

L'enjeu des communautés en sociomusicologie : Le cas du projet de recherche sur le développement des publics de la musique au Québec

CAROLINE MARCOUX-GENDRON, ARIANE COUTURE,
FLAVIA GERVASI et MICHEL DUCHESNEAU

Résumé : Le matériau de cet article provient du projet « Développement des publics de la musique au Québec » (DPMQ), mis au point au sein de l'équipe de recherche en sociomusicologie de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) en partenariat avec neuf organismes musicaux québécois. La première question de recherche que nous posons consiste à s'interroger sur la définition de la (des) communauté(s), et ce texte propose une application de cette notion en fonction des objectifs du DPMQ : établir une cartographie sociale des habitudes de fréquentation et des figures d'amateurs de musique au Québec ; expérimenter de nouvelles formes de médiation de la musique en concertation avec les communautés de professionnels partenaires qui les mettront en application dans le cadre de leurs activités. La deuxième question concerne la difficulté de concilier des « cultures » de travail différentes entre les chercheurs et les professionnels du milieu culturel. L'interrogation se pose alors en termes simples : comment pallier l'absence de tradition de recherche dans les communautés partenaires ? La troisième question découle de la précédente : comment résoudre la problématique du partage de l'information ? C'est donc à travers les premières expériences de travail avec deux communautés partenaires, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et le Festival du monde arabe (FMA), que nous abordons ces trois questionnements de la recherche en sociomusicologie.

Abstract: The basis of this article arises from the project "Développement des publics de la musique au Québec" (DPMQ), developed by the sociomusicology research team at the Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) in partnership with nine musical organizations in Quebec. Our first research question involves interrogating the definition of "community" (or "communities"), and this article proposes an application of this concept in line with the objectives of the DPMQ: establishing a social map of audience attendance and numbers of musical amateurs in Quebec, and experimenting with new forms of musical mediation in collaboration with professional partners who will apply them within the context of their activities. The second question concerns the difficulty of reconciling different work "cultures" between researchers and professionals in the cultural realm. The question in simple terms, therefore, is how to overcome the absence of a tradition of research among community partners? The third question emerges from the previous question: how to resolve the issue of sharing information? We

approach these three sociomusicological research questions with respect to our initial experiences with two community partners: la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) and the Festival du monde arabe (FMA).

Cet article propose une réflexion théorique sur le travail de chercheurs en sociomusicologie¹ au sein d'organismes culturels constituant de véritables communautés de personnes et de traditions organisationnelles qui obéissent à des dynamiques variées. Tout en souhaitant bénéficier des résultats de la recherche, ces communautés posent une série de défis aux chercheurs engagés auprès d'elles. La matière de cet article appartient au projet « Développement des publics de la musique au Québec » (DPMQ)² qui a été mis au point au sein de l'équipe de recherche en sociomusicologie de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) en partenariat avec neuf organismes musicaux québécois³. Ce projet est dirigé par des chercheurs associés à l'OICRM⁴.

Le DPMQ a pour premier objectif d'établir une cartographie sociale des habitudes de fréquentation et des figures d'amateurs de musique au Québec qui fait défaut à l'heure actuelle, alors que dans d'autres pays comme la France (voir Hennion, Maisonneuve et Gomart 2000 ; Hennion 2007 ; Menger 2003 ; Négrier, Djakouane et Jourda 2010 ; Pedler 2003), le Royaume-Uni (voir Kolb 2001a, 2001b) ou les États-Unis (voir John S. and James L. Knight Foundation 2002), les études sur les publics sont suffisamment nombreuses pour porter un éclairage révélateur sur la physionomie du public contemporain en musique et sur la fréquentation des concerts. Pour combler ce manque à l'échelle du Québec, deux volets d'étude ont été mis au point : le premier est historique et théorique. Il consiste à comprendre comment se sont développés les publics de la musique en Occident au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle et quelles sont les actions institutionnelles concrètes qui ont été entreprises à leur propos. Le volet historique cherche aussi à écrire l'histoire du développement des publics de la musique au Québec depuis le début des années 1990, alors que le gouvernement crée le Conseil des arts et des lettres du Québec (1994) et renforce son soutien à la production et la diffusion musicales. Le second volet fait appel à une enquête de terrain réalisée avec les institutions partenaires (communautés de professionnels) conjointement avec leurs équipes de communication et de marketing.

Le deuxième objectif du projet est de matérialiser le fruit du premier objectif et de ces deux premiers volets en un troisième volet qui s'oriente vers l'expérimentation de nouvelles formes de médiation de la musique en

concertation avec les communautés de professionnels partenaires qui les mettront en application dans le cadre de leurs activités. Ces opérations de médiation se baseront sur la fusion des résultats du travail de recherche réalisé dans les volets 1 et 2 du projet et de l'expertise déjà acquise par les membres des communautés partenaires.

L'un des intérêts de ce projet, et ce qui en fait l'originalité et la nouveauté, concerne le degré d'implication souhaité de la part des communautés, ici représentées par les organismes partenaires, alors qu'il n'existe pratiquement aucun précédent à une telle démarche dans le domaine musical. Dans les faits, les travaux réalisés sur les publics sont le résultat d'initiatives des organismes musicaux qui engagent des firmes spécialisées en marketing et en communications pour réaliser des études statistiques dont les analyses se limiteront à l'obtention d'un rendement immédiat des résultats donnés. C'est-à-dire faire en sorte que l'organisme soit plus performant en matière de fréquentation de spectacle et de rétention (fidélisation) des publics.

C'est donc à travers les premières expériences de travail avec deux communautés partenaires⁵, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)⁶ et le Festival du monde arabe (FMA)⁷, réalisées dans le cadre du DPMQ que nous abordons trois questionnements de la recherche en sociomusicologie faisant intervenir la notion de travail et les différences qui distinguent sur ce plan la (les) communauté(s) concernée(s). La première question de recherche consiste à s'interroger sur la définition de la (des) communauté(s) en fonction des objectifs de la recherche. Nous synthétiserons d'abord l'évolution du concept de « communauté », ses emplois et ses transformations par les anthropologues dans une ethnographie « chez soi », qui est celle que nous pratiquons dans le cadre du DPMQ. Cette approche justifie de prendre en compte une liste de références qui ne prétend pas être exhaustive, mais présente les auteurs qui, travaillant sur leur propre société, ont posé des jalons pour l'évolution de l'application de ce concept dans un contexte social occidental donné. Bien que les organismes culturels partenaires puissent être considérés comme des communautés en soi, de par leur constitution légale, on verra que les pratiques artistiques et administratives qui les caractérisent mènent à concevoir un modèle plus souple.

La deuxième question concerne la difficulté de concilier des « cultures » de travail différentes entre les chercheurs et les professionnels du milieu culturel. L'interrogation se pose alors en termes simples : comment pallier l'absence de tradition de recherche dans les communautés partenaires ? La troisième question découle de la précédente : comment résoudre la problématique du partage de l'information ? En effet, le milieu culturel possède une culture du secret intimement liée à la concurrence que se livrent les organismes. À cela

s'ajoute dans certains cas l'insuffisance structurelle qui limite la capacité des organismes à réunir des données sur leur public. Non seulement s'agit-il pour les chercheurs du DPMQ d'établir un lien de confiance, mais il leur faut aussi suggérer une nouvelle approche de partage des données et des expériences ouvertes sur l'ensemble des communautés. C'est un défi.

Définir les communautés partenaires

Dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* dirigé par Pierre Bonte et Michel Izard, la première propriété associée au terme de « communauté » est celle de la variété de ses usages (Gossiaux 2010 [1991] : 165). George Hillery a répertorié 94 définitions différentes de ce terme. Employé dans le langage quotidien ainsi qu'en sociologie, le concept de communauté peut décrire, en fait, diverses configurations sociales et donner lieu à des modèles d'analyse variables, en adéquation avec la définition adoptée par le chercheur. À cette diversité s'ajoute le fait que la définition évolue simultanément avec la société. Malgré la difficulté de circonscrire le sens exact du terme, l'examen des définitions répertoriées par Hillery lui a permis de décrire une communauté comme une « interaction sociale » qui implique « un secteur géographique » et fait participer des personnes qui ont « des relations communautaires particulières » (1955). L'histoire terminologique dans les études ethnologiques et sociales, ainsi que les contributions empiriques à la définition du concept ont souvent montré que « chaque sociologue élabore sa propre idée de ce en quoi consiste la communauté, qui reflète fréquemment son opinion sur ce en quoi elle *devrait* consister » (Bell et Newby 1971 : 27).

