



LOI DE BAUMOL ET PRODUCTIVITÉ MUSICALE

Économie des industries culturelles

4-842-02

Professeur : Germain Belzile

Date de remise : 24 avril 2013

Présenté par
Daniel Constantineau (11120020)

À la question : *Existe-t-il une augmentation de la productivité chez les interprètes musiciens depuis l'époque de Mozart et si oui, dans quelle mesure doit-elle moduler la Loi de Baumol ?*, nous répondons tout simplement oui. Oui, il y a augmentation de la productivité chez les interprètes musiciens depuis l'époque de Mozart, et pas seulement à leur niveau, qui est celui du capital humain. Des améliorations notables s'observent également du côté de la gestion et du management, à la fois administratif et artistique, des institutions qui les emploient — notamment les orchestres symphoniques et les maisons d'opéra —, de la facture des outils de travail qui sont les leurs, c'est à dire les instruments de musique, et des techniques de formation qui leur sont propres et évoluent depuis la fondation des premiers conservatoires de musique, en 1795.

Nous chercherons donc à circonscrire certaines des raisons qui, selon nous, doivent servir à nuancer la Loi de Baumol dans ce qu'elle a de plus drastique, soit la formulation du *cost disease*, que Towse résume ainsi : “Baumol and Bowen identified (...) the productivity lag — the hypothesis that technological progress that drives up productivity in the non-arts sector of the economy cannot be applied to the performing arts. It was held that labour productivity does not rise in the arts while it does rise in the rest of the economy, in which technology enhanced capital can be substituted for labour, causing the productivity of labour to rise.”¹

De fait, toujours selon Towse, il semble bien que le secteur de la musique soit celui qui réagisse le mieux, voire surmonte les défis que lui pose l'*earning gap* évoqué par Baumol et Bowen, et ce même si la situation de plusieurs orchestres nord-américains se révèle des plus préoccupantes² : “In fact, evidence from several studies in the United States and from United Kingdom suggested (...) that arts [music] organisations were able to make adjustment either by reducing costs or raising prices, thus mitigating predicted dire effects.”³ Les pages qui suivent devraient pouvoir démontrer, en tout ou en partie, cette dernière assertion.

¹ Les notes font systématiquement référence aux monographies et sources citées à la fin du travail : Towse (2010) p.220

² Euan (2013)

³ Towse (2010) p.224. On trouve également une excellente synthèse des hypothèses de Baumol et Bowen dans Agid et Tarondeau (2003) pp 149-150

LA MUSIQUE, PUISSANT FACTEUR D'EXTERNALITÉ POSITIVE

Avant de nous lancer dans notre démonstration, établissons tout d'abord le fait que de tous les arts — qu'ils fassent partie de ceux que pratiquaient les Muses grecques ou qu'ils soient récemment apparus dans le paysage du « divertissement » et de l'expression de soi —, celui de la musique s'avère le plus complet pour qui le consomme et le pratique. Depuis une vingtaine d'années, il ne se passe en effet pas un mois sans que telle ou telle étude scientifique, portant notamment sur les bienfaits de la musique sur le cerveau et ses fonctions cognitives, ne le confirme⁴.

La musique atteint et guérit l'être d'une façon holistique — psychologique, physique et intellectuelle —, ce davantage que toute autre forme d'art. Pour cette raison, il constitue un puissant facteur d'externalité positive, *a fortiori* lorsqu'il est subventionné. Bien plus qu'un simple divertissement, le 4^{ème} art contribue au bien-être général de la population, puisqu'il est celui des arts dont la pénétration est, chez cette dernière, la plus profonde, dans une proportion de 90 % contre 75 % pour le cinéma, 59 % pour la littérature et la lecture, 42 % pour les arts visuels, 24 % pour le théâtre et 14 % pour la danse⁵.

ÉLÉMENTS D'AMÉLIORATION DE LA PRODUCTIVITÉ MUSICALE

Amélioration des gestion et management général et artistique

COÛTS ET REVENUS FIXES, VARIABLES ET MARGINAUX

Les charges afférentes à un orchestre symphonique se déclinent comme celles de n'importe quelle autre entreprise, c'est à dire en termes de coûts/revenus fixes, variables et marginaux. Les premiers englobent généralement les frais d'administration et, dans le cas de musiciens permanents à l'orchestre, de personnel artistique. Les seconds incluent les dépenses reliées à la programmation musicale et, de ce fait, fluctuent en regard du répertoire abordé par la formation. Dans le cas d'orchestres dont les membres ne sont pas permanents, il faut y ajouter le personnel artistique. Finalement, les coûts marginaux s'appliquent à la production de toute unité supplémentaire — on parle ici de concerts répétés, ou doublons, s'additionnant aux programmes initiaux de l'ensemble —, ajoutés aux coûts totaux des activités de la compagnie.

⁴ Gravel (2013) ; Kastakis et al. (2013)

⁵ OCCQ (2009) p.29

RÉPARTITION DES COÛTS, CHAÎNE DE VALEURS, POLYVALENCE ET RETOUR AUX SOURCES

Plusieurs stratégies sont retenues par des entreprises de musique symphonique ou opératique afin de réduire le solde de l'un ou l'autre des postes décrits plus haut :

1. *La multiplication des doublons d'une production initiale d'un programme de concert afin d'en répartir les coûts fixes et variables.*

Les concerts de musique classique attirent rarement des foules permettant la répétition du même concert pendant trois à quatre semaines, comme c'est le cas au théâtre, au cinéma ou au ballet. La possibilité de générer des doublons se présente, par conséquent, comme une opportunité de choix pour tout orchestre qui peut s'en prévaloir. C'est la tactique adoptée par l'Orchestre Métropolitain qui, par l'entremise de sa série *Conseil des arts de Montréal en tournée*, se trouve à augmenter les produits de ses opérations par le biais de revenus garantis et à crédibiliser l'impact de son rayonnement auprès d'un public varié, ce qui vaut son pesant d'or auprès et aux yeux des bailleurs de fonds publics⁶.

