir à temps²².

Le commanditaire en chair et en os est donc absent pendant le processus de création, mais l'idée que le compositeur se fait du commanditaire est présente tout au long du processus créateur. Le commanditaire en chair et en os peut néanmoins jouer un rôle plus actif, ce vers quoi nous allons nous tourner maintenant.

Attentes explicites

Les compositeurs se retrouvent souvent engagés dans des discussions explicites avec le commanditaire sur des aspects qui ont une influence directe sur leur processus créateur et/ou sur l'identité de l'œuvre. Ici, c'est le contenu du cahier de charges, qu'il soit écrit ou sur accord oral, qui est en jeu. Certains aspects sont presque systématiquement abordés dans cette négociation, tels que l'instrumentation et la durée de la pièce à composer. Pour des raisons pratiques assez évidentes, l'instrumentation, le plus souvent, ne peut pas être laissée uniquement au choix du compositeur, surtout quand la commande est initiée par le commanditaire²³. L'ensemble

²¹ Frazelle, cité dans Fryberger (2012 : 131-2).

²² Cité dans Fryberger (2012 : 137).

²³ La question de qui initie la commande est bien complexe. Pour citer quelques exemples : un ensemble peut solliciter un compositeur pour une œuvre et ensuite monter un dossier pour le financement de la commande auprès d'une institution ou d'une fondation, ou bien le compositeur peut solliciter l'ensemble pour mener à bien un projet qu'il a conçu. Une institution, tel qu'un musée, par exemple, peut appeler un ensemble et un compositeur pour travailler ensemble pour réaliser une commande. Dans le cas des *consortium commissions*, une spécificité bien américaine, l'initiative est souvent entièrement celle du compositeur : il propose l'idée d'une pièce à plusieurs ensembles qui

ou l'interprète sont souvent choisis pendant la négociation de la commande, et ce choix est pris sous de nombreuses contraintes, à la fois financières et pratiques. Une instrumentation subie ou décidée de concert peut être l'occasion de découvertes compositionnelles ou une grande source de frustrations, avec des résultats variables selon les cas.

Jeffrey Mumford, un compositeur américain né en 1955, raconte le cas d'une instrumentation imposée qui l'a d'abord laissé perplexe, mais qu'il a fini par apprécier :

Ils voulaient que j'écrive une pièce pour l'instrumentation de *l'Histoire du Soldat* [de Stravinsky], c'est-à-dire clarinette, basson, trompette, trombone, percussion, violon et contrebasse. Au premier coup je me suis dit, « que diable faire avec cette instrumentation ? » Mais c'est ce qu'ils voulaient [...], et ils pourraient le mettre avec *l'Histoire* dans leur programmation future. Donc c'était la condition de base, et je l'ai acceptée. J'ai beaucoup appris finalement – je l'ai vu comme un défi d'orchestration et j'ai travaillé longuement pour trouver l'équilibre et le *voicing* pour que ça marche, et je pense que ça marche. Mais j'ai mis longtemps à écrire cette pièce [...] ²⁴.

Dans ce cas, le compositeur a saisi ce défi pour avancer dans son travail de composition de façon générale, bien que cette instrumentation ne l'ait pas réjoui d'emblée. Cet exemple montre qu'une contrainte fixée explicitement par le commanditaire peut être vécue comme une porte qui ouvre sur de nouvelles possibilités et pas forcément comme une entrave à sa liberté artistique. On commence à entrevoir ici comment une contrainte peut finalement donner plus de marge de manœuvre au compositeur dans son travail sur le long terme : en le forçant à explorer de nouveaux horizons, il est obligé de travailler hors de sa zone de confort. Par zone de confort, on évoque l'idée d'habitudes inconscientes qui orientent le travail du compositeur sans qu'il le veuille explicitement – cela peut toucher la gestion de la forme, l'orchestration, les sons recherchés ou des suites harmoniques, mais cela dépend fortement de l'individu en question. Cette zone est une contrainte auto-imposée et elle est le plus souvent invisible au compositeur, sauf aux moments où il est forcé de la quitter, comme dans le cas précédent.

