



HAL
open science

L'évaluation et le processus créateur dans le monde “ autonome ” de la musique contemporaine

Annelies Fryberger

► **To cite this version:**

Annelies Fryberger. L'évaluation et le processus créateur dans le monde “ autonome ” de la musique contemporaine. *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques*, 2015, *Procédures & Contraintes* 30, pp.21-33. hal-01259760

HAL Id: hal-01259760

<https://hal.science/hal-01259760>

Submitted on 9 Jan 2017

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

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

ANNELIES FRYBERGER

L'ÉVALUATION ET LE PROCESSUS CRÉATEUR DANS LE MONDE « AUTONOME » DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Résumé :

Dans un monde artistique autonome, l'évaluation de la production artistique est effectuée par les pairs. Le travail d'évaluation influence le travail créateur, en offrant aux évaluateurs un point de vue privilégié sur la production du monde, leur permettant ainsi de mieux comprendre leur place en son sein. Nous prenons le champ de la musique contemporaine en France et aux États-Unis pour mener une réflexion sur l'articulation entre évaluation et création dans le travail des compositeurs de musique contemporaine.

La division du domaine artistique entre des mondes autonomes et hétéronomes constitue un mode d'analyse couramment accepté depuis le travail fondateur de Pierre Bourdieu¹. Depuis, on a précisé cette division en montrant, par exemple, des cas d'hétéronomie au sein de l'autonomie² ou bien en suggérant qu'un continuum entre hétéronomie et autonomie existe non seulement dans l'ensemble du champ³ mais aussi au sein de chaque genre. Howard Becker a également théorisé le fonctionnement des mondes artistiques, en mettant en évidence les « conventions » grâce auxquelles un monde se crée et se maintient dans l'autonomie⁴. Le travail présenté ici s'inspire de ces écrits fondateurs et part d'un doute quant au fonctionnement du processus créateur dans les mondes artistiques « autonomes ». Le dogme veut que plus d'autonomie, notamment à l'égard du marché, aboutisse à plus de liberté de création⁵, mais la réalité est plus complexe. Dans un monde autonome, le processus créateur et le travail d'évaluation se confondent, sans que l'on puisse toujours les distinguer clairement.

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

² Sébastien Dubois et Pierre François, « Career paths and hierarchies in the pure pole of the literary field : The case of contemporary poetry », *Poetics* 41, n° 5, octobre 2013 ; Olav Velthuis, *Talking Prices : Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art* (Princeton, Princeton University Press, 2005), <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=644652>.

³ Hervé Glevarec et Michel Pinet, « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie* Vol. 50, n° 3, 2009.

⁴ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

⁵ Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Que les mêmes individus soient à la fois créateurs et évaluateurs est à la base de l'autonomie, selon le sens primaire du terme « autonome » : un monde régi par ses propres lois. Mais en quoi l'évaluation peut-elle influencer le travail créateur dans un monde artistique autonome ? Autrement dit, le travail d'évaluation peut-il ou doit-il contraindre le travail de création ? La réponse semble évidente – oui, l'évaluation contraint la création en séparant le bon grain de l'ivraie – mais ce n'est pas si simple. Comme nous allons le voir, l'évaluation influence non seulement la production visible du monde artistique, mais aussi l'identité créatrice de ses membres. Cette réflexion nous amènera à faire une synthèse entre les travaux sur l'évaluation de la qualité – qui foisonnent en sociologie⁶ – et les travaux sur le processus créateur⁷. Les mondes autonomes sont pris comme objets d'étude dans ces deux domaines, mais la question du rapport entre évaluation et création n'est pas systématiquement posée. C'est précisément ce que nous ferons ici, à partir d'un corpus d'entretiens et stages d'observation effectués aux États-Unis et en France.

Pour commencer, nous décrirons rapidement notre terrain. Ensuite, l'article se déclinera en deux parties : d'abord, une réflexion sur l'articulation entre évaluation et création dans le travail des compositeurs de musique contemporaine, puis une esquisse de typologie des styles évaluatifs dans ce domaine.