Dans les sciences sociales, le concept fait souvent office d'outil pour décrire et analyser une réalité sociale constituée par des spécialistes appartenant à un milieu d'experts donné. Cependant, son usage est également répandu dans un sens plus large par des groupes qui se réclament d'une appartenance communautaire ou par la presse qui tente de définir un groupe (Chevalier 2007). Du point de vue historique, l'anthropologie américaine a privilégié une approche culturaliste de la communauté, s'intéressant prioritairement à la nature des relations entre ses membres, dans une visée psychosociologique (Gossiaux 2010 [1991] : 165). Une deuxième posture analytique vient la compléter en proposant une étude de la communauté dans ses dimensions institutionnelle et économique (*ibid.*). Or, que ce soit sous un angle culturaliste ou plus économique, l'étude de la communauté a été, dans un premier temps, envisagée comme une démonstration empirique de la dichotomie entre la dimension rurale et la dimension urbaine. Cette

dernière présenterait des caractéristiques très différentes de la première, qui correspondrait à la « communauté ». Communauté et ruralité sont, à l'époque des premières études, deux concepts profondément imbriqués qui relèvent d'un caractère objectif et holistique. Le rural et l'urbain seraient, selon la description proposée par Schrenker, deux constructions idéaltypiques « ayant comme vocation d'articuler et d'opposer les diverses caractéristiques du village traditionnel (qui s'apparente à la communauté) et de la ville moderne (ressemblant plutôt à la société) » (2009 : 39).

À partir des années 1980, grâce notamment aux travaux d'Anthony P. Cohen (1982, 1985, 1987), l'approche subjective de l'étude des communautés sera préférée à l'approche objective. Il s'agit d'un virage conceptuel qui marque le passage d'une étude de la communauté à la recherche d'une définition de son modèle structurel. Cette recherche est combinée à l'examen des communautés en tant qu'entités symboliques construites par les acteurs. Au sein de ces entités, les individus partagent, selon Chevalier (2007), un système de valeurs, de normes et un code moral qui fournissent aux membres d'un groupe le sens d'une identité commune. Dans les études les plus récentes, on constate qu'il est rare que la notion d'espace demeure un des fondements explicatifs des relations communautaires. La notion de communauté s'est désormais affranchie de la définition par son espace, à moins qu'on considère l'espace au sens social. Les travaux sur les communautés se sont aussi nourris de l'intérêt qui découle de l'analogie entre « réseau » et « communauté » qui permet d'explorer les relations entre communautés, identités sociale et personnelle.

En bref, cette remise en question, entamée à partir des années 1980, de certaines des propriétés traditionnellement attribuées par l'ethnologie britannique classique à la notion de communauté—taille restreinte, isolement, homogénéité—et des dimensions qui lui sont associées—rurale, locale, spatiale—nous permet, par contraste, de mieux décrire les communautés qui font l'objet de la présente étude. Nos communautés sont représentées par les organismes partenaires du DPMQ qui sont des communautés urbaines, impliquées, en tant que communautés professionnelles, dans la chaîne de production d'activités musicales. Il s'agit plus précisément d'organisations formant un système social qui fonctionne à l'intérieur d'un segment particulier de la réalité sociale. Ce segment est bâti en fonction de la politique culturelle mise en place par le gouvernement québécois en 1992 (voir, entre autres, Ministère des Affaires culturelles 1992). Chaque organisation est constituée à la fois par un ensemble de personnes qui poursuivent des fins déterminées, identiques ou complémentaires en matière de programmation musicale, et par un ensemble de structures de fonctionnement au sein desquelles les

individus sont regroupés en fonction de rôles spécifiques (direction artistique, direction administrative, direction des communications, gérance artistique, direction technique, musiciens, chanteurs, etc.). Les méthodes employées pour étudier l'action de ces communautés dans le cadre d'une recherche sur leurs publics sont celles utilisées habituellement en sciences humaines et sociales qui prévoient l'articulation entre une observation participante, des entretiens plus ou moins ouverts, la distribution de questionnaires, la collecte et la consultation de documents concernant l'histoire et les activités de l'institution. Là où il est possible de le faire, nous rassemblons également des données statistiques sur leurs publics.

Nous envisageons, en somme, chacune des communautés partenaires à partir de la structure typique du milieu culturel québécois, l'organisme-artistique, en général un organisme à but non lucratif (OBNL). Ces communautés sont donc des organismes constitués, susceptibles d'investigation empirique, recoupant une série de questionnements méthodologiques qui découlent d'une interrogation de la notion de communauté. À ce sujet, nous tirons profit de l'approche qui considère la communauté comme une construction symbolique, un système de valeurs et de normes fournissant à ses membres le sens d'une identité commune. Comme nous l'exposerons dans les sections qui suivent, cette approche s'avère particulièrement porteuse de sens dans un contexte comme celui de la Société de musique contemporaine du Québec où la communauté associée au milieu de la création musicale savante possède un profil précis. C'est aussi le cas du Festival du monde arabe au sein duquel des préoccupations reliées aux questions identitaires et au dialogue entre cultures sont au cœur de l'activité même de l'organisme.

Il va de soi que les stratégies mises en œuvre par les communautés partenaires que nous nommerons communautés de professionnels impliquent des retombées sur les véritables destinataires de leurs actions : les publics. Ensuite, la notion d'interaction se confirme être capitale pour expliquer le maintien d'une relation positive et dynamique qui est celle de la recherche au sein du DPMQ entre les communautés des professionnels et les chercheurs, relation dont nous rendrons compte de façon plus détaillée dans les sections qui suivent. Évoquée comme l'un des trois prédicats de communauté cités par Hillery, l'interaction, dans notre cas, existe non seulement entre les membres des communautés de professionnels, mais aussi vis-à-vis des publics dont la présence massive garantit la survie dans le temps de ces communautés en tant qu'institutions musicales. Si tout au long de l'histoire des études de communauté, la définition du concept peut paraître souvent problématique ou changeante⁸, c'est parce que la communauté n'existe pas seulement de manière objective et statique. Elle prend forme grâce au sens que lui attribuent

ses membres, mais aussi, comme notre étude vise à le montrer, en raison des interactions entre membres internes et communautés externes, concevables comme un véritable réseau.

Chercheurs et communautés professionnelles : en quête d'une tradition de la recherche

Concilier les cultures

Généralement, lors d'enquêtes de terrain en sciences humaines et sociales, les chercheurs investiguent par le biais de diverses méthodes (sondage, entretien ou observation participante, etc.) une problématique précise qu'ils ont au préalable clairement définie par eux-mêmes et pour laquelle les membres de la communauté enquêtée n'interviennent pas, ou pratiquement pas. Dans le cas du DPMQ où les chercheurs sont en interaction avec les communautés de professionnels et leurs publics, cette situation est plus complexe. Si les membres des publics enquêtés sont amenés à prendre la parole, c'est essentiellement à titre de témoins. Dans une démarche compréhensive, les récits de ceux qui font et vivent des pratiques culturelles sont de précieux indicateurs sur les conduites sociales adoptées et il revient au chercheur d'en dégager les logiques afin de les rendre intelligibles (Schnapper 2012 [1999] ; Straw 1991). En somme, les projets de recherche sont généralement menés et développés par les chercheurs, tandis que les sujets auront tendance à y participer de façon indirecte, chacun ayant dans ce cadre un rôle et des responsabilités déterminés et distincts.

Or, lorsqu'il s'agit des membres des communautés de professionnels qui participent au projet à la fois comme « enquêtés » et comme « enquêteurs », la répartition des rôles et des responsabilités est différente. Un des aspects fondamentaux du projet DPMQ est de reposer non seulement sur un terrain d'observation des pratiques des publics, mais également sur un partenariat entre une équipe de chercheurs universitaires et les différentes communautés de professionnels que représentent les organismes partenaires. La définition des objectifs comme les résultats qui découleront du projet DPMQ dépendent d'un double apport : celui des chercheurs et celui des communautés de professionnels qui ont des rapports différents avec leurs publics.