L'Orchestre de la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent s'attache aux mêmes visées lorsqu'en pages 3 et 37 de son plan d'affaires, il est évoqué ceci : « L'OSVHSL se positionne à titre d'orchestre de tournée et se propose de diffuser chacun de ses programmes dans diverses agglomérations de la sous-région administrative de la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent. Des concerts de 15, 19 et 38 musiciens coûtent respectivement 45 659, 48 534 et 61 956 \$ à produire, frais d'administration, de diffusion et de promotion, fixes ou variables, compris. Voilà pourquoi la répartition de ces coûts sur une saison de plusieurs programmes et concerts, répartis entre 3 originaux et 6 doublons, devient intéressante.»⁷

Bien qu'il y ait une limite à répartir les coûts par le biais de l'apport de cachets garantis, des économies d'échelle peuvent se dégager suite à l'adoption de cette stratégie. La figure 1, issue des courbes des recettes et coûts de l'Opéra de Paris, illustre éloquemment le phénomène où, dans le cas du plan de travail de La Bastille (carrés noirs), la rentabilité des productions pointe du nez dès la 14^{ème} représentation du même spectacle, ce qui n'est pas le cas de Garnier (losanges blancs). Nous reviendrons un peu plus loin sur l'organisation de cette compagnie.

⁶ Lajeunesse (2010) ; Constantineau et al. (2011)

⁷ Constantineau/OSVHSL (2010, 2011 et 2012)

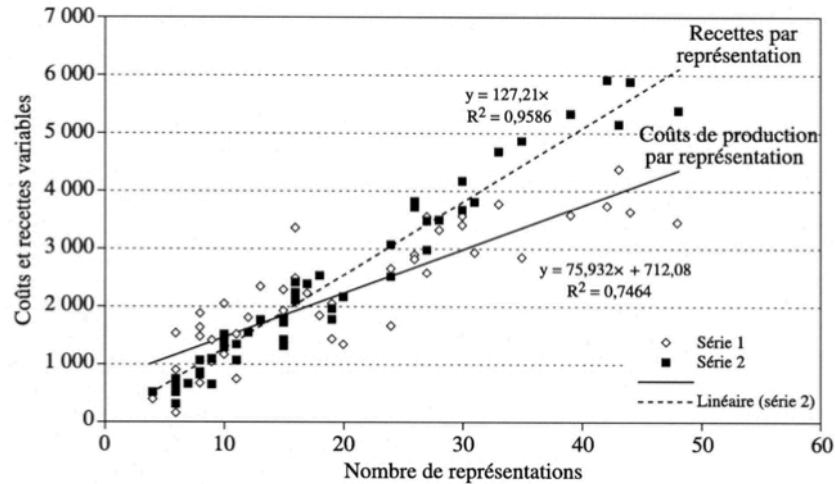


Figure 1 : Illustration de la répartition des coûts et recettes de l'Opéra de Paris.

2. L'établissement de systèmes efficaces de discrimination des prix et de structures conséquentes d'offres de billetterie.

L'adoption de rigoureuses politiques de discrimination des prix, idéalement précédées d'études de marchés mesurant au plus près l'élasticité de ceux-ci, se révèle, pour les entreprises de musique dont le volume de concerts le justifie et l'aménagement des salles de concerts le permet (sièges et sections bien identifiés, aux attributs distinctifs étanches et avérés), une façon de maximiser leurs revenus au chapitre des opérations et éliminer autant que faire se peut les surplus des consommateurs. Le recours à cette option s'appuie généralement sur l'intégration de technologies informatiques avancées aux opérations de soutien de la chaîne de valeurs de l'entreprise.

3. L'intégration d'activités informatiques (TI) et d'apports technologiques aux opérations de soutien de la chaîne de valeurs des entreprises.

À ce propos, l'implantation, par le Metropolitan Opera, du logiciel Tessitura, en 1999, a permis à cette vénérable institution de passer le cap du XXI^{ème} avec une aisance complètement redéfinie en terme de fidélisation, de renouvellement et de rehaussement de son service à la clientèle. Philippe Ravanis décrit ainsi son impact : "A cutting-edge and revolutionary management software, Tessitura rapidly generated substantial savings : the Customer Care department operated with 30% fewer employees than the departments it had

replaced. Most importantly, customer satisfaction improved significantly. The imperious Met (...) had developed the best management software ever created for the arts.”⁸

De même, la direction de l’Opéra de Paris (Garnier/La Bastille), jugeant bien réelle l’incidence de la Loi de Baumol sur ses opérations financières — lesquelles sont documentées depuis 1876 —, décide-t-elle de prendre le taureau par les cornes à ce chapitre. Dès 1993, elle mise sur la transposition de certains des apports techniques et structureaux du plan de travail du nouvel opéra La Bastille (capacités de la salle, équipements scéniques innovateurs, implantation de technologies de l’information, etc.) sur celui de Garnier, tout en tablant sur d’importantes mesures de redressement managériales, dont celles de l’élimination des directions polycéphales, l’établissement de cahiers de charges rigoureux, le remplacement du contrôle sur le nombre des emplois par un audit sur le montant et sur l’évolution de la masse salariale, l’établissement de règles pour mettre les fournisseurs en concurrence, la réduction des coûts et délais d’alternance de spectacles et la ventilation du répertoire présentés, le tout afin de minimiser l’effet noté en début de paragraphe.