Aux États-Unis, notre terrain d'étude est l'organisation *New Music USA*, une association 501c3 (équivalent américain d'une association 1901⁸). Il s'agit de la plus grande organisation de financement pour la musique contemporaine aux États-Unis – leur budget annuel se situe entre 1 et 1,5 million USD, distribué aux compositeurs ou aux ensembles. Nous avons assisté à deux reprises aux débats d'un jury chargé de distribuer des bourses aux compositeurs et réalisé des entretiens avec les jurés. En France, nous avons réalisé des entretiens avec des personnes ayant siégé en 2012 à la commission chargée par le Ministère de la Culture de distribuer des commandes d'État (aujourd'hui appelées « aides à l'écriture d'œuvres musicales

⁶ Voir, par exemple : Michèle Lamont, *How Professors Think: Inside the Curious World of Academic Judgment*, Cambridge, Harvard University Press, 2009 ; Jens Beckert et Christine Musselin dir., *Constructing Quality: The Classification of Goods in Markets*, Oxford, Oxford University Press, 2013 ; Greta Hsu, Peter W. Roberts, et Anand Swaminathan, « Evaluative Schemas and the Mediating Role of Critics », *Organization Science* 23, n° 1, février 2012.

⁷ Par exemple : William Kinderman et Joseph E. Jones dir., *Genetic Criticism and the Creative Process : Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2009.

⁸ Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.

nouvelles originales »). Au sein de ces deux organisations, les jurés étaient eux-mêmes compositeurs et l'organisation avait fait appel à eux pour leur expertise, selon l'idée que les compositeurs sont les mieux placés pour évaluer le travail d'autres compositeurs dans le champ de la musique contemporaine.

À la lecture des entretiens, il apparaît que la théorie du « soi dialogique⁹ » peut être utile pour comprendre le travail évaluatif et créateur des compositeurs. Il s'agit d'une théorie développée par Hubert Hermans en psychologie pour comprendre la construction de l'identité : l'identité se construirait grâce à des dialogues internes avec des interlocuteurs divers. Le soi serait composé de plusieurs « positionnements de soi » internes (*I-positions*), en dialogue entre eux et avec les autres incorporés, ou bien avec une voix collective qui pourrait correspondre à une culture, un groupe professionnel ou un monde artistique. La conception du soi sous-jacente à cette théorie suppose un esprit à voix multiples ; il s'agit d'un soi « décentralisé ». Un individu est donc pluriel et en dialogue constant avec les différentes facettes de son identité, et avec les voix d'autres personnes ou collectivités qu'il a internalisées.

Si l'on tente d'appliquer cette théorie aux compositeurs de musique contemporaine, on peut imaginer le fonctionnement suivant : le plus souvent, un compositeur commence son éducation musicale à un très jeune âge. À un moment donné, il commence à composer, parfois seul, d'autres fois poussé par un enseignant ou pris dans un milieu institutionnel. Il passe des années dans des structures institutionnelles, des conservatoires, des écoles de musique, des festivals, des résidences, etc. où il est constamment confronté au rapport professeur/élève, avec toutes les variantes que l'on peut trouver selon les individus, le type d'enseignement, etc. Aux voix déjà présentes dans son « soi dialogique », s'ajoute la voix de ses professeurs, de ses confrères, des institutions – certains parlant plus fort que d'autres. Ponctuellement, il est demandé au compositeur d'évaluer le travail de ses confrères – dans des concerts, des *masterclass*, ou, plus tard, en faisant partie de jurys pour des prix ou des commandes. Le dialogue interne s'aiguise alors et aide le compositeur à comprendre les conventions du milieu et à s'y adapter. Sa compréhension du milieu évolue et son dialogue avec la voix collective constituée par ce monde devient plus efficace. Si ce n'est pas le cas, le compositeur est peu à

⁹ Hubert J. M. Hermans et Harry J. G. Kempen, *The Dialogical Self: Meaning as Movement*, San Diego, Academic Press, 1993.

peu exclu. À travers ces dialogues internes, le compositeur cherche à prendre en main l'évaluation de son propre travail, avant que ce dernier soit rendu public, en imaginant les questions et critiques qui pourraient lui être adressées. Ce travail évaluatif et dialogique fait partie du processus créateur et il est parfois rendu public : avec l'arrivée des nouvelles technologies et surtout des réseaux sociaux en ligne (Facebook, Twitter, blogosphère, etc.), les compositeurs peuvent rendre compte de leur processus créateur en temps réel, explicitant ainsi le dialogue avec la voix collective du monde artistique dont ils font partie.