Dans l'absolu, nous avons imaginé que la collaboration se caractériserait par un partage des connaissances théoriques (des chercheurs) et pratiques (des professionnels) qui devrait avoir un impact autant sur la construction des expériences de terrain de l'équipe DPMQ que sur l'approche concrète du

public par les professionnels. On attend donc de ce partenariat que, de part et d'autre, les expertises profitent à l'élaboration et à l'exécution de la recherche. Cependant, le lecteur s'en doutera, faire travailler ensemble des chercheurs universitaires et des professionnels du milieu de la musique ne va pas de soi. Si les responsables désignés par les communautés de professionnels assistent plus ou moins régulièrement aux réunions de travail des chercheurs, notamment lorsqu'il est question de leur terrain spécifique, ou encore s'ils étudient attentivement les sondages qui seront distribués lors de leurs événements, nous ne pouvons pas encore parler d'une dynamique participative équilibrée, même si pour les membres des communautés de professionnels, le projet possède une grande valeur et un intérêt considérable dans une perspective de pérennisation de leurs activités musicales. Clairement, les premiers pas sont ceux des chercheurs qui doivent intégrer les réalités des professionnels. Ces réalités sont celles d'une culture de travail basée sur la gestion d'un quotidien qui absorbe toutes les ressources disponibles. Cette culture est caractérisée par l'absence d'une véritable tradition de recherche scientifique, du moins en ce qui a trait à l'étude du fonctionnement des organismes musicaux québécois. La conciliation des exigences de la recherche scientifique et des obligations des professionnels passe par l'appariement du système de valeurs des chercheurs à celui des communautés de professionnels. Il s'agit là d'un véritable défi, sachant que le projet du DPMQ est conçu sur le principe d'une relation nouvelle, où la communauté de professionnels adopte les méthodes des chercheurs pour étudier les publics.

Les organismes qui ont fait l'objet de nos premiers terrains (SMCQ et FMA) fonctionnent à la limite de leur capacité, et la résolution de problèmes est leur condition d'existence. Ce sont de petites équipes⁹ qui travaillent avec des moyens financiers¹⁰ relativement modestes par rapport à leur mission. Leurs moyens sont entièrement dédiés à la production, la diffusion et la promotion de manifestations musicales dont l'envergure varie du concert de musique de chambre au festival, en passant par le concert avec orchestre. La tenue des festivals et des concerts de nos partenaires est donc largement tributaire du temps réellement investi dans leur organisation logistique et matérielle. Ce temps dépasse de loin le temps officiellement déclaré. Pour notre équipe, le défi consiste donc à intégrer le projet du DPMQ dans une dynamique de travail intense, réalisé par des équipes qui voient à presque tous les aspects de la vie de la communauté : campagne de financement, plan marketing, communications avec les médias et les réseaux sociaux, outils promotionnels, programmes de concert¹¹, relation avec le public, production, tournée, etc. Par rapport au quotidien des professionnels, la participation au DPMQ représente donc une activité « extra-ordinaire ».

Le DPMQ est d'autant plus « extra-ordinaire » qu'il fait appel à une notion du temps qui pose un problème. Les premiers travaux du DPMQ nous permettent de faire un constat simple, mais conséquent : la notion de temps n'a pas la même signification pour les chercheurs et les communautés de professionnels. Pour les chercheurs, un projet de recherche s'échelonnant sur une ou deux années est considéré comme de courte durée. Les projets sur trois ou cinq ans, voire plus, sont courants dans le milieu de la recherche en sciences humaines et sociales. Dans le quotidien des professionnels, ces durées représentent du long terme, du très long terme. Pour ces communautés qui doivent répondre aux exigences d'un milieu concurrentiel, il est nécessaire d'obtenir des résultats rapidement pour agir efficacement. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur cette nécessité d'« efficacité » à partir d'un exemple tiré du terrain mené auprès du FMA. Cela nous permettra de discuter plus en profondeur de ce que cette différence de culture entraîne en termes d'enjeux lorsqu'il est question de la collaboration.

Une seconde difficulté inhérente au partenariat entre chercheurs du DPMQ et communautés de professionnels réside dans la définition même de la recherche. Nous l'avons évoqué précédemment, les milieux de pratique fonctionnent essentiellement en mode de « résolution de problèmes » (Fetterman 1994 ; Weisberg 2006). Or, la recherche scientifique ne saurait se limiter à une simple instrumentalisation. Un projet comme celui du DPMQ fait appel à une méthodologie adaptée en vue de répondre à des questions précises et dont les données doivent être analysées selon des critères scientifiques qui, dans un premier temps, ne sont pas reliés à une exigence de solution (des problèmes de fréquentation par exemple). Pour les chercheurs du DPMQ, le projet est une démarche intellectuelle et objective qui a pour préoccupation première le développement de connaissances nouvelles à partir d'un cadre théorique et de méthodes rationnelles de collecte et d'analyse de données, permettant une meilleure compréhension et l'explication des problématiques entourant le développement des publics de la musique au Québec. Dans la dynamique du milieu des chercheurs, et lors de la première phase du projet, les résultats de recherche seront diffusés sous forme d'articles, de pages de site Internet et de conférences. Pour nos partenaires, la recherche prend un tout autre sens : celui d'un savoir-faire dont la source se trouve dans l'agir professionnel. Pour Donald A. Schön, « s'il est vrai que, pour un praticien, savoir mettre le doigt sur le problème est au moins aussi important que savoir le résoudre, il est aussi vrai que poser un problème est une activité professionnelle reconnue » (1994 : 38-39). C'est pourquoi le DPMQ s'est donné, dans un deuxième temps, l'objectif de développer des solutions concrètes à la problématique du développement de public. Ce deuxième

objectif crée une zone de rencontre entre la sphère du temps de recherche et celle du temps d'action.

Face à une demande pressante de son milieu, la communauté de professionnels utilise son expérience, son expertise et son intuition pour procéder à l'analyse rigoureuse d'une situation et formuler un plan d'action s'y rattachant. Une telle définition de la recherche repose donc sur la notion de compétence professionnelle puisque la réflexion doit nécessairement guider l'action. De ce processus réflexif, il résulte la production de « connaissances ordinaires » (Wentzel 2011), c'est-à-dire de connaissances directement applicables à la réalité quotidienne. Ainsi, les organismes mettent en œuvre toutes sortes de stratégies pour développer leur public sans toutefois les inscrire dans une dynamique comparative, qu'elle soit historique, économique ou sociologique. Si pour le festival Montréal/ Nouvelles Musiques, la SMCQ a présenté des tables rondes pré-concerts, préparé des notes de programme élaborées, publié un magazine, alimenté un site Internet et un blogue, organisé des activités pour le jeune public, c'est essentiellement parce que la nature du festival lui permet de s'aligner sur les pratiques courantes de diffusion de l'information et de développement des publics dans le milieu musical québécois et international. Mais ces pratiques ne garantissent pas une meilleure communication avec les publics, dans la mesure où ces derniers ne sont réceptifs que s'ils partagent déjà l'horizon d'attente des professionnels. À l'évidence, seule une distanciation critique par rapport à l'utilisation de ces outils permettrait d'interroger les motivations réelles des auditeurs à fréquenter les concerts de musique contemporaine. Mais cette distanciation prend du temps. Elle nécessite de colliger des informations en grand nombre, de confronter les résultats des sondages et des entrevues avec les objectifs des organismes professionnels, d'établir une comparaison à l'échelle intercommunautaire, tout en créant les liens nécessaires avec une réflexion sur les enjeux de la création musicale pour les publics. L'équation entre les moyens de communication utilisés pour obtenir des résultats en matière de fréquentation ne peut se contenter d'une simple égalité. Comme nous le verrons plus loin, la programmation, la valeur des œuvres, la réputation des musiciens, les circonstances sont autant d'éléments de l'équation qui en modifient la forme. Si les actions entreprises par la SMCQ semblent constituer une stratégie valable, il reste néanmoins à concilier deux approches qui ne sont pas antinomiques, mais temporellement opposées. D'un côté, la communauté des professionnels doit identifier un problème et trouver une solution pour le régler. Dans le cas du DPMQ, il s'agit de rejoindre un public potentiel et par conséquent de trouver, entre autres, un moyen de promotion qui l'atteindra. De

l'autre côté, pour les chercheurs, il s'agit d'identifier une problématique et de comprendre les mécanismes qui la régissent. C'est à partir de cette compréhension qu'une solution pour résoudre le problème pourra être trouvée. Toujours dans le cas du DPMQ, devant la difficulté de rejoindre un ou des public(s) potentiel(s), il s'agit de comprendre qui est ce/ces public(s) (ou qui sont ceux qui ne sont pas un public), quels sont leur horizon d'attente, leurs modes de fréquentation de la musique et leur relation avec cette dernière. Ce n'est qu'après ce processus d'analyse (assez long) qu'une action pourra être entreprise.