De fait, l’exercice de l’Opéra de Paris mène à la constatation suivante : « Les avantages générés par la taille de la salle et par la réduction des coûts d’alternance transforment radicalement les conditions économiques de fonctionnement de l’Opéra-Bastille par rapport à son illustre prédécesseur [Garnier] et, sans doute, par rapport à tous les théâtres conçus selon des principes identiques. Sous réserve d’une évolution maîtrisée de la masse salariale permanente de l’institution, soit une part essentielle de ses coûts fixes, et d’une politique de prix des places actualisée, Bastille serait en mesure de maintenir son équilibre économique à financements publics constants ou faiblement décroissants. Garnier ne peut poursuivre ses activités lyriques qu’avec une contribution financière croissante. La loi de Baumol s’applique bien au second. Le premier semble lui échapper.»⁹

4. La mise en place de principes de polyvalence et de transversalité.

En sus des changements de gestion déclinés plus haut, il semble bien que le recours à certaines formes de polyvalence et de transversalité devienne peu à peu une norme dont

⁸ Ravanis (2007)

⁹ Agid et Tarondeau (2003) pp 163-164

on pourra difficilement se passer à l'avenir, peut importe la dimension de l'organisme visé. Ainsi, la polyvalence réclamée depuis quelques années à un corps de métier tel que celui de journaliste, par exemple, s'applique déjà aux directeurs artistiques des orchestres symphoniques qui, dans le cas des grosses maisons de production (OSM, OM), doivent s'astreindre à en être les principaux porte-paroles, puisqu'ils en sont à la fois les image de marque et symbole.

Kent Nagano s'avère un vendeur redoutable, générant « 150 idées de *marketing* à la minute », selon Mélanie La Couture, chef de l'exploitation de l'OSM¹⁰. En cela, il a été précédé par Charles Dutoit qui, sous cet aspect, ne donnait pas sa place. L'apport de Yannick Nézet-Séguin, directeur artistique de l'OM, n'est pas négligeable non plus, quoique son image passe moins bien la rampe puisqu'il ne dispose pas, en terme d'impact et de présence médiatique, de la prestance un peu altière de deux premiers.

La polyvalence et la transversalité font également partie du plan de redressement de l'Opéra de Paris afin de rencontrer ses nouveaux objectifs d'efficience : « La modulation des horaires de travail et le développement de la polyvalence dans les métiers de base servent ce besoin de flexibilité dont la mise en œuvre est particulièrement délicate dans le contexte des lois et de la sensibilité sociale d'aujourd'hui et, parfois, conflictuelle. Organisation transversale, ouverte et flexible, l'organisation de l'Opéra-Bastille possède toutes les caractéristiques des organisations apprenantes.»¹¹

5. Retour à des dimensions orchestrales authentiques.

Lors de sa prestation au séminaire d'Orchestres canadiens, en juin 2001¹², le chef d'orchestre Charles Dutoit opinait que sa préférence allait à de « petits orchestres, au son européen », soulignant du même jet « l'étroitesse de la salle où avait été créée la 3^{ème} symphonie de Beethoven (Héroïque) », dont la scène arrivait de justesse à contenir les effectifs instrumentaux nécessaires afin interpréter correctement l'œuvre en question. Cette salle, c'était celle du Theater an der Wien, à Vienne et l'orchestre, c'était celui du prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, formé en tout et pour tout de 25 musiciens.

¹⁰ Normandin (2010)

¹¹ Agid et Tarondeau (2003) pp 164-165

¹² Dutoit (2001) Séminaire OC

Nous sommes bien loin des dimensions des phalanges symphoniques auxquelles nous sommes habitués aujourd'hui et dont le nombre d'instrumentistes varie entre 55 à 100, voire 120 têtes de pipes, dépendant des œuvres abordées. Ces formations nous interprètent pourtant un répertoire identique à celui que le public Viennois du temps de Beethoven avait accès. Et bien que les œuvres magistrales des Mahler, Bruckner et Strauss (Richard) s'y soient par la suite greffées, un coup d'œil aux statistiques ayant trait à la dimension des orchestres des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles nous montre la congruité relative — et par conséquent l'économie des moyens y étant afférente — des ensembles instrumentaux mis à la disposition des compositeurs et publics de ces temps révolus en regard de ceux d'aujourd'hui¹³.

En conséquence de quoi certains orchestres et musiciens, voulant réduire les distances d'une authenticité manifestement perdue, se sont mis, depuis une cinquantaine d'année, à revoir la façon d'interpréter les musiques des périodes classiques et romantiques, utilisant pour ce faire instruments, manières d'exécuter et façons de procéder dits *d'époque*. Le tout se traduit par une amélioration double du produit offert : financière d'abord, puisque ces productions utilisent moins de ressources afin de jouer le *même* répertoire, et artistique ensuite, puisque ce produit se rapproche sensiblement des conditions esthétiques qui prévalaient lors de sa création.