Cette extrapolation du « soi dialogique » se dégage de l'étude des entretiens, alors qu'ils n'étaient pas conçus spécifiquement pour cela. Cette théorie a été rencontrée *ex post facto*, mais s'est avérée utile pour comprendre comment les compositeurs incorporent le travail d'évaluation dans leur processus créateur, comme nous allons le voir maintenant de façon plus concrète.

Comment s'articule un travail d'évaluation avec le processus créateur ? Deux éléments connexes ressortent des entretiens : d'un côté, cette expérience aide les compositeurs à savoir comment présenter leur travail pour qu'il soit évalué positivement ; de l'autre, ce travail d'évaluation donne aux compositeurs un point de vue privilégié sur le monde de la musique contemporaine et les activités de leurs confrères. Observons d'abord le premier élément : il est évident qu'une expérience d'évaluation a un effet sur la façon de constituer des dossiers de candidature, surtout pour des compositeurs qui font partie d'un jury pour la première fois, comme c'était le cas pour plusieurs enquêtés américains. Ils disent¹⁰ :

J'ai beaucoup appris sur la manière de constituer un dossier et ce qu'il ne faut pas faire. J'ai appris que si on demande quelque chose, il faut dire très clairement ce qu'on veut. (USA)

[...] pour moi qui envoie au moins deux ou trois dossiers par an, participer à un panel comme cela, m'a beaucoup appris car j'ai pu voir le processus de l'autre côté et cela va changer ma façon de faire mes propres dossiers de candidature. (USA)

[...] je pense que si je suis artiste et que je répons à un appel à candidatures, je dois tenir compte du fait que les évaluateurs et le personnel de l'organisation qui alloue des fonds sont des gens très, très occupés, et ils vont lire beaucoup, beaucoup de dossiers. Comment faire ressortir le mien du lot ? Un moyen serait d'être le plus précis et clair possible à propos de [...] l'importance du projet pour moi et de ce dont il s'agit conceptuellement. (USA)

Plusieurs d'entre eux notent leur intention de changer la présentation de leur travail dans les dossiers de candidature ultérieurs. Ils savent que la clarté du concept doit être recherchée. Quand on s'efforce de clarifier et d'expliquer les fondements d'un

¹⁰ Tous les entretiens américains ont eu lieu en anglais – les traductions sont de l'auteur. Pour chaque citation, nous allons indiquer sa provenance : USA ou France.

travail créatif, cela a des effets à la fois sur le contenu des œuvres produites et sur la façon de les présenter. Cette observation peut aider à comprendre en partie comment un regard extérieur ou le dialogue avec un public ultérieur se trouve incorporé dans le travail de création.

Cette exigence de clarté conceptuelle renvoie également à l'autre élément déjà évoqué : le fait d'avoir une vue d'ensemble du milieu en question, et de mieux comprendre sa place en son sein. Nous pouvons le voir ici :

[une candidature réussie] montre qu'on maîtrise non seulement les matériaux utilisés pour la pièce, mais aussi une compréhension à un niveau plus élevé du monde de la musique contemporaine. (USA)

Je pense que je lui ai donné un 4 [en mérite artistique] plutôt qu'un 5 [sur 6] parce que, à mon sens, elle cherche toujours une voix distinctive. Mais, vu le stade où elle est de sa carrière, ce n'est pas étonnant. [...] Il ne faut pas que ça joue contre elle. (USA – extrait des débats du jury)

Cette capacité à voir où se situe sa propre production dans le monde de la musique contemporaine, et à pouvoir distinguer sa voix des autres, peut s'acquérir lorsqu'on accède à cette vue d'ensemble grâce à un travail d'évaluation. Cet élément est essentiel pour la réussite d'une carrière artistique¹¹ et tous les entretiens montrent que cette compréhension se construit pour partie pendant le travail d'évaluation. En plus de cette vue d'ensemble qui aide à se distinguer en termes esthétiques, l'évaluation fournit aussi un moyen de construire ou de renforcer des liens inter-esthétique-personnels, et donc l'occasion de se positionner activement dans ce champ :

[...] si je déménageais à New York, je contacterais [la candidate] pour monter des projets avec elle. (USA)

J'ai contacté [cette candidate] depuis, nous sommes maintenant en contact. (USA)

C'est intéressant parce que c'est une photographie de la création à un moment précis. On rencontre des gens à la commission qu'on ne connaissait pas auparavant - je connaissais certaines personnes mais pas tout le monde. On regarde des dossiers de personnes qu'on ne connaît pas aussi. Dans les dossiers pour lesquels j'étais rapporteur, il y avait quelques personnes que je connaissais, d'autres non. Notamment un compositeur israélien que je trouvais très intéressant. Après, j'ai acheté ses disques, ses partitions, je l'ai diffusé à mon émission à la radio. C'est instructif. (France)

L'évaluation permet donc de créer et de renforcer des réseaux présents dans ce monde et d'aider les acteurs à s'y repérer. Ce positionnement n'est pas seulement esthétique, il est aussi interpersonnel – l'un n'existe pas sans l'autre.