La question du déroulement dans le temps du DPMQ n'est pas simple. Pour les professionnels, il est impossible de ne pas agir à court terme. Les saisons doivent avoir lieu sans attendre que les travaux du DPMQ aient généré de nouvelles analyses et proposé de nouvelles voies de développement de public. Cependant, il ne s'agit pas d'une situation sans issue. Le déphasage temporel entre recherche « scientifique » et recherche « en action » devrait se régler au fur et à mesure que la collaboration prend forme. À cet égard, le projet DPMQ offre un espace de dialogue et d'échange qui amènera les partenaires à dépasser leur conception initiale de la recherche « en action » pour englober également celle de la recherche scientifique. Les professionnels impliqués dans le projet de recherche auront donc une double posture : celle de *professionnel-chercheur*, soit « un acteur engagé à la fois dans une pratique socioprofessionnelle de terrain et dans une pratique de recherche ayant pour objet et pour cadre son propre terrain et sa propre pratique » (Albarello 2004 : 5). Sous cette forme, le partenariat favorisera l'appropriation des résultats de la recherche par des professionnels qui ont déjà une expérience de terrain et qui intégreront le nouveau savoir théorique (et pratique) qui émanera du DPMQ.

Pour établir des ponts entre les chercheurs et les communautés de professionnels, il faut être en mesure de concilier les différences de culture en ce qui a trait au travail et à la recherche. La structure du projet DPMQ devrait permettre le transfert de connaissances avec, nous l'espérons, un impact réel sur les actions menées sur le terrain. En prenant en exemples les partenariats avec le FMA et la SMCQ, nous verrons, d'une part, comment certains outils ont été transformés dans le cadre du projet de recherche pour répondre à la fois aux enjeux de la recherche et aux situations pratiques et ainsi être utilisés à leur plein potentiel. D'autre part, nous constaterons comment l'analyse d'une initiative de développement de public d'un partenaire peut amener à concevoir la recherche sur le développement de public comme pilier de nouvelles stratégies.

Objectifs communs, enjeux différents : les exemples des partenariats avec le FMA et la SMCO

Le Festival du monde arabe (FMA), qui fait partie du paysage culturel montréalais depuis 2000 et s'y présente comme un espace de rencontre entre cultures occidentale et arabe¹², a été l'un des premiers partenaires officiels du DPMQ. Trois terrains intensifs y ont déjà été réalisés lors des éditions 2012, 2013 et 2014. Ils ont permis de constater le réel intérêt de cette communauté à l'égard des objectifs de notre projet. Ils ont aussi permis de préciser les enjeux différents qui caractérisent les réalités des chercheurs et de la communauté de professionnels. Le FMA nous servira ainsi d'exemple concret afin d'illustrer le processus de collaboration au sein du DPMQ.

Comme toute communauté musicale professionnelle, le FMA aspire au développement et à la pérennité de ses activités dans un environnement par ailleurs marqué par une forte concurrence¹³. Dans ces conditions, les investissements et les différentes stratégies de la communauté n'ont d'autre choix que d'être rapidement rentables. Or, à cette dynamique d'« efficacité » propre à l'ensemble du milieu s'ajoutent, pour le FMA, des contraintes d'une autre nature. En effet, au cours de son histoire, le festival a dû s'adapter à l'actualité, subissant les contrecoups d'épisodes politiques et sociaux concernant de près ou de loin le monde arabe. Un premier exemple est celui de son édition 2007, année caractérisée par de vifs débats sur les accommodements raisonnables au Québec¹⁴ et qui coïncide, au FMA, avec une baisse notable de la fréquentation de ses concerts. Le fondateur et directeur artistique et général du festival, Joseph Nakhlé, déclarait à l'émission radiophonique *Pomme et Mandarine* (Radio Canada International 2010) que ce fut une année de « crise » pour l'événement, alors « déserté » par le public québécois, conséquence de la « vague » des accommodements raisonnables¹⁵. Plus récemment, les mouvements de révolte dans les pays arabes servent, quant à eux, d'exemple de l'influence de l'actualité sur la programmation du festival : ainsi, le concert de clôture de l'édition 2013 était une soirée en hommage aux peuples du printemps arabe¹⁶. Si le FMA est tributaire des réalités du milieu musical, il est aussi à la merci de l'actualité sociopolitique qui a parfois placé l'organisme dans une situation précaire.

Cette rapide mise en contexte des enjeux du FMA permet dès lors de mieux comprendre pourquoi, malgré cet intérêt partagé pour les objectifs du projet DPMQ, la communauté de professionnels qui l'anime n'adopte pas la même attitude que notre équipe vis-à-vis des méthodes et des outils de la recherche. Avant le début de son partenariat avec le DPMQ, le FMA menait déjà de courts sondages, touchant des questions d'ordre sociodémographique

(âge, profession, sexe) et des aspects relatifs aux motivations du public (par exemple, « Qu'est-ce qui vous intéresse dans la programmation du FMA? ») et aux habitudes de fréquentation (« À quelle fréquence assistez-vous au FMA ? »). Chaque questionnaire était accompagné d'un coupon de tirage où les participants indiquaient leurs coordonnées, concourant à alimenter la liste de diffusion du festival. Au cours de l'été 2013¹⁷, lors du premier terrain avec sondage pour le DPMQ, chercheurs et professionnels ont convenu de collaborer afin d'éviter la concurrence entre équipes de sondeurs. Un seul et même formulaire recouperait les questions du FMA et du DPMQ. Le sondage insisterait davantage sur les motivations, les habitudes et les connaissances du public, sans être par ailleurs trop complexe. Il s'agissait de conserver l'objectif central pour le FMA de réunir les informations nécessaires à l'analyse de l'efficacité de ses stratégies marketing. De plus, puisque le DPMQ se devait de respecter la confidentialité des participants¹⁸, il avait été convenu que l'habituel bon de tirage du FMA, très important pour l'organisme puisqu'il assurait un contact privilégié avec les festivaliers, serait remis aux répondants en guise de remerciement pour leur participation, et rempli indépendamment des questionnaires anonymes du DPMQ. L'entente de collaboration impliquait finalement que les résultats du sondage soient partagés, une fois dépouillés et traités par l'équipe du DPMQ. Cette première expérience a été concluante : 529 sondages ont été remplis et près de 300 coupons de tirage ont été complétés.

À l'automne suivant, au moment de l'édition du FMA en salles, la collaboration n'a cependant pas été reconduite. Pour cette occasion, le DPMQ avait révisé le sondage, ayant constaté les lacunes de la première mouture. Devant la nouvelle version allongée, le FMA s'est soudainement montré sceptique, ne croyant plus en l'efficacité d'un tel format, notamment parce qu'il nécessitait plus de temps pour être rempli et limiterait par conséquent le nombre de données récupérées. Le FMA a donc préféré revoir l'entente et mener son propre sondage en parallèle. S'il est vrai que le nouveau questionnaire nécessitait une dizaine de minutes pour être rempli, affectant à la baisse la quantité de festivaliers interrogés¹⁹, il a par ailleurs fourni des données beaucoup plus fines à propos des habitudes des spectateurs, de leur perception et de leur appréciation de l'événement. Nous avons là un excellent exemple de la différence de culture en matière de recherche entre chercheurs et communauté de professionnels. À l'efficacité immédiate espérée (et nécessaire) par les professionnels s'oppose une dynamique basée sur le long terme chez les chercheurs. Ajoutons que le sondage est le principal outil de cueillette de données pour le FMA : il est donc stratégique. Pour le DPMQ, il n'est qu'une source (importante) d'informations parmi d'autres²⁰ et les

résultats ne constituent pas un point d'arrivée, mais bien le point de départ d'une réflexion approfondie²¹ comme l'a démontré la nécessité de le revoir après une première expérience.

Ceci n'empêche pas les sondages du DPMQ de posséder une certaine « efficacité ». À titre d'exemple, le FMA a utilisé, à l'automne 2013, des données du questionnaire de l'été précédent pour une demande de subvention où il fallait démontrer que le festival attirait un public de touristes. Bien sûr, une telle retombée pour la communauté partenaire est la bienvenue, mais tout en étant un exemple de retombée immédiate du DPMQ qui contribue à développer la relation de confiance, il ne s'agit pas pour autant d'un objectif explicite du projet de recherche. Pour le DPMQ, la question du lieu de provenance du public fait partie des paramètres qui nécessitent une analyse dans le contexte d'une étude des dynamiques sous-jacentes aux pratiques culturelles des publics. Elle peut faire partie de l'équation dans la mise en place de nouvelles méthodes durables de développement de public. Or, elle n'a pas encore une telle signification pour la communauté de professionnels qui y voit d'abord une donnée quantitative de fréquentation dont la valeur tient à ce qu'elle prouve la présence d'un public qui n'est pas montréalais (excursionnistes, touristes régionaux, nationaux ou internationaux). C'est là un argument essentiel dans l'obtention d'une subvention dans plusieurs programmes d'aide à la diffusion fédéraux et provinciaux pour les festivals. Dans cet exemple, la relation qui s'établit entre le DPMQ et le FMA n'est pas conçue sur le principe de résolution de problématiques ponctuelles—dont pourraient par exemple se charger des firmes de stratégies marketing—mais plutôt sur le principe de développer des perspectives globales sur la fréquentation des concerts. Apparaît alors une nouvelle donnée dans la relation qui se traduit par la possibilité, pour les chercheurs, d'interroger certains fondements de la communauté de professionnels, notamment leur rapport au public. Une telle perspective soulève d'autres questions, beaucoup plus délicates, à propos des modes de fonctionnement chez les professionnels, mais aussi des structures mêmes du milieu et des politiques culturelles qui le régissent.