Towse fait, de manière éclairée, allusion à ce phénomène, en y allant de ce commentaire : “The typical size of a symphony orchestra is around 100 players, with chamber orchestra having about 40. Orchestras tend to specialize in different répertoire, especially based on their size, though artistic trends towards «early music» and «historically informed performance» have tended to alter the relation between size and répertoire somewhat. The choice of répertoire can have an effect on the cost of performance, and this seems to have been a strategy in avoiding the cost disease.”¹⁴

MÉDIATION CULTURELLE OU REFUS DU PROFESSIONNALISME ?

Parallèlement à ces mesures, il est de bon ton, dans certaines officines gouvernementales, de mettre de l'avant — peut-être au nom d'une certaine accessibilité à la culture et d'une multiplication des biens culturels publics —, le concept de la *médiation culturelle*, c'est à

¹³ Spitzer & Zaslav (2004) Appendix A to D

¹⁴ Towse (2010) p. 225

dire « des initiatives qui créent une opportunité de rencontres et d'échanges personnalisés favorisant l'apprentissage et l'appropriation de la culture par les clientèles les plus éloignées de l'offre culturelle professionnelle. Ces actions mettent l'accent sur un travail de contact et permettent de faire le pont entre le citoyen et l'activité culturelle.»¹⁵

Dans l'esprit de certains fonctionnaires ayant à cœur de réduire la portion de l'état dans le financement des organismes artistiques, cette tendance tombe à point, en ce qu'elle tend à gommer la différence qui doit pourtant bel et bien exister entre loisir et création, entre amateurisme et professionnalisme. Le danger de la manœuvre, si l'on n'y prend garde, tient au fait que le produit culturel, dont les externalités positives souvent élevées sont générées par des artistes de haut vol qui devraient pouvoir espérer en vivre, autant que faire se peut, risque de devenir un bien tutélaire (*merit good*), dont la valeur monétaire effritée se transmette, par effet d'osmose, à sa valeur intrinsèque et s'impose de la même manière à l'esprit de son consommateur.

Ce n'est sans doute pas là le but recherché par les ronds-de-cuir signalés plus haut mais dans la mesure où l'anti-intellectualisme québécois fait des ravages dans à peu toutes les sphères de la société, il n'est pas inutile de mettre ici en relief la possibilité que la chose s'actualise.

Amélioration de la facture instrumentale

JUSTESSE, VÉLOCITÉ, INTENSITÉ

Les instruments de musique n'ont pas toujours été ce qu'ils sont maintenant et continueront à évoluer au fil du temps. C'est là un truisme qu'il vaut la peine de souligner puisque la majorité d'entre nous n'en sommes pas conscient et qu'il s'agit en fait d'un élément technique qui contribue à l'amélioration de la qualité et de la productivité reliée à la performance musicale en général, et celle des instrumentistes en particulier.

Il faut lire le compte-rendu de Johann Joachim Quantz, célèbre flûtiste et théoriste du siècle des Lumières, au sujet de l'accord et l'intonation des instruments à vents de son époque pour nous apercevoir qu'un monde existe entre ceux-là et les instruments de 2013. Ainsi : "If one were to check the instruments in a large orchestra one by one, it would turn out that not only is almost every instrument tuned poorly to itself, but usually

¹⁵ Ville de Montréal, Programme montréalais d'action culturelle, <http://montreal.mediationculturelle.org>

no two or three instruments are in tune with one another”, à laquelle tirade Spitzer et Zaslaw ajoutent : “Orchestra intonation provoked a steady chorus of complaint from eighteen-century commentators, interspersed with a smattering of advices”.¹⁶ On ose à peine imaginer ce qui pouvait en résulter en concert, sans compter la perte de temps que pouvait générer les efforts consacrés à ajuster un tant soit les éléments épars de ce Capharnaüm sonore...

Les choses ont bien sûr changé avec le temps grâce, notamment, au musicien et inventeur Theobald Boehm¹⁷, qui standardise la perce et l’ajout de clés sur la flûte en 1832, pour par la suite appliquer le procédé sur le hautbois et la clarinette. Cette avancée facilite le jeu de ces instruments, démultiplie leurs capacités véloces, tout en stabilisant leur accord et leur justesse. C’est également vers la même époque que l’on équipe les cuivres (trompettes, cors) de clés ou de pistons, toujours avec l’objectif d’en améliorer les paramètres cités plus haut. Finalement, l’apparition, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, de diapasons électroniques, lesquels mesurent en quelques millisecondes la justesse d’un son au Hertz près, constitue l’une des dernières avancées en terme des progrès techniques contrecarrant à leur manière l’incidence par trop drastique de la Loi de Baumol.

Une formation qui n’est plus ce qu’elle était

FORMATION ET PROGRÈS

Malgré que « l’art vivant soit une activité basée sur un capital humain qui offre un potentiel réduit d’augmentation de productivité »¹⁸, il serait malheureux, voire malhonnête de ne pas tenir compte du fait que, de manière générale, le niveau moyen des orchestres symphoniques occidentaux — et donc, des instrumentistes qui les composent — ait augmenté au fil des ans et ce, de manière sensible. La remarque s’applique autant au paramètre de la qualité que celui de la *quantité* de volume du travail abattu en répétitions et concerts.