Le compositeur français Marc Monnet, né en 1947, raconte une expérience similaire concernant une instrumentation imposée dans le cadre de la commande pour *Bosse, crâne rasé, nez crochu* (1998-2000) :

En me lançant dans l'écriture, je ne savais pas exactement ce que je voulais faire. Plus tard s'est ajoutée la contrainte d'une pièce avec soliste, ce qui m'intéressait peu. Ma réaction, même si elle n'allait pas délibérément contre la contrainte, s'est dévoilée au cours de la composition. Tout d'abord, au sein de l'ensemble, j'ai eu envie de mettre en avant le piano. Puis j'ai ajouté les trois intermèdes à deux pianos. Ces intermèdes n'ont rien à voir avec le reste, tant par sa formation – l'orchestre se tait, le chef doit attendre – que par son contenu. Cette pièce s'est ainsi déstructurée pour se structurer autrement ²⁵.

La « déstructuration » décrite par Monnet serait donc une réaction directe à une contrainte d'instrumentation imposée tardivement par le commanditaire (Ircam-Centre Pompidou). Cette nouvelle contrainte n'était pas la bienvenue et a directement influencé l'identité de l'œuvre. En bien ou en mal, nul ne le sait, puisque la pièce qui aurait existé sans cette contrainte n'existe pas ²⁶.

investissent chacun une somme préétablie pour avoir le droit de créer la pièce – le nombre d'ensembles désiré est déterminé souvent à l'avance par le compositeur pour fixer la somme à payer par chacun. Les particuliers peuvent aussi, en collaboration avec une institution ou non, contacter un compositeur pour une commande, avec des contraintes très variables selon les cas. Ces exemples servent à montrer qu'il faut regarder chaque commande en détail pour comprendre où se trouve l'initiative et d'où viennent les contraintes.

²⁴ Cité dans Fryberger (2012 : 187).

²⁵ Propos recueillis par Jérémie Szpirglas et publiés dans le programme pour le concert *Commedia* donné au Centre Pompidou, Grande salle, le jeudi 23 février 2012 à 20h, avec l'Ensemble intercontemporain et Hidéki Nagano et Dimitri Vassilakis aux pianos pour l'œuvre de Marc Monnet, disponible en ligne ici : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21510/> (consulté le 31 juillet 2013).

²⁶ On pourrait croiser cette description de la forme de cette pièce avec celle fournie par le compositeur pour la notice de programme, où un discours téléologique sur le processus créateur prend le dessus :

[...] Evidemment, « concerto pour piano » serait plus clair [comme titre], mais implique par là même, une vision « toute faite ». La forme deviendrait porteuse du projet. Ici, au contraire, la forme en cinq mouvements et trois intermèdes ne s'appuie sur aucune convention passée. Pas de concerto, pas de survalorisation d'un soliste, deux pianos en intermède, bref, il s'agit bien d'autre chose. La relation n'est donc pas une relation concertante entre le pianiste et l'ensemble, mais une relation « intégrée », sans volonté de domination ni de préférence. Hormis la forme, la musique ne peut être classée facilement. Parfois extrêmement rapide, ponctuelle, elle caresse un travail de transformation du son qui allonge le temps, mais jamais de façon systématique. À d'autres instants, elle devient presque répétitive, inachevée, suspendue. Il n'y a pas de volonté de s'inscrire dans une logique d'écriture. Au contraire, le produit de ce travail est une grande liberté. Comment obtenir par le son, à la fois cette force, ce souffle que transmet une œuvre conséquente, tout en construisant une organisation qui ne peut que rester arbitraire mais néanmoins suffisamment structurante... Ni le « structurant », ni le « souffle » ne peut s'organiser d'une façon « rationnelle ». Chaque fois que l'outil dépasse la pensée, celui-ci devient aveuglant. Le travail engagé oscille entre une organisation inséparable du savoir et de la culture du compositeur, et un monde « lointain », à la recherche du plaisir. Ainsi, aussi bien *Bosse, crâne rasé, nez crochu* que les « intermèdes » prennent le risque d'une invention qui évite — si possible — les dogmes d'hier ou d'aujourd'hui tout en utilisant certaines techniques récentes sans tomber dans les errements des retours à... (Extrait de la notice de programme écrite par Marc Monnet pour la création de *Bosse, crâne rasé, nez crochu* le 20 décembre 2000 au Centre Georges-Pompidou, disponible en ligne ici : <http://brahms.ircam.fr/works/work/13252/> (consulté le 31 juillet 2013)).