C'est dans cette optique que le DPMQ s'intéresse aux actions des professionnels en matière de développement de public avec à la clé une hypothèse qui, sans être brutale, bouscule certaines idées reçues : une partie des actions dites de développement de public ne serait pas aussi efficace qu'on le dit. À ce propos, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) nous offre un exemple intéressant.

La SMCQ est aussi partenaire du DPMQ depuis le début du projet et deux terrains ont été réalisés dans ce cadre : lors du festival Montréal/

Nouvelles Musiques (MNM) du 21 février au 3 mars 2013 et au cours de la saison de concerts 2013-2014. Ils ont permis d'effectuer la collecte préliminaire des données sur l'organisation des concerts en fonction des différents genres musicaux et ainsi d'amorcer une réflexion sur les politiques de programmation mises en place par la communauté de professionnels²². Le cas du festival MNM permettra de discuter plus spécifiquement de la stratégie de programmation déployée pour attirer de nouveaux publics.

La 6^e édition de MNM avait pour thème la voix et les percussions. Produit depuis 2003 par la SMCQ, le festival bisannuel propose de faire découvrir au public montréalais « la diversité, la richesse et l'ingéniosité des artistes les plus avant-gardistes de la scène musique contemporaine » (Aoun 2013 : 5). D'après les relevés de l'organisme, ce sont près de 14 000 personnes qui ont assisté à la cinquantaine d'événements répartis sur dix jours lors de l'édition 2013 (voir Pauw 2013).

Le thème du festival est déterminé par le directeur artistique Walter Boudreau, assisté du comité artistique de la SMCQ. Ils s'inscrit dans un plan global de gestion artistique de l'organisme sur cinq ans et tient compte de l'évolution du milieu et des grandes orientations que la communauté de professionnels de la SMCQ cherche à donner à ce milieu. Car, en programmant un festival, la communauté souhaite à la fois créer une vitrine pour la création musicale au Québec, mais aussi en infléchir le cours par des œuvres et des événements phares. Or, la communauté doit tenir compte de son environnement et des autres communautés artistiques de professionnels dans un contexte de forte concurrence. Pour réaliser l'événement, le directeur artistique et le comité artistique procèdent à la sélection des participants en déployant un plan de recrutement des artistes en trois volets complémentaires : un appel général à projets de concerts, des propositions du comité artistique de la SMCQ, et des projets précédemment initiés et portés par le directeur artistique. La programmation est donc dominée par un premier niveau de sélection qui est celui des interprètes (solistes ou ensembles). Le choix des œuvres vient en deuxième et sera le résultat d'un travail conjoint entre direction artistique et artistes sélectionnés. Le processus doit normalement assurer au festival une unité puisqu'il s'agit de respecter le thème de l'événement²³ tout en permettant une variété dans le choix des œuvres, qu'elles soient en création, en première audition canadienne ou encore faisant partie du répertoire. L'équilibre est délicat, car il s'agit de miser à la fois sur des « valeurs sûres »²⁴ et sur des œuvres nouvelles susceptibles de devenir importantes mais dont le capital de reconnaissance est faible, voire encore nul. L'objectif ultime est, évidemment, de rejoindre un public plus large que l'habituel public des concerts de musique contemporaine²⁵. C'est pourquoi on retrouvait, dans la

programmation du festival en 2013, la comédie musicale *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein (1918-1990). Un choix original qui avait le potentiel de susciter l'intérêt du grand public si l'on tient compte de la popularité de l'œuvre. Mais les particularités de la production proposée par la SMCQ ont fait mentir le pronostic de réussite dans le contexte montréalais du festival MNM²⁶.

West Side Story est l'une des productions de Broadway les plus connues du XX^e siècle. Soutenue par l'excellent film de Robert Wise sorti en 1961, l'œuvre dans sa version scénique connaît un succès constant depuis. Les thèmes de l'amour, de la jeunesse, et ceux, très actuels, de l'identité (appartenance/rivalité) et des conditions sociales des immigrants participent toujours au succès de la comédie musicale. Présentée le 23 février 2013 à la Salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau par les Chœurs et Solistes de Lyon dirigés par Bernard Tétu, les Percussions Claviers de Lyon et Fabrice Boulanger au piano, cette version de *West Side Story* n'a pas eu l'effet attractif attendu. L'analyse du projet nous amène à envisager une hypothèse. L'œuvre a été jouée dans une version concert pour cinq chanteurs solistes, percussions et piano. Malgré l'intérêt musical de cet arrangement, une version ainsi épurée n'avait pas beaucoup d'attrait pour l'auditeur friand des comédies musicales à grand déploiement²⁷. Quant au public de la musique contemporaine qui fréquente de manière assidue les concerts de la saison régulière de la SMCQ, il n'a pas vu d'intérêt dans ce concert étiqueté grand public par sa programmation clairement orientée. De plus, que ce soit pour le grand public ou le public spécialisé, l'œuvre a été présentée par des musiciens peu ou pas connus au Québec. Le choix a été fait pour créer un espace commun qui devait être partagé par le grand public et les amateurs de musique contemporaine. Mais les conditions d'exécution de l'œuvre ont créé un vide, où peu de gens ont trouvé les repères artistiques qui les mènent au concert—adaptation inappropriée et musiciens inconnus pour les uns, œuvre jugée trop « ordinaire » pour les autres²⁸. La combinaison artistique proposée ici par la communauté de professionnels a tenu compte de sa perspective artistique et de sa perception des habitudes du public. Une analyse plus approfondie des habitudes déjà largement documentées des publics en matière de pratiques festivalières²⁹ aurait peut-être permis d'éviter de programmer cette œuvre dans les conditions de MNM 2013³⁰. Le temps de la recherche devient ici un temps précieux pour éviter que le temps de l'action mène à une impasse.

Si les enjeux entourant le développement de public semblent différents pour les chercheurs du DPMQ et pour les organismes professionnels que sont la SMCQ et le FMA, il n'en demeure pas moins que l'objectif ultime, celui de faire en sorte qu'il y ait toujours du public dans les salles de concert, assure

une relation forte entre chercheurs et professionnels. Les exemples décrits dans cet article témoignent à la fois de l'exigence, pour le DPMQ, du travail de recherche en collaboration avec le milieu professionnel, et du potentiel considérable qui en découle pour les communautés de professionnels.

Partager l'autorité

À la lumière des cas que nous venons d'évoquer, il nous semble évident que les communautés de professionnels sont animées par des courants de pensée et d'actions contradictoires. Elles doivent faire face à des problématiques communes, notamment celles du financement des pratiques artistiques et de la fréquentation du public. Pour résoudre ces problématiques, les communautés déposent des revendications communes au gouvernement par la voie d'une organisation représentative comme le Conseil québécois de la musique. Mais les solutions à leurs problèmes spécifiques sont trouvées individuellement dans un contexte de vive compétition. Il est vrai que les membres des communautés de professionnels peuvent mandater le Conseil québécois de la musique ou se constituer en regroupement pour réaliser des enquêtes collectives³¹, mais les limites en sont grandes : impossibilité d'établir les nuances nécessaires à la diversité des profils des membres ; impossibilité de poser des diagnostics critiques suffisamment profonds pour revoir les structures du milieu, les modes de gouvernance, la pertinence de certaines pratiques, voire de certains organismes dans un contexte de fractionnement excessif du milieu en communautés³².

Accessibilité des données : la tradition du secret

Développer un projet de recherche sur les publics nécessite un accès à de nombreuses données jugées « stratégiques » par les professionnels. L'accès aux rapports annuels des organismes musicaux ou aux demandes de subvention, par exemple, est passablement limité, alors que ce sont des documents qui renferment un grand nombre de données et une interprétation de celles-ci par les professionnels. Les organismes artistiques ont un statut (OBNL) qui, selon la loi, les soustrait à l'obligation de divulguer leurs données comptables comme les données d'assistance au public puisqu'ils sont constitués en personne morale. Ces données sont néanmoins communiquées au ministère de la Culture et des Communications et à ses organismes apparentés comme le Conseil des arts et des lettres du Québec dans les rapports que les organismes ont l'obligation de remplir. Elles sont rendues publiques sous des formes amalgamées qui ne

permettent pas d'établir un portrait précis du milieu en matière d'assistance aux concerts par exemple. Le défi pour l'équipe du DPMQ est donc d'établir une relation de confiance avec les communautés de professionnels qui ont accepté de participer au projet. Les données confidentielles sont essentielles à une analyse approfondie des questions d'assistance aux concerts et de développement de public.