Le témoignage de Quantz, relaté plus haut, nous donne de sérieux indices à cet égard. Il est appuyé par celui de Charles Dutoit qui, toujours lors du séminaire de 2001, soulignait

¹⁶ Spitzer & Zaslaw (2004) p. 213

¹⁷ http://fr.wikipedia.org/wiki/Theobald_Boehm

¹⁸ Agid et Tarondeau (2003) p. 148

à son auditoire qu'une œuvre relativement complexe comme celle du Sacre du printemps, de Stravinski, et datant de 1914, était, « jusque dans les années 1960, difficilement accessible, même pour les bons orchestres [Philharmonia de Londres, incidemment] » mais « qu'aujourd'hui [2001], elle faisait partie du répertoire commun de tous les orchestres, mêmes moyens.»¹⁹ La chose est corroborée par Stéphane Laforest, chef assistant de l'OSM en 2011-2012, lequel a eu à se débrouiller, pendant son internat, avec des temps de répétitions souvent « coupés de moitié »²⁰, sans que cela n'y paraisse au secteur de la qualité. L'exemple du Sacre du printemps frappe l'imagination, en ce qu'il se situe dans une zone temporelle qui nous est familière mais nous pourrions tout aussi bien évoquer les instrumentistes du temps de Bach, qui estimaient sa musique « injouable »²¹, alors qu'elle est aujourd'hui à la portée de la vaste majorité de ceux d'aujourd'hui. Deux éléments concourent à cet état de fait et participent à la réduction des coûts d'une prestation symphonique ou opératique : l'apparition d'écoles spécialisées en musique et l'invention du phonographe et de la radio.

DES ÉCOLES RÉVOLUTIONNAIRES

La fondation des conservatoires et écoles de musique spécialisées date de 1795. Elle a lieu en France d'abord, pour se propager dans tout l'Europe par la suite et finalement atteindre l'Amérique du Nord, quelques années plus tard. La mise sur pied de telles institutions contribue largement à la standardisation et à l'amélioration de la formation musicale, laquelle s'effectuait, avant cette date, de manière informelle et privée par le biais de maîtres de musique évoluant dans l'espace noble ou bourgeois, ou sinon dans le cadre de manécanteries rattachées à l'église.²² Cette nouveauté a des airs de petite révolution et paraphrase, en quelque sorte, celle survenue six ans plus tôt, en 1789 !

Signalons, afin d'en illustrer l'importance, que c'est quelques années plus tard qu'apparaît à l'orchestre l'usage généralisé du *spiccato*, un détaché sautillant qui demande davantage de maîtrise, de la part de celui qui en joue, de son instrument à cordes. Il s'agit là d'un progrès de technique de jeu lié à son enseignement au sein des dites académies, lui-même redevable à l'évolution de la facture des archets : “The

¹⁹ Dutoit (2001) Séminaire OC

²⁰ Laforest (2011) Conversation

²¹ Ericsson (2010)

²² Constantineau (2007) Institutions

Cramer and Tourte [bows] readily allowed a semi-springing stroke (...) In many ways the punta d'arco of the 18th and early 19th century seems to have been the equivalent of the modern springing (sautillé or spiccato) bowstroke, which probably came into general use for passages of this towards the middle of the 19th century.”²³

SUPPORTS-MÉMOIRE ET DIFFUSION HERTZIENNE

De nature analogue (rouleau de cire, disque vinyle, bande magnétique) ou numérique (CD, DVD, disque dur), l'enregistrement sonore date quant à lui du début du XX^{ème} siècle et s'inscrit, à l'instar sa proche cousine, la diffusion hertzienne directe ou en différé, comme l'une des grandes avancées technologiques de l'histoire de l'humanité. En sus de générer des modèles d'affaires basés sur des chaînes de distribution inédites (figure 2), la fixation et la diffusion de musique sur supports-mémoire ou sur ondes hertziennes contribuent au rehaussement de la performance du musicien à cause de la possibilité qu'ils lui offrent de réentendre *ad nauseam* la musique qu'il joue ou qu'il étudie, une chose absolument impensable il y a à peine 150 ans.

OS | capteur | producteur de supports-mémoire | distributeur | détaillant | consommateur

OS | capteur | diffuseur hertzien/câblo/satellite/FAI | consommateur

Figure 2 : Chaînes de distribution de producteurs CD/DVD et de diffuseurs hertziens

Or qui dit réécoute dit rétroaction sur soi-même et dit également apprentissage accéléré par le biais de la mémorisation des œuvres abordées : l'écoute réitérée de chefs-d'œuvre présents ou passés fait en sorte qu'ils s'inscrivent graduellement dans la mémoire neuronale du sujet intéressé. Cette mémoire se combine alors à l'apprentissage effectué à partir de la lecture de la partition et agit comme un accélérateur facilitant à son tour l'interprétation du texte musical.

RENOUVELLEMENT PÉDAGOGIQUE

C'est en partie sur ces bases de réécoute et de rétroaction qu'évoluent les chercheurs Francis Dubé et Josiane Bissonnette, de l'Université Laval. Le premier dirige un programme unique au Québec, la maîtrise en didactique instrumentale, et prône par ce biais une prise en main de sa formation instrumentale par l'étudiant qui la reçoit : « Les étudiants du deuxième cycle améliorent leurs répétitions quand ils assimilent des

²³ Brown (1999) p. 262

notions de pédagogie au cours de leur maîtrise. Ils apprennent à s'écouter, sans attendre que le professeur leur donne des indications.» Un peu à la manière de Socrate, l'apprentissage se fait par processus dialectique : « Qu'entendais-tu quand tu as exécuté ce passage ? Que peux-tu dire sur ta sonorité, ton tempo ? En répondant à ces questions, l'étudiant s'approprie sa formation et fait preuve de créativité quant aux voies à prendre afin de l'optimiser.»