En fin de compte, le plus souvent, une négociation explicite de l'identité d'une pièce a, en toile de fond, des questions économiques. Des barèmes « officiels », tels que celui des commandes d'Etat en France²⁷ ou le barème publié par New Music USA aux Etats-Unis²⁸, fixent le prix des commandes en fonction de l'instrumentation et de la durée de la pièce. Plus d'instrumentistes et une plus longue durée correspondent à un prix plus élevé. Un souci de programmation est également présent : les ensembles (et les compositeurs) souhaitent souvent rentabiliser leurs commandes, en commandant des pièces qui sont plus facilement programmables (en termes de durée et d'effectif).

Plus long, plus cher : c'est une valeur quasiment universelle des commandes en musique contemporaine. Kenneth Frazelle, que nous avons rencontré plus tôt, explique clairement comment la négociation d'une commande a tourné autour de la durée pour des raisons économiques :

Il y avait une durée fixée d'emblée, c'est sûr. Mais je ne me rappelle plus ce qu'elle était. J'imagine que c'était de 15 à 20 minutes. Je me rappelle avoir été un peu cupide concernant la durée de la pièce – on paye au mètre pour les commandes [...] c'est un peu fou. Donc peut-être j'avais suggéré 20 à 25 minutes, et [la commanditaire] a dit 15 à 20. [...] c'est sûr qu'ils voulaient plus court. [...] je fais ça depuis assez longtemps pour savoir qu'une durée de 30 minutes est très différente d'une durée de 20 minutes, ce qui est très différent de 15 [...]. Ces différences de 5 ou de 3 minutes sont à des années lumières²⁹.

La durée est définie le plus souvent au préalable par le commanditaire, avec ou sans négociations avec le compositeur. Cet aspect, qui aura un impact important sur l'impression que la pièce produira sur son public³⁰, est presque systématiquement défini sous une contrainte économique. En fixant la durée d'emblée, le compositeur doit faire ses choix formels en la prenant en compte, comme nous allons le voir maintenant.

Aaron Helgeson rend compte explicitement de sa stratégie face à une commande au cahier des charges peu habituel : quatre pièces pour quatre duos, d'une durée maximale de deux minutes chacune, qui allaient être jouées dans un vestiaire reconverti en espace de performance. Ici, il nous montre comment la durée a influé sur ses choix formels :

Une des raisons pour lesquelles j'ai écrit ces pièces de cette façon (me servant de la forme de répétition ouverte) était que je voulais que la situation de performance soit assez souple pour qu'elles puissent être rejouées. Qui jouerait, ou programmerait au hasard, une pièce pour deux accordéons qui ne dure que 30 secondes ? Il n'y a pas beaucoup d'occasions de jouer une pièce comme ça. Un aspect de la nature même de ces pièces est de les rendre souples pour qu'elles puissent être insérées dans n'importe quelle situation³¹.

Ici, on voit un souci de programmation à l'œuvre, lié à la contrainte de la durée. Le compositeur réussit à contourner la contrainte de la durée en utilisant une forme ouverte, ce qui a pour effet de ne pas fixer une durée déterminée pour ces pièces. Ses choix formels ont donc été influencés par plusieurs aspects : l'identité institutionnelle présumée du commanditaire (comme nous l'avons vu plus tôt), la contrainte de la durée et le désir de pouvoir plus facilement programmer sa pièce. On observe comment une contrainte explicite du commanditaire peut inciter le compositeur à explorer des terrains formels inconnus, pour se plier à la contrainte soit en la respectant, soit en trouvant un moyen de la contourner.