Or, le partage de l'information dans un milieu concurrentiel comme celui de la culture, et plus précisément des arts de la scène, pousse les professionnels à une grande méfiance et à une diffusion parcimonieuse de leurs données de gestion et de fréquentation. Dans le cadre du DPMQ, la question de l'autorité est une pierre angulaire de la relation avec les professionnels. Dans la phase d'approche des partenaires, certaines coopérations ont été abandonnées, faute de pouvoir s'entendre sur l'accès à l'information et la diffusion des résultats. L'argument invoqué est celui de la confidentialité des informations dont l'importance stratégique est telle qu'elles ne peuvent être publicisées, notamment auprès des autres communautés de professionnels. Si on peut ainsi parler d'un milieu musical, à l'évidence, il est loin d'être homogène et solidaire. C'est là que la notion de communautés (au pluriel) de professionnels prend tout son sens, dans la mesure où chaque organisme constitue sa propre communauté qui se distingue « culturellement » des autres. Il est ainsi pratiquement impossible de parler de communauté (au singulier) au sein des regroupements catégoriels constitués à partir des répertoires musicaux. Le degré de concurrence au sein des communautés qui partagent le même répertoire (musique contemporaine, musique baroque, musique classique, etc.) est particulièrement vif sachant que celles-ci ont à se partager le même public.

Pour créer un partenariat, il a fallu dans plusieurs cas garantir l'exclusivité par champ de spécialisation (orchestre symphonique, producteur en musique contemporaine, diffuseur en musique contemporaine, festival interculturel, diffuseur pluridisciplinaire). C'est à ce prix qu'il a été possible d'établir une relation de confiance qui permette aux chercheurs de bénéficier des données des organismes et de leur expertise. Ce choix a néanmoins un désavantage à court terme, celui de ne pas permettre un travail comparatif entre les méthodes et les actions des communautés de professionnels qui œuvrent dans la même catégorie de répertoire.

La concurrence

La principale raison qui limite la circulation des données dans le milieu musical est celle de la concurrence. C'est aussi la principale dynamique du milieu.

Très vive, cette concurrence est le propre de tout système de libre marché, car même si la plupart des organismes musicaux ont un statut d'OBNL, il n'en reste pas moins qu'ils ont à trouver un financement privé (donateurs et commanditaires), un financement public et un ou des public(s). En ce qui a trait au premier aspect, les communautés de professionnels se partagent un même bassin de mécènes et de commanditaires—rien pour faciliter les relations. Quant au financement de l'État, il est accordé sous la forme de concours. Dans ces conditions, il est clair que les relations entre les communautés de professionnels, malgré toutes les bonnes volontés, sont compliquées.

Les premières étapes réalisées par le DPMQ et l'élaboration des modalités de partenariat avec les communautés de professionnels nous poussent vers un autre constat (après celui sur la différence de notion de temps de la recherche et de l'action) : sans capacité de mettre en commun les données les plus fines et l'expérience dans le domaine du développement de public, il est illusoire de penser résoudre le problème de fréquentation des salles de spectacles et plus particulièrement des concerts de musique spécialisée à moyen et long termes. Les données statistiques offertes par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec permettent de dresser des portraits globaux et d'identifier des tendances générales quant à la fréquentation des spectacles au Québec. Mais une fois qu'il est dit qu'il y a un problème (une baisse par exemple), que faire ? Les communautés de professionnels ont mis au point un système pratiquement instantané de « recherche-action » par l'entremise des enquêtes et analyses marketing, mais c'est à chaque fois un recommencement pour chaque communauté qui établit une stratégie dans le but de faire le plein de ce qui semble être un public pour une ou deux saison(s), sachant qu'il s'agit en réalité de plusieurs publics qui évoluent constamment avec la société.

L'autorité : comment diffuser ?

Dans un contexte concurrentiel, où l'information est une donnée stratégique et où les idées marketing « gagnantes »—celles qui permettent de remplir les salles le plus durablement possible—valent de l'or, les objectifs d'un projet de recherche comme celui du DPMQ semblent bien modestes. Mais il n'en est rien. Les communautés de professionnels sont non seulement prudentes lorsqu'il s'agit de partager des données, mais elles le sont encore plus lorsqu'il est question d'en diffuser de nouvelles sur lesquelles elles n'ont pas tout le contrôle. Qu'elles soient grandes ou petites, les communautés de professionnels exercent un très grand contrôle sur leur image. Leur position est sensible si l'on tient compte du fait qu'elles sont tributaires des investissements de l'État—donc des citoyens. Il ne saurait être question de diffuser des

données qui remettraient en cause la pertinence des choix et des actions de l'organisme. Nous avons convenu avec les communautés de professionnels associées à notre projet de partager l'information, de préparer la diffusion des résultats des travaux et de leur offrir la possibilité de participer à la mise en œuvre du programme de diffusion. Auront-elles un contrôle sur le regard critique des chercheurs ? C'est là l'enjeu le plus important du projet et qui se jouera peut-être moins dans les analyses des données récoltées par l'équipe que dans les projets de médiations qui devraient émaner de ces analyses. Le deuxième objectif du projet, matérialiser les aspects théoriques et analytiques de la recherche en nouvelles formes de médiations³³, est définitivement la clé de sa réussite. C'est dans cette concrétisation de la recherche que le lien entre les chercheurs et les professionnels se forgera et permettra de dépasser les contingences du milieu.

Conclusion

Le partenariat entre les chercheurs du DPMQ et les communautés de professionnels engagées dans le projet soulève des questions importantes pour l'évolution de la sociomusicologie québécoise dans la mesure où il permet d'identifier les problématiques fondamentales d'une relation qui n'a pas encore été développée intensément, alors que d'autres milieux, notamment ceux de la santé et des services sociaux, possèdent une longue tradition dans le domaine. Cette réflexion sur les tenants et les aboutissants d'un partenariat avec les professionnels est d'autant plus importante qu'elle se fait au sein du groupe de chercheurs du projet qui ne se limite pas à des chercheurs professeurs. Le projet a mobilisé près d'une dizaine d'étudiants qui trouvent là un double intérêt : participer au développement d'une nouvelle conception de la recherche en sociomusicologie au Québec et accéder à un moyen presque infallible d'intégration au milieu musical professionnel. C'est donc une nouvelle génération de chercheurs qui intégrera les professionnels du milieu et qui contribuera ainsi au rapprochement des communautés. Alors qu'ils seront membres des communautés de professionnels, ils seront en mesure de concilier les différents aspects de la recherche sur le terrain en musique, de mettre en phase les temps de la recherche propres à chacun (chercheurs et professionnels) et de lever le voile sur des « portraits » statistiques pour explorer les causes et les raisons des problématiques qui entretiennent toutes les idées reçues entourant les publics de la musique et qui mènent à des recettes parfois bien inefficaces pour attirer ces derniers dans l'univers des pratiques musicales. ❀

Notes

1. Bojan Bujic, dans le *Grove Music Online*, établit une différence entre sociologie de la musique et sociomusicologie tout en soulignant qu'elle est considérée par certains comme relative. Le premier terme ferait référence à l'application des principes généraux de la sociologie à la musique, alors que le second correspondrait à l'étude des rôles sociaux de la musique, des musiciens et des institutions de « l'intérieur ». En ce qui nous concerne, le choix du deuxième terme nous semble justifié non seulement parce qu'il est plus englobant mais aussi parce que l'évolution des études en sociologie de la musique, au-delà des pratiques sociologiques, voire anthropologiques, tient compte de plus en plus des caractéristiques intrinsèques de la musique. Cette évolution pousse à concevoir des modèles spécifiques d'analyse du phénomène musical. Dans le cas du projet « Développement des publics de la musique au Québec », l'une des hypothèses qui sous-tend le projet implique directement les genres, les formes, le langage et l'instrumentation. Si, à l'évidence, les paramètres musicaux ont une incidence non négligeable sur l'appréciation de la musique, la sociologie traditionnelle limite son analyse à une situation, à des conditions et un environnement social. Notre objectif est de tenter d'identifier certaines conduites d'écoute et de consommation de la musique en fonction d'une combinaison des paramètres sociaux et des paramètres musicaux. Le cas du concert de la Société de musique contemporaine du Québec, l'un des deux exemples qui illustrent cet article, donnera une bonne idée de cette orientation.