Josiane Bissonnette emprunte quant à elle la voie de l'imagerie vidéo, qui « s'inspire des programmes visant à désamorcer les syndromes de phobie sociales ou de crainte incontrôlée, telle que la peur de l'avion ». Basé sur le principe de l'immersion virtuelle, la technique permet à l'étudiant angoissé par la pensée de se produire en public ou devant jury d'affronter en douceur — d'aucuns diraient en *offline* ! — les éléments inattendus ou stressants qui peuvent survenir lors de performances de ce genre. Elle leur permet d'en surmonter les symptômes les plus débilissants tels que tremblements, sentiment de perte de contrôle et blancs de mémoire. Les pilotes d'avion connaissent bien le principe, eux dont la formation se passe en grande partie au sein de simulateurs de vol. « Les pianistes et guitaristes qui s'étaient installés devant les écrans deux fois par semaine ont éprouvé une anxiété de performance qui diminuait d'un tiers après le deuxième concert. Souvent, leur prestation s'était améliorée, même s'ils savaient parfaitement que le jury sur écran, qui tournait bruyamment les pages d'une partition, n'existait pas vraiment !»²⁴

PEUT-ON REMPLACER LES INSTRUMENTISTES PAR DES MACHINES ?

DES APPAREILS RÉVOLUTIONNAIRES

La question peut sembler surréaliste, tellement elle porte à conséquence, mais demeure pertinente puisque 1983 marque un point tournant dans l'histoire de la musique. C'est en effet cette année-là qu'est mis au point le protocole M.I.D.I. (pour *musical instrument digital interface*), lequel permet le dialogue en temps réel entre l'ordinateur personnel et les instruments électroniques que sont les synthétiseurs et échantillonneurs. Appareils électroniques et informatiques déjà présents sur le marché depuis un certain nombre d'années (les premiers synthétiseurs analogues performants datent de 1964 ; les ordi personnels de 1973), ces machines atteignent à cette époque, numérisation aidant, des

²⁴ Guéricolas (2102) Contact

stades de maturité technologique qui les rendent à même de compétitionner de plein fouet avec la musique, autant vivante qu'enregistrée²⁵. Il n'en faut pas plus pour qu'une frange importante de musiciens, les compositeurs en premier chef, les adoptent, trop heureux « d'économiser » sur d'onéreuses — du moins sont-elles considérées comme telles par les intéressés — heures de répétitions, de performances ou d'enregistrement studio.

Or même si pour Mario Labbé, illustre patron d'Analekta et membre de l'ADISQ, le coût d'un musicien *live* au Québec semble « exorbitant »²⁶ et que pour Micheline Coulombe Saint-Marcoux, — qui donnait dans la musique électroacoustique et se réjouissait, en partie avec raison, d'avoir à faire affaire le moins souvent possible avec des musiciens vivants —, « les machines ne se trompent jamais »²⁷, cette médaille comporte deux faces. Pierre-Daniel Rheault, professeur de musique cinéma à l'UdeM et compositeur de musique de supports visuels, en décrit éloquemment le côté sombre :

« Dans le bon vieux temps du papier à musique, composer et orchestrer un *cue* de 30 secondes pouvait ne prendre que quelques heures et sa réalisation en studio, à peine plus de 30 minutes. Le même *cue* produit avec des machines requiert jusqu'à 40 heures heures de programmation. (...) C'est le compositeur qui fait les frais de cette transformation, en sus de payer son équipement, un investissement représentant au bas mot plusieurs dizaines de milliers de dollars. L'arrivée des technologies informatiques me promettait un accroissement exponentiel des possibilités offertes ; mes clients, de leur côté, caressaient depuis longtemps l'idée de réduire leurs dépenses en production par l'élimination presque totale des musiciens. Comme ils n'ont généralement jamais rien compris à notre métier, ils ne sont pas gênés pour en profiter. (...) La machine est un bon serviteur mais un bien mauvais maître.»²⁸

De tout ce qui précède, on peut raisonnablement avancer que la machine peut certes remplacer les instrumentistes, mais que la manœuvre se fait à la fois au détriment de ces derniers et de celui qui les remplace, c'est à dire le compositeur-arrangeur-programmateur, transformé à cet effet en homme-orchestre, voire en apprenti sorcier, pour le meilleur tout autant que pour le pire.

²⁵ Constantineau (2009) Notes de cours

²⁶ Robert (1995) L'Actualité

²⁷ Coulombe Saint-Marcoux (1984) Conversation

²⁸ Rheault (2011) Paroles & musique

SALAIRES DE MUSIENS : UN PRIX PLANCHER EXORBITANT ?

Parler de coût « exorbitant » en évoquant les salaires des musiciens tient autant de l'esbrouffe mal documentée et mal intentionnée que d'une réalité avérée. Revenons à Towse afin de modérer les transports de certains : "The assumption of the integrated labour market has been (...) disproved by studies of artists' labour market: artists' incomes do not match those of other workers; they are lower than average and fail to rise at the same rate as those of other workers. Baumol and Bowen had themselves reported these features of artists' earnings and were aware that they diminished the impact of the cost disease (...)".