La façon dont le compositeur négocie la durée et ensuite ses manœuvres pour composer avec cette contrainte font partie du processus créateur – ce n'est pas une étape antérieure à celui-ci. La citation suivante appuie cette interprétation de la chose :

[...] Je n'avais pas écrit une pièce plus courte que 10 minutes en, disons, 5 ans je pense. Mes pièces devenaient de plus en plus longues à cause de la nature des choses qui m'intéressaient. Donc j'ai dû vraiment réfléchir pour voir si je pourrais écrire quelque chose qui valait le coup d'une durée de 30 secondes à 2 minutes et ce que ça allait être. Car ma musique, ces derniers temps, traite de la répétition et du silence – des éléments qui nécessitent du temps pour être développés dans une pièce de musique. Pour décider comment aborder cette commande et savoir si j'allais l'accepter, il fallait, à mon sens, voir s'il y avait une façon de ne pas me compromettre en tant que compositeur et de ne pas compromettre mes intérêts, mais de trouver tout de même un moyen de rentrer tout ça dans la case de leur projet³².

Les analyses d'œuvres de musique contemporaine prennent la durée de la pièce comme un élément sur lequel il n'est pas nécessaire de s'attarder. Elle est, en quelque sorte, tellement évidente que l'on ne regarde pas comment

²⁷ On peut consulter ce barème sur le site du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine : <http://www.cdmc.asso.fr/fr/vie-professionnelle/commandes-etat> (consulté le 27 juillet 2013).

²⁸ À consulter dans « Commissioning Music: A Basic Guide », publié par New Music USA et disponible ici : <https://www.newmusicusa.org/about/resources/> (consulté le 27 juillet 2013).

²⁹ Cité dans Fryberger (2012 : 131).

³⁰ Pour une discussion des modes d'écoute et la perception du temps dans l'écoute de la musique, voir Mailman (2012).

³¹ Cité dans Fryberger (2012 : 153).

³² Cité dans Fryberger (2012 : 148).

elle influe sur l'identité de la pièce ou comment elle est travaillée dans le processus créateur. Etant donné que la contrainte de la durée, pour des raisons principalement économiques, est quasi-systématiquement présente dans toute commande de musique contemporaine, il faut se pencher sur comment cet élément de base influe sur les choix et procédés compositionnels du compositeur. En effet, la durée peut influencer surtout sur les choix formels, comme en ont témoigné Helgeson et Frazelle. Une bonne analyse d'œuvre de musique contemporaine ne saurait évacuer cet élément.

Que risque-t-on quand on compose ?

Un élément qui est apparu de façon frappante chez deux jeunes compositeurs américains, Aaron Helgeson et Reena Esmail, nés en 1982 et 1983 respectivement, est l'appréhension de risque ressentie par le compositeur dans le cas d'une commande. Ces deux compositeurs étaient à un stade assez similaire de leurs carrières au moment de l'enquête : Esmail effectuait des recherches avant d'entamer ses études doctorales ; Helgeson était en fin d'études doctorales. Les deux ont également fait une expérience de commande avec un point clé en commun : ils ont choisi d'expérimenter l'indéterminisme³³ pour la première fois dans le contexte d'une commande. Pour les deux, cette décision représentait un risque important – ils expérimentaient une nouvelle forme dans une situation où leur réputation était en jeu et leur visibilité importante. Helgeson raconte ce sentiment avec des mots très forts :

En ce qui concerne l'idée d'avoir un produit conforme [à ce que j'ai fait par le passé], comme on fait d'habitude avec les commandes, ce n'était pas le cas ici. C'était quelque chose que j'expérimentais pour la première fois. Donc j'avais peur et ça semblait être risqué. J'avais carrément l'impression que si ça se passait mal, le public allait me rouer de coups après, parce que j'aurais volé leur temps³⁴.

Esmail est plus modérée :

C'était le défi de la pièce, et j'ai pris un grand risque en l'écrivant, car d'habitude je n'écris pas de la musique indéterministe. Mais ça s'est bien passé, et j'avais l'impression que les musiciens comprenaient ce qui se passait, et après quelques répétitions ils l'ont vraiment fait leur³⁵.

Surtout avec la citation de Helgeson, on entrevoit qu'une commande serait une situation qui appelle à un certain conservatisme de la part d'un jeune compositeur ; une situation où il vaudrait mieux avoir un produit homogène par rapport à ce que l'on a produit par le passé. Ces deux compositeurs, n'ayant pas une grande expérience de commandes au moment de l'enquête, ressentaient fortement le risque qu'ils prenaient en explorant un terrain compositionnel inconnu dans le cadre d'une commande.