2. Le projet DPMQ est soutenu par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) grâce à une subvention de développement de partenariat.

3. Les organismes musicaux partenaires sont l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), le Festival du monde arabe (FMA), le Vivier, le Festival de Lanaudière, le Théâtre Hector-Charland, le Conseil québécois de la musique (CQM), les Violons du Roy et la maison de la culture Ahuntsic-Cartierville. À ces organismes musicaux s'ajoute l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

4. Michel Duchesneau et Flavia Gervasi, professeurs à la Faculté de musique de l'Université de Montréal ; André Courchesne, chercheur et directeur du développement des affaires à la Chaire de gestion des arts Carmelle et Rémi-Marcoux et Danilo Dantas, professeur adjoint au département de marketing des HEC ; Danick Trottier, professeur substitut au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ; Rosaire Garon, professeur associé au Département d'études en loisir, culture et tourisme de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) et chercheur retraité au ministère de la Culture et des Communications du Québec ; Valerie Peters, professeure titulaire à la Faculté de musique de l'Université Laval.

5. Pour cet article, nous avons choisi de concentrer nos exemples à partir des travaux en cours avec deux des neuf organismes musicaux engagés dans le projet DPMQ. Il s'agit de la Société de musique contemporaine du Québec (terrain dirigé

par Ariane Couture) et du Festival du monde arabe (terrain dirigé par Caroline Marcoux-Gendron). Le partenariat avec ces deux organismes a été particulièrement facile à établir, si bien que les terrains ont pu progresser rapidement et constituent deux exemples déjà riches en information.

6. Depuis sa fondation en 1966, la Société de musique contemporaine du Québec est l'un des plus importants vecteurs de la musique contemporaine à Montréal. Elle a été dirigée successivement par les compositeurs Serge Garant (1966-1986), Gilles Tremblay (1986-1988) et Walter Boudreau (depuis 1988). En plus de produire les concerts de l'Ensemble de la SMCQ, l'organisme reçoit des invités prestigieux tels que l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez, les Percussions de Strasbourg, le Collegium vocal Köln sous la direction de Stockhausen ou plus récemment les Neue Volcalsolisten Stuttgart. Depuis 2003, la SMCQ organise le festival international Montréal/Nouvelles Musiques (MNM) sur une base bisannuelle. En alternance avec MNM, l'organisme tient une série hommage dédiée à un compositeur québécois et à laquelle participent de nombreux interprètes et ensembles en intégrant une œuvre de ce compositeur à leur programmation. Enfin, depuis 1997, la SMCQ développe un volet jeunesse dont les contes musicaux ont été présentés devant plus de 50 000 enfants.

7. Le Festival du monde arabe (FMA) est une idée originale de Joseph Nakhlé, son directeur artistique et général, et il est présenté à Montréal depuis 2000 par l'organisme Alchimies, Créations et Cultures. Produit chaque année à l'automne, ce festival se veut un espace de rencontre et de dialogue entre cultures arabe et occidentale, faisant ainsi place à un large éventail de traditions musicales et artistiques, et accueillant plusieurs disciplines regroupées en trois volets : Arts de la scène (sur lequel porte l'enquête du DPMQ), Cinéma et Salon de la culture. Le festival *Orientalys*, un événement estival, en plein air et gratuit, a été conçu comme un quatrième volet en 2011, et s'affirme désormais comme un festival à part entière, néanmoins géré par la même organisation.

8. Pour un état de la situation dans les études portant sur le musical, voir notamment Shelemay 2011.

9. Il y a tout au plus une dizaine de personnes engagées à temps complet ou partiel à la SMCQ et près d'une douzaine au FMA en période festivalière.

10. L'essentiel des revenus de la SMCQ et du FMA repose sur une combinaison variable d'un organisme à l'autre entre les octrois des organismes de soutien aux arts et à la culture comme le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts du Canada et des revenus autonomes de commandites, de dons et de billetterie.

11. Dans le cas du 6^e festival Montréal/Nouvelles Musiques, qui s'est tenu du 21 février au 3 mars 2013, on doit à l'équipe interne de la SMCQ la publication d'un magazine informant le public des concerts, des œuvres, et des compositeurs au programme du festival. Le magazine, tiré à 18 000 exemplaires, a été offert gratuitement lors des concerts de la SMCQ, dans le réseau universitaire et en plusieurs points de l'Île de Montréal.

12. Voir l'éditorial de présentation de l'organisme : <http://www.festivalarabe.com/a-propos/> (tel que consulté le 8 février 2014).

13. En 2005, *La Presse* rendait compte de l'intention du FMA d'alléger sa programmation en 2006 afin d'assurer la pérennité du festival qui avait connu une croissance trop rapide. Aussi, il était question de décaler le calendrier de l'événement pour ne pas entrer en conflit avec Coup de cœur francophone, festival de la chanson francophone (Brunet 2005).

14. Les accommodements raisonnables, définis comme « arrangement[s] qui [...] vise[nt] à assouplir l'application d'une norme ou d'une loi en faveur d'une personne ou d'un groupe de personnes victimes ou menacées de discrimination en raison de motifs spécifiés par la Charte » (Bouchard et Taylor 2008 : 285), ont fait l'objet d'importantes controverses de mai 2002 à février 2006 (50), puis il y eut ce que les coprésidents de la commission à ce sujet, l'historien et sociologue Gérard Bouchard et le philosophe Charles Taylor, ont qualifié de « période d'ébullition », de mars 2006 à juin 2007 (53), notamment marquée par l'annonce, le 8 février 2007, de la création de ladite commission par le Premier ministre de l'époque, Jean Charest (17). Un rapport intitulé *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation* en a découlé (2008).

15. Rappelons que les personnes d'origine arabe et/ou de confession musulmane avaient été particulièrement visées par ces débats. L'entrevue complète est disponible en ligne : <http://www.rcinet.ca/francais/archives/chronique/pomme-et-mandarine---indispensable/rencontre-avec-joseph-nakhle/> (tel que consulté le 10 août 2014).

16. Concert *Yamal El Sham*, présenté le 9 novembre 2013 à la salle Maisonneuve de la Place des Arts avec les invités Lena Chamamyán (chanteuse syro-arménienne), Naseer Shamma (oudiste irakien) et Charbel Rouhana (chanteur et oudiste libanais), accompagnés par l'orchestre OktoEcho.

17. Tel qu'expliqué à la note de bas de page 7, la même organisation chapeaute le FMA, événement automnal, et Orientalys, festival en période estivale. Le DPMQ a, depuis les débuts de son partenariat avec l'organisme, enquêté aux deux moments (en été et en automne), notamment afin d'établir des comparaisons entre différents contextes festivaliers.

18. Règle imposée par le certificat obtenu de la part du Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche de l'Université de Montréal.

19. Le contexte était également radicalement différent : d'un site extérieur en été, où il était possible de rencontrer les festivaliers de l'ouverture à la fermeture de l'événement—midi à 23h—pendant les 3 journées d'activités, nous sommes passés à un contexte en salle, où le temps avec les spectateurs était très court, soit environ 45 minutes avant le spectacle, 20 minutes pendant l'entracte et, parfois, quelques minutes suivant la fin du concert.

20. Nous effectuons notamment beaucoup d'observations participante avant, pendant et après les concerts, scrutons la couverture médiatique de chaque édition avec attention, visitons les médias sociaux où des membres du public s'expriment

sur leur expérience festivalière, etc.

21. C'est d'ailleurs l'avis de Jean-Pierre Esquenazi qui affirme que « les résultats des enquêtes posent des questions inattendues, de celles qu'on n'avait pas imaginées au départ. Il est donc tentant de les considérer justement comme un point d'origine : elles peuvent nous dire comment s'approcher des problèmes de la définition des publics, comment poser des questions pertinentes ; elles peuvent nous dire ce qu'il faut effectivement chercher » (Esquenazi 2009 [2003] : 27, 28).

22. Il faut noter que la communauté de professionnels de la SMCQ se distingue par son modèle participatif en matière de programmation. Si l'organisme a un directeur artistique (Walter Boudreau), la programmation est le fruit du travail de concertation d'un comité artistique formé essentiellement de compositeurs.

23. Il faut cependant noter que les éditions de MNM ne sont pas monolithiques en matière de thème. L'édition de 2013 a été l'occasion de souligner le 30^e anniversaire de la mort de Claude Vivier, ce qui semblait faire l'objet d'un sous-thème.

24. L'expression est de Noémie Pascal, adjointe à la direction générale de la SMCQ.

25. À propos du fonctionnement des communautés de professionnels en musique contemporaine et de leurs publics, voir, entre autres, Menger 1983.