Au Québec, le revenu moyen d'un musicien est, en 2005, de 14 825 \$²⁹. Celui d'un instrumentiste de l'OSM, 75 762 \$ par année, pour 46 semaines de travail en 2012³⁰. La pyramide des salaires entre ces deux quasi extrêmes s'établit, en 2001, ainsi³¹ :

50 000 \$ et plus	5,5%
40 000 \$ - 49 999 \$	3,8%
30 000 \$ - 39 999 \$	5,6%
20 000 \$ - 29 999 \$	12,3%
10 000 \$ - 19 999 \$	29,6%
Moins de 10 000 \$	43,2%

Le tout en regard d'un seuil de pauvreté fixé à 10 803 \$ pour une personne seule, en 2003³².

Les détails de la rémunération des musiciens d'orchestre pour des répétitions et concerts nous offre, pour 2013-2014, les chiffres suivants :

²⁹ OCCQ (2010) Statistiques en bref

³⁰ Letarte (2012) La Presse

³¹ CQRHC (2003) SCIAN

³² Lévesque et Chouinard (2003) Le Devoir

12.1 Répétition (pour tout type d'engagement)

Le musicien est rémunéré au taux horaire applicable pour un minimum de deux (2) heures consécutives. Lorsqu'une répétition est la seule prestation dans la journée; un minimum de deux heures et demie (2h30) consécutives sont rémunérées. Ces durées incluent les pauses.

Taux horaire

Musicien jouant	% du cachet	01/09/2012 au 31/08/2013	01/09/2013 au 31/08/2014
Musicien dans un ensemble (cachet minimal de base)	100 %	32,00 \$/h	32,65 \$/h
musicien seul	200 %	64,00 \$/h	65,30 \$/h
Violon solo	215 %	68,80 \$/h	70,20 \$/h
Violon solo associé	120 %	38,40 \$/h	39,15 \$/h
Première (1 ^{re}) chaise	120 %	38,40 \$/h	39,15 \$/h
Fonction			
Chef d'orchestre (2 à 9 musiciens jouants)	200 %	64,00 \$/h	65,30 \$/h
Chef d'orchestre (10 musiciens jouants ou plus)	300 %	96,00 \$/h	97,90 \$/h
Contractant * (2 à 9 musiciens jouants)	100 %	32,00 \$/h	32,65 \$/h
Contractant * ** (10 musiciens jouants ou plus)	200 %	64,00 \$/h	65,30 \$/h
Musicothécaire *	100 %	32,00 \$/h	32,65 \$/h
Signataire *	20 %	6,40 \$/h	6,55 \$/h

* Le cachet de cette fonction s'ajoute au cachet de musicien jouant.

12.3.1 Orchestre symphonique ou ensemble orchestral (à l'exception d'une comédie musicale, revue musicale ou d'un spectacle de variétés, dans ces cas, se référer à 12.4)

Capacité de salle 1 à 3999 (Incluant notamment la configuration de salle « Hémicycle » au Centre Bell)

Musicien jouant	% du cachet	01/09/2012 au 31/08/2013	01/09/2013 au 31/08/2014
Musicien dans un ensemble (cachet minimal de base)	100 %	166,45 \$	169,80 \$
Violon solo (un (1) seul concert)	215 %	357,85 \$	365,00 \$
Violon solo (deux (2) concerts et plus)	190 %	316,25 \$	322,60 \$
Violon solo associé	120 %	199,75 \$	203,75 \$
Première (1 ^{re}) chaise	120 %	199,75 \$	203,75 \$
Fonction			
Chef d'orchestre <i>Obligatoire</i> (2 à 9 musiciens jouants)	200 %	332,90 \$	339,55 \$
Chef d'orchestre <i>Obligatoire</i> (10 musiciens jouants ou plus)	300 %	499,35 \$	509,35 \$
Soliste	500 %	832,25 \$	848,90 \$
Contractant * (2 à 9 musiciens jouants)	100 %	166,45 \$	169,80 \$
Contractant * <i>Obligatoire</i> (10 musiciens jouants ou plus)	200 %	332,90 \$	339,55 \$
Musicothécaire *	100 %	166,45 \$	169,80 \$

* Le cachet de cette fonction s'ajoute au cachet de musicien jouant.

Ces diverses données semblent confirmer les affirmations de Towse et le rapport qu'elle fait d'études effectuées dans le sillon de celles de Baumol et Bowen, lesquelles tendent à mettre un bémol (♭), voire un double bémol (♭♭), sur la théorie du *cost disease* qui serait théoriquement engendré par les salaires par trop élevés d'artistes-musiciens.

Nous espérons que les quelques lignes qui ont précédé auront contribué, comme nous l'espérons au début, à moduler le paradigme de Loi de Baumol et à opiner empiriquement, à défaut de le prouver scientifiquement, que l'augmentation de la productivité en musique se révèle une donne défendable.

Nous nous en voudrions de ne pas terminer cet essai par un texte glané sur le web³³ et décrivant à quelques nuances près l'exact état d'esprit de tout vrai musicien qui se respecte lorsqu'il pratique son art. Si une image vaut mille mots, dit le proverbe, ce petit texte de 182 mots vaut une image !

« Les non-musiciens seront toujours étonnés de voir avec quelle ferveur les musiciens se battent pour leur art. C'est vrai qu'objectivement, il n'y a vraiment aucune raison de faire passer ses études, son métier ou encore sa copine après la vague opportunité de jouer sa musique en face d'un public plus ou moins intéressé. On lira toujours l'incompréhension sur le visage des non-musiciens lorsque vous leur annoncerez que vous aurez fait 900km en un week-end pour aller jouer devant 60 personnes et ce, en étant à peine payé.