Nous n'avons pas retrouvé ce discours sur le risque chez les compositeurs interrogés de 55 à 65 ans en France et aux Etats-Unis, et les jeunes compositeurs enquêtés en France ne parlent pas dans ces termes non plus. On retrouve ce discours surtout chez les jeunes compositeurs américains de notre échantillon – un échantillon limité, certes, donc ce constat doit être exploré davantage avec des données plus conséquentes. Ce que nous souhaitons faire remarquer est qu'il semblerait, d'après les entretiens, que les compositeurs de tous âges du milieu français ont moins le sentiment de prendre de risques quand ils composent des commandes que leurs jeunes homologues du milieu américain, et quand les français parlent de risque, ils évoquent ceux que prennent les commanditaires, pas ceux du compositeur. Une des questions que cela pose, à laquelle il serait difficile d'apporter une réponse avec un échantillon aussi réduit, est la suivante : est-ce à dire que les compositeurs du milieu français prennent moins de risques par rapport à leur contexte, ou bien que les compositeurs du milieu américain conçoivent leur contexte comme étant moins favorable aux risques, ou bien les deux ? Dans le contexte américain, il y a une autocensure de la part des compositeurs que l'on aperçoit dans ce discours sur le risque et les commandes. On constate également que les compositeurs américains n'évoquent pas une prise de risque de la part des commanditaires.

La discussion de l'appréhension de risque nous amène à regarder de plus près comment la façon d'aborder une commande change selon le stade d'évolution dans la carrière du compositeur. Effectivement, les jeunes compositeurs interrogés qui racontaient leurs premières commandes n'ont pas la même façon d'aborder les commanditaires et les commandes que les compositeurs ayant plus de commandes derrière eux, et une trop grande asymétrie entre le compositeur et le commanditaire peut finalement rendre toute négociation impossible. Evan Johnson, un jeune compositeur américain né en 1980, explique :

³³ L'indéterminisme implique une plus grande marge de manœuvre pour les interprètes. Dans une œuvre indéterministe, le compositeur peut laisser la durée, l'ordre du jeu, l'instrumentation, etc. au choix des interprètes.

³⁴ Cité dans Fryberger (2012 : 157).

³⁵ Cité dans Fryberger (2012 : 120).

[AF] *En fait, tu as négocié les termes du contrat avec Dal Niente [l'ensemble commanditaire], en demandant une pièce pour ensemble plutôt qu'une pièce pour soliste. Est-ce que tu t'es toujours senti capable de faire cela ?*

[EJ] C'est plutôt nouveau. Maintenant j'ai l'impression que je peux négocier les termes, et je peux prendre le risque d'essayer un refus. Le prestige de l'interprète joue un rôle bien sûr – si un interprète connu me demande d'écrire une pièce, je me plie bien évidemment à ses termes. Mais Dal Niente est un ensemble plutôt jeune, donc j'avais l'impression qu'on se trouvait au même niveau – ce n'était pas asymétrique comme ça l'est parfois. J'avais alors l'impression d'être bien placé pour pouvoir négocier³⁶.

Cette citation nous montre qu'il y a bien des conditions nécessaires pour qu'il y ait négociation, et elles sont liées au stade d'évolution de la carrière du compositeur, à ses besoins financiers³⁷ et au prestige relatif du commanditaire.