26. Sans que le spectacle ait été un échec, il n'a pas attiré tout le public souhaité puisque l'assistance comptait un peu moins de 200 personnes (dans une salle de 500 places).

27. Le cadre de cet article ne nous permet pas d'entrer dans les détails musicaux de l'œuvre, mais le fait que l'orchestration ait été entièrement remaniée pour être adaptée à un ensemble de percussions contemporain modifie considérablement l'enveloppe sonore de l'œuvre, dont l'orchestration de Bernstein a contribué au succès. La présence de l'orchestre symphonique, dans une œuvre qui allie habilement les styles de Broadway et Hollywood, est difficilement remplaçable pour l'amateur pour lequel une bonne partie du plaisir auditif est liée aux somptueuses couleurs de l'orchestre de Bernstein.

28. Dans le cadre de notre hypothèse, nous faisons abstraction du problème de la visibilité médiatique de l'événement. La question du positionnement médiatique des concerts de musique contemporaine est un réel problème et touche l'ensemble des communautés. Dans le cas présent cependant, le cadre du festival a certainement permis une meilleure promotion du concert, ce qui devait contribuer positivement à l'affluence. À propos des conditions de production de MNM, voir Duchesneau 2004.

29. Au sujet des pratiques des publics en situation de festival, voir entre autres Négrier, Djarkouane et Jourda 2010; à propos du public du festival MNM, voir Duchesneau 2004.

30. Dans un sondage DPMQ mené pendant la saison 2013-2014 de la SMCQ, la question « Pour quelle(s) raison(s) assistez-vous à ce concert ? » a été posée aux spectateurs. 87% des répondants ont choisi « Les artistes/Denis Gougeon » contre 55% pour « L(es) œuvre(s) ». Bien que limités, ces résultats laissent clairement voir,

même dans le milieu de la musique contemporaine, l'importance prioritaire de la présence d'artistes connus, suivie d'assez loin par l'attrait des œuvres.

31. Sur la partie publique du site du CQM, aucune étude entourant les questions de financement ou de diffusion de la musique n'est identifiée.

32. On peut citer une très intéressante étude commandée par le regroupement d'organismes musicaux Le Vivier (partenaire du DPMQ) en 2011 à Pierre Lapointe sur le « Profil du milieu des musiques nouvelles 1961-2009 » et présentée lors des Rencontres professionnelles 2011 du Vivier. L'étude, construite à partir des données disponibles grâce aux travaux de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, ne permet cependant pas d'identifier les causes de ce qui, en fonction de la lecture des données, peut être posé comme un problème de fréquentation ou de diversification des publics dans les domaines des musiques nouvelles.

33. On pense, entre autres, aux outils de préparation au concert. Donnons l'exemple des notes de programme, dont la forme sur papier semble bien archaïque ; elles devront évoluer vers des supports multimédia et un contenu adapté à un public habitué à l'image et au son.

Références

- Albarello, Luc. 2004. *Devenir praticien-chercheur. Comment réconcilier la recherche et la pratique sociale*. Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- Aoun, Aïda. 2013. Mot de la directrice générale. *Magazine MNM : Montréal/Nouvelles Musique*. SMCQ : 5.
- Bell, Colin et Howard Newby. 1971. *Community Studies*. Londres : George Allen & Unwin Ltd.
- Bouchard, Gérard et Charles Taylor. 2008. *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation*. Rapport de la commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles. <http://www.accommodements-quebec.ca/documentation/rapports/rapport-final-abrege-fr.pdf> (consulté le 17 août 2014).
- Brunet, Alain. 2005. Le Festival du monde arabe compte mieux gérer sa croissance. *La Presse*, 16 novembre.
- Bujic, Bojan. Musicology, II : Disciplines of musicology. 9. Sociomusicology. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg2> (consulté le 26 août 2014).
- Chevalier, Sophie. 2007. « Destin du concept de “communauté”. De la classe sociale à la culture—Le cas de la Grande-Bretagne ». *Esprit Critique. Revue internationale de sociologie et de sciences sociales*. 10 (1). <http://www.espritcritique.fr/dossiers/article.asp?t03code=62&varticle=esp1001article02&vrep=1001> (consulté le 4 février 2014).

- Cohen, Anthony P., dir. 1982. *Belonging : Identity and Social Organisation in British Rural Cultures*. Manchester : Manchester University Press.
- . 1985. *The Symbolic Construction of Community*. Londres : Routledge.
- . 1987. *Whalsay : Symbol, Segment and Boundary in a Shetland Island Community*. Manchester : Manchester University Press.
- Conseil québécois de la musique. <http://www.cqm.qc.ca> (consulté le 17 août 2014).
- Duchesneau, Michel. 2004. Le Festival international Montréal Nouvelles Musiques : Perspectives. *Circuit, musiques contemporaines* 14 (2) : 9-21.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2009 [2003]. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte.
- Fetterman, David M. 1994. « Empowerment evaluation ». *Evaluation Practice* 15 (1) : 1-15.
- FMA. À propos. *Festival du monde arabe de Montréal*. www.festivalarabe.com (consulté le 8 février 2014).
- Frankeberg, Ronald. 1990 [1957]. *Village on the Border : A Social Study of Religion, Politics and Football in a North Wales Community*. Prospect Heights : Waveland Press.
- Gossiaux, Jean-François. 2010 [1991]. « Communauté ». Dans *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Pierre Bonte et Michel Izard dir. : 165-166. Paris : Presses universitaires de France.
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale*. Paris : Éditions Métailié.
- Hillery, George. 1955. Definition of Community : Areas of Agreement. *Rural Sociology* 20 : 111-123.
- John S. and James L. Knight Foundation. 2002. *Classical Music Consumer Segmentation Study. How Americans Relate to Classical Music and Their Local Orchestras*. Southport, Conn. : Audience Insight LLC.
- Kolb, Bonita M. 2001a. The Decline of the Subscriber Base : A Study of the Philharmonia Orchestra Audience. *International Journal of Arts Management* 3 (2) : 51-59.
- . 2001b. The effect of generational change on classical music concert attendance and orchestras' response in the UK and US. *Cultural Trends* 11 (41) : 1-35.
- Lapointe, Pierre. 2011. *Profil du milieu des musiques nouvelles 1961-2009*. Étude commandée par le Groupe Le Vivier, avec l'appui du Conseil des Arts du Canada. http://www.levivier.ca/res/pdf/LeVivier_Colloque_201102_Profil_du_milieu_des_musiques_nouvelles_1961-2009_Pierre_Lapointe.pdf (consulté le 17 août 2014).
- Menger, Pierre-Michel. 1983. *Le paradoxe du musicien*. Paris : Flammarion.
- . 2003. Le public de la musique contemporaine. Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Jean-Jacques Nattiez dir. : 1169-1186. Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

- Ministère des Affaires culturelles, Direction des communications. 1992. *La politique culturelle du Québec. Notre culture, notre avenir*. Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- Négrier, Emmanuel, Aurélien Djakouane et Marie Jourda. 2010. *Les publics des festivals*. Paris : Michel de Maule.
- Pauw, Guillaume de. 2013. MNM 2013, le bilan. *Site Internet de la SMCQ*. <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/?page=2> (consulté le 16 avril 2013).
- Pedler, Emmanuel. 2003. *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*. Paris : L'Harmattan.
- Schnapper, Dominique. 2012 [1999]. *La compréhension sociologique*. 3^e éd. rév. Paris : Presses universitaires de France.
- Schön, Donald A. 1994. *The Reflective Practitioner : How Professionals Think in Action*. Burlington, Vermont : Ashgate Publishing.
- Schrenker, Cherry. 2009. Qu'est ce-que la communauté ? Réflexions sur le concept et son usage. *Mana* 16 : 31-50.
- Shelemy, Kay Kaufman. 2011. Musical Communities : Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society* 64 (2) : 349-390.
- Straw, Will. 1991. Systems of Articulation, Logics of Change : Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies* 5 (3) : 361-375.
- Weisberg, Robert W. 2006. *Creativity : Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*. Hoboken, N.J. : John Wiley & Sons.
- Wentzel, Bernard. 2011. Praticien-chercheur et visée compréhensive. Éléments de discussion autour de la connaissance ordinaire. *Recherches qualitatives* 10 : 47-70.

Émission de radio

- Radio Canada International. 2010. *Émission Pomme et Mandarine à Radio-Canada. Rencontre avec Joseph Nakhlé*. <http://www.rcinet.ca/francais/chronique/pomme-et-mandarine---indispensable/rencontre-avec-joseph-nakhle/> (consulté le 10 août 2014).