Mais si les non-musiciens ne comprennent pas pourquoi nous continuons à jouer, malgré les contraintes apparentes, c'est parce qu'ils n'ont jamais mis les pieds sur scène. Ils ne savent pas ce que c'est que de brancher sa guitare et d'être heureux de le faire, de voir un membre de son groupe vous sourire pendant que vous jouez quelque chose de cool, d'entendre les applaudissements du public à la fin de votre morceau. Tout ça c'est ce qui nous pousse à continuer, à donner autant de notre personne pour notre passion. La musique, c'est notre drogue.»

³³ <http://www.confliktarts.com/fr/blog/221/c-est-officiel-la-musique-est-une-drogue#.UXLrNr89umd>, avril 2013

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Agid Philippe, Tarondeau Jean-Claude, *L'Opéra de Paris est-il économiquement gouvernable ?*, Revue française de gestion, 2003/1- n° 142, pp. 147 à 168.

Robert Véronique, *Le lanceur de disques*, Revue l'Actualité, vol. 20, n°9, juin 1995.

Clive Brown, *Classical & Romantic performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999, 662 p.

Conseil québécois des ressources humaines en culture, *Répartition de la catégorie professionnelle selon les secteurs d'activités SCIAN*, Marie-Thérèse Salhab, Emploi-Québec, février 2003.

Constantineau Daniel, D'Aragnon Marc-Antoine, Doucet Danielle, Marchand Claire, *L'Orchestre Métropolitain et sa gestion comptable*, HÉC Montréal, 2011, 21 p.

Constantineau Daniel, *Institutions musicales*, Notes des conférences prodiguées dans le cadre du cours Institutions, Programme Arts et Lettres, Cégep de Valleyfield, 2006 et 2007, 37 p.

Constantineau Daniel, *Exploration, analyse et pratique musicales I et II*, cours 550-A14/BD4-VL, Programme Arts et Lettres, Cégep de Valleyfield, 2009, 292 p.

Constantineau Daniel/OSVHSL, *Plan d'affaires 2010, Rapports annuels 2010-2011 et 2011-2012*, Orchestre symphonique de la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent (OSVHSL), 2010, 2011 et 2012, 40, 29 et 25 p. respectivement.

Lena Weman Ericsson, *The Stillness of the World before Bach*, Luleå University of Technology, March 2010, 198 p.

Gravel Pauline, *Apprendre à maîtriser un instrument de musique avant sept ans modifie le cerveau*, journal Le Devoir, 13 février 2013

Guéricolas Pascale, Dubé Francis, *En avant la musique ! Après avoir révolutionné l'enseignement de multiples domaines de connaissance, la pédagogie bouscule maintenant l'apprentissage d'un instrument*, Revue Contact, Université Laval, automne 2012, 3 p.

Guilde des musiciennes et de musiciens du Québec (GMMQ), *Normes minimales 2013-2014*, décembre 2012, 30 p.

Kostas Kaskatis, Ian MacDonald, Vinnie Barra, *Performance of Music Elevates Pain Threshold and Positive Affect: Implications for the Evolutionary Function of Music*, Department of Experimental Psychology, Volume 10, n°4, University of Oxford, 2012, pp. 689-702

Euan Kerr, *Was 2012 The Year That American Orchestras Hit The Wall?* <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/01/01/168369013/was-2012-the-year-that-american-orchestras-hit-the-wall>, 2013.

Lajeunesse Kim, Menot Sylvain, Poisson-de Haro Serge, *L'Orchestre Métropolitain à la croisée des chemins*, Revue internationale de cas de gestion, Volume 8, n° 1, 2010, 31 p.

Letarte Martine, *Comment les musiciens de l'OSM sont-ils rémunérés ?*, journal La Presse, juillet 2012.

Lévesque Kathleen, Chouinard Tommy, *Seuil de pauvreté d'une personne seule: 10 800 \$*, journal Le Devoir, novembre 2003.

Normandin François, Poisson-de Haro Serge, *Mélanie La Couture et la refonte de la gouvernance à l'OSM*, HÉC Montréal, 2010, 23 p.

Office de la Culture et des Communications du Québec, *Statistiques en bref n° 66*, septembre 2010, 24 p.

Office de la Culture et des Communications du Québec, *Statistiques principales de la culture et des communications au Québec*, Édition 2009, 124 p.

Philippe Ravanas, *A quiet revolution : The Metropolitan Opera Reinvents Clients Relations Management*, International Journal of Arts Management, Volume 9, n.3, 2007, pp. 79-88.

Rheault Daniel, *La technologie en musique, mirages et réalité*, Revue Paroles & musique, SOCAN, printemps 2011, 2 p.

John Spitzer, Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, Oxford University Press, 2004, 614 p.

Ruth Towse, *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge University Press, 2010, 600 p.

Consultation du site web <http://www.confliktarts.com/fr/blog/221/c-est-officiel-la-musique-est-une-drogue#.UXLrNr89umd>, avril 2013.

Consultation du site web <http://montreal.mediationculturelle.org>, avril 2013.

Consultation du site web http://fr.wikipedia.org/wiki/Theobald_Boehm, avril 2013.

Conversation avec Stéphane Laforest, directeur artistique de la Sinfonia de Lanaudière et de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke, chef assistant à l'OSM en 2011-2012, mai 2011.

Séminaire avec Charles Dutoit, dans le cadre d'un panel organisé par Orchestres canadiens, au Salon vert de l'OSM, Montréal, 2001.

Conversation avec Micheline Coulombe Saint-Marcoux, compositrice, Cours de composition électro-acoustique, Conservatoire de musique de Montréal, 1984.