A la lumière de cette discussion, on voit bien que ce qu'il convient d'appeler une maturation des techniques compositionnelles ou des recherches esthétiques est intrinsèquement lié à l'appréhension de risque et à la façon dont cela évolue au cours de la carrière du compositeur. Pour comprendre les possibilités offertes au compositeur, et les possibilités qu'il s'offre, il faut prendre en compte son appréhension du risque et la façon dont elle évolue d'un contexte de commande à un autre. Une commande a non seulement une influence sur la pièce produite pour elle, mais aussi sur les pièces et les négociations qui vont suivre. Certains compositeurs font preuve d'une certaine réticence à se mettre en avant, à négocier avec des commanditaires, bref, à se vendre (dans l'échantillon utilisé pour ce texte, Gilles Schuehmacher, par exemple); de l'autre côté, on trouve des compositeurs qui n'hésitent pas à négocier, et qui n'hésitent pas à se mettre en avant pour faire valoir leurs pièces (par exemple, Evan Johnson et Jeffrey Mumford). Cette capacité est principalement une fonction de l'asymétrie de la relation avec le commanditaire – pour cette raison, les compositeurs plus avancés dans leurs carrières ont plus de chances de vouloir et de pouvoir négocier les termes de leurs commandes. De cette façon, la trajectoire d'une carrière de compositeur suit une progression allant vers une plus grande part de contraintes définie par le compositeur lui-même. Le compositeur ne quitte pas la contrainte entièrement, mais il va vers une plus grande marge de manœuvre en ce qui concerne la définition de celle-ci.

Quid de l'autonomie et de la liberté artistique ?

Cela nous amène à réfléchir sur les notions d'autonomie et de liberté artistique. Commençons avec cette citation de Philippe Hurel, un compositeur français né en 1955 :

Je veux être libre quand je compose – je ne supporte aucune contrainte. [...] Les commandes n'ont aucune influence sur ma façon de composer. Je m'en fous du commanditaire quand je compose. Il faut qu'ils ne me demandent rien³⁸.

C'est la version sans nuances d'un discours que l'on trouve sous différentes formes chez plusieurs compositeurs étudiés. Il n'est pas aisé de comprendre comment ce discours s'articule avec des attentes et contraintes discutées plus tôt. Finalement, les contraintes explicites mises en évidence dans la présente étude (ici nous avons seulement discuté de l'instrumentation et la durée de l'œuvre) ne sont pas forcément perçues comme telles par les acteurs du milieu : elles font partie de la façon dont on travaille dans le monde de la musique contemporaine, et de fait, seraient plus proches des conventions (dans l'acception de Becker³⁹) que des contraintes. C'est pour cette raison que les compositeurs peuvent évoquer une série de contraintes, sans pour autant se déclarer contraints. Leur conception de ces conventions leur permet de se penser libres, tout en respectant ces dernières. Un autre élément important souligné par nos recherches est que le discours sur la liberté artistique est lui-même une convention qui structure le milieu de la musique contemporain, même si ce discours n'est pas un reflet de la réalité.

Il faut regarder où l'on trouve ce discours et pourquoi. Effectivement, une chose frappante qui ressort des entretiens est qu'un tel discours de revendication de liberté et d'autonomie n'est pas présent dans les entretiens avec les compositeurs américains, tandis que l'on le retrouve, sous des formes différentes, dans tous les entretiens avec les compositeurs du monde français. Il faut souligner, encore une fois, que cet échantillon est réduit, et que ces conclusions ne sont en réalité que des hypothèses, mais des hypothèses inattendues et intéressantes tout de même. En gardant cela à l'esprit, évaluons ce constat et ses implications. Il serait révélateur de regarder la citation suivante de Gilles Schuehmacher, un compositeur français né en 1977:

³⁶ Cité dans Fryberger (2012 : 178).

³⁷ Voir l'extrait de l'entretien cité dans Fryberger (2012 : 177).

³⁸ Cité dans Fryberger (2012 : 172).

³⁹ Becker, 1982.

[...] j'étais complètement libre. C'est moi qui ai proposé de faire deux ou trois pièces et non pas une seule. Finalement c'était deux. Sur le programme il y a trois [autres] pièces, donc vraisemblablement [...] les deux pièces que j'ai écrites vont s'intercaler entre les trois autres. Ça permet de faciliter le programme, et ça permet de présenter deux facettes complètement différentes – j'avais très envie de faire des choses complètement différentes, avec des pièces complètement différentes. Donc une fois que j'ai fait ça, eh bien il n'y avait plus qu'à se mettre au travail de mon côté. La première chose que j'ai faite, avant de me mettre au travail, quand même, puisque ce sont des percussionnistes, c'était de leur demander la liste du matériel de percussion que je pouvais utiliser [...]. J'ai fait très attention aussi à ce que le matériel corresponde, plus ou moins, à celui des autres pièces du concert, parce que, voilà, ils se déplacent en camion, et je n'allais pas leur demander de mettre un truc gigantesque – je ne me sentais pas de leur demander ça⁴⁰.

Ce qui est frappant dans cette citation est de voir que le compositeur commence par la liberté pour nous dire ensuite comment il a fait pour travailler avec les conventions du milieu, en matière de programmation et d'instrumentation. Ces règles implicites ne sont pas vues comme des contraintes en soi – elles sont simplement la façon dont on travaille quand on est compositeur, et font partie des non-dits du milieu. Selon cette logique, on peut très bien se plier à ces conventions tout en se pensant libre. Becker, s'inspirant de David K. Lewis, définit les conventions comme suit : « le plus facile, et donc le plus probable, est que tout le monde fasse ce que tout le monde sait être la façon de faire que tout le monde connaît déjà⁴¹ ». Cette analyse nous laisse supposer que finalement, le discours sur la liberté ferait partie des conventions du milieu de la musique contemporaine, du moins en France, et son rôle est de fédérer un groupe d'acteurs (on reste dans le monde de la composition contemporaine quand on se croit libre dedans). Cette croyance est structurante, sans être une description d'une réalité objective. Elle fait partie de la transformation symbolique exercée sur toute œuvre d'art, et de ce fait participe à la création de la valeur de celle-ci⁴² : le créateur se croyant libre, sa production est d'une plus grande valeur symbolique.

Conclusion

Les conventions mises en évidence ici sont partagées par les acteurs du monde de la musique contemporaine, ce qui voudrait dire que les acteurs s'accordent pour se soumettre à ces conventions⁴³. La possibilité d'établir des conventions rend ce monde autonome⁴⁴, pour revenir à l'analyse de l'autonomie de Bourdieu⁴⁵. Mais cette autonomie est plus que relative (pour reprendre la qualification de Bourdieu⁴⁶), puisque les conventions elles-mêmes répondent à des exigences hétéronomes qui ne relèvent pas de la logique propre du milieu : les questions de logistique ou de rentabilité, i.e. le fait de pouvoir jouer une pièce à des occasions multiples et les questions économiques liées aux coûts des répétitions ou le nombre d'interprètes. Nous pouvons donc comprendre pourquoi une plus grande autonomie d'un monde artistique donné ne se traduit pas forcément par une plus grande liberté artistique.

Finalement, c'est dans le respect de ces conventions que l'on trouve l'influence du commanditaire : étant donné que les conventions sont créées par tous les acteurs de ce monde, on peut également postuler que l'influence du commanditaire est en partie une « création » du compositeur. En termes de style ou d'esthétique, on parlerait plus facilement d'un processus d'appariement que d'une influence du commanditaire. Les compositeurs vont vers des commanditaires qui seraient intéressés par leur esthétique, plutôt que de solliciter des commandes de n'importe lequel d'entre eux. Un commanditaire ne cherche pas à influencer le style d'un compositeur dans le cadre d'une commande donnée, mais en fonction du pouvoir du commanditaire au sein du monde, il peut exercer une influence sur l'esthétique de la musique contemporaine par le biais de ce processus d'appariement. Nous avons pu observer ce processus à l'œuvre lors de la discussion des attentes implicites du commanditaire, où l'on voyait l'effet d'une influence imaginée par le compositeur.

L'influence des commanditaires, qui passe par les conventions du milieu, n'est pas forcément vécue comme une entrave à la création : au contraire, elle est souvent un déclencheur du processus créateur, ou un élément qui pousse le compositeur à explorer un terrain inconnu. Un cas comme celui de Helgeson nous montre clairement comment des contraintes explicites (lieu de création insolite et contrainte de durée peu rentable, impliquant une pièce difficile à reprogrammer) et contraintes implicites (la lignée pédagogique de la personne-référent) peuvent mener à des recherches fructueuses pour le compositeur et avoir un impact positif sur sa production par la suite.

⁴⁰ Cité dans Fryberger (2012 : 212).

⁴¹ « [...] the easiest thing, and therefore the most likely, is for everyone to do what everyone knows is the way everyone already knows » (Becker, 1982 : 56, traduction de l'auteure).

⁴² Bourdieu (1992), notamment p. 286-288.

⁴³ Becker, 1982.

⁴⁴ « Autonome » dans le sens primaire du terme : « gouverné par sa propre loi » (*Trésor de la Langue Française informatisé* : <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 24 août 2012)).

⁴⁵ Bourdieu, 1992.

⁴⁶ Bourdieu, 1992.

Pour comprendre le processus créateur en musique contemporaine, il faut prendre en compte la façon dont le compositeur manipule ou subit les conventions du milieu. Les contraintes explicites qui en font partie doivent être évaluées et interrogées, puisqu'elles ne sont guère neutres pour le processus créateur, bien que comme toute convention, elles semblent aller « de soi ». Les interactions entre compositeurs et commanditaires créent et recréent les idéologies et les fractures esthétiques et sont derrière l'influence des institutions dans ce monde. Ici, nous ne sommes plus face à une relation binôme entre le compositeur et son œuvre : le compositeur et son processus de création sont resitués dans un réseau complexe de conventions et de relations sociales qui les maintiennent, en tenant compte des asymétries de pouvoir y présentes. Les œuvres qui en ressortent en sont, en partie, le reflet.

Annelies Fryberger – Doctorante, CRAL/EHESS, Paris, France.

Bibliographie

Becker, H. S., *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

Born, G., *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

---, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

Cooper, B., *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

Craig, A., « Sustainability, Reciprocity, and the Shared Good(s) of Poetry », dans *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, automne 2007, p. 257-269.

DeNora, T., *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press, 1995.

El-Ghadban, Y., « Facing the music: Rituals of belonging and recognition in contemporary Western art music », dans *American Ethnologist*, 36, 2009, p. 140-160.

Fauquet, J.-M. et Hennion, A., *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2000.

François, P., « Compétence, réseaux et réputation. Le rôle des conservatoires dans l'insertion professionnelle des musiciens », dans *25 ans de la sociologie de la musique en France, Tome 2*, Paris, L'Harmattan, p. 49-62.

Fryberger, A., *L'Influence du commanditaire en musique contemporaine : le point de vue du compositeur*, mémoire de master, inédit, soutenu à l'EHESS le 30 août 2012.

Glewarec, H. et Pinet, M., « La « Tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », dans *Revue française de sociologie*, Vol. 50, 2009/3, p. 599-640.

Karpik, L., *L'Economie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

Kinderman, W., *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Champaign, University of Illinois Press, 2012.

Kinderman, W. et Jones, J.E., *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.

Lamont, M., *How Professors Think: Inside the Curious World of Academic Judgment*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

Lizé, W. et Roueff, O., « La fabrique des goûts », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, N. 181-182, 2010, p. 4-11.

Mailman, J. B., « Seven Metaphors for (Music) Listening: Dramatic », dans *Journal of Sonic Studies*, Vol. 2, N. 1, mai 2012, URL : <http://journal.sonicstudies.org/vol02/mr01/a03> (consulté le 8 avril 2014).

Mears, A., *Pricing Beauty: The Making of a Fashion Model*, Berkeley, University of California Press, 2011.

Menger, P.-M., *Le Paradoxe du Musicien : Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

---, *Le Travail Créateur : S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

---, « L'oreille spéculative », dans *Revue française de sociologie*, numéro spécial «Sociologie de l'art et de la littérature» (sous la direction de J.-C. Chamboredon et P.-M. Menger), XXVII-3, juillet-septembre 1986, p. 445-479.

Moulin, R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

Solomon, M., « On Beethoven's Creative Process: A Two-Part Invention », dans *Music & Letters*, Vol. 61, N. 3/4, juillet-octobre 1980, p. 272-283.

Sullivan, O. et Katz-Gerro, T., « The Omnivore Thesis Revisited: Voracious Cultural Consumers », dans *European Sociological Review*, Vol. 23/2, 2007, p.123-137.

Veitl, A., « Des mélomanes ou des musiciens ? Les enjeux d'une politique de la musique (1965-1998) », dans *Le Débat : histoire, politique, société*, septembre/octobre 2001, p. 91-93.