¹¹ Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / le Seuil, 2009.

Pour conclure cette partie, nous souhaitons faire la remarque suivante : dans les mondes artistiques, où la production n'a pas de valeur prédéterminée et intrinsèque, toute évaluation est en fait une *valorisation* – on accorde, ou retire de la valeur à l'objet évalué. Les propos suivants appuient cette observation :

On veut donner sa chance à quelqu'un, le faire rentrer dans le système des commandes d'État. Je me souviens quand j'ai eu ma première commande d'État, j'avais trente ans, pas si jeune – c'était très important. C'est symbolique. [...] on va voter pour les gens incontournables, importants, majeurs – les personnes pour lesquelles l'État doit être partenaire. (France)

Cet aspect symbolique montre qu'une commande d'État ne correspond pas simplement à une somme d'argent : elle confère une réputation, un statut qui est accordé dans le processus d'évaluation de la commission. Les évaluations sont donc performatives – elles créent la valeur qu'elles prétendent évaluer. Sans le processus social d'évaluation, que cela soit dans le rituel d'un concert ou dans une instance d'évaluation formelle comme ici, la valeur de l'œuvre n'existe pas.

Ce que nous venons de voir constitue un exemple concret de l'évaluation par les pairs – un type d'évaluation étudié fructueusement dans le contexte universitaire¹². Ce type d'évaluation est toujours pratiqué collectivement afin que soient évités les biais individuels : le groupe est censé freiner les préférences subjectives des uns et des autres pour parvenir à un consensus qui reflète les valeurs du monde en question. Il est donc intéressant de se pencher sur le fonctionnement des groupes afin de savoir comment les valeurs se créent *in situ*, puis comment elles sont intégrées par les jurés dans leur propre processus créateur. Pour ce faire, nous allons esquisser une typologie de styles évaluatifs qui ont émergé pendant le travail des comités d'évaluation de *New Music USA*.

Les styles évaluatifs sont intimement liés au travail créateur des jurés, et trois types se dessinent clairement : nous pourrions les appeler l'« improvisateur », le « médiateur » et le « chef ». Ils se forment dans une interaction avec les autres membres du comité et se présentent donc comme le produit du travail en groupe. Nous allons d'abord regarder ces styles évaluatifs un à un, avant d'évoquer plus spécifiquement les effets du travail en groupe.

¹² Michèle Lamont, *How Professors Think: Inside the Curious World of Academic Judgment*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

Les compositeurs qui se considèrent plutôt comme des « improvisateurs » ou qui ont l'habitude de jouer dans des groupes où l'improvisation joue un rôle important interviennent dans les jurys d'une manière différente des autres. Ils sont plus francs, n'hésitent pas à parler de leurs préférences personnelles et s'engagent clairement dans la discussion, utilisant souvent des formules comme « j'entends bien ce que tu dis », « je comprends ton point de vue, mais... », « je comprends pourquoi tu vois les choses ainsi », etc. Dans les entretiens, ces individus félicitent l'enquêteur pour ses questions (en déclarant par exemple « c'est une très bonne question ») – ce que les autres ne font jamais. De manière générale, ils font preuve d'un grand enthousiasme à l'égard du travail des candidats :

C'est juste que ça me réjouit de voir tous ces gens qui essaient de faire des choses magnifiques dans les arts sonores ! (USA)

Je veux simplement que tous ceux qui font un travail créatif trouvent du soutien, tu vois ? (USA)

Une autre personne interviewée, que nous retrouverons lorsque nous évoquerons la figure du « chef », analyse ainsi l'enthousiasme qu'il remarque chez les improvisateurs :

La composition est très solitaire et le jazz est nettement collaboratif, donc on a beaucoup plus un sentiment de soutien mutuel et de collaboration parmi les musiciens de jazz – ce qui fait qu'ils sont souvent très flatteurs à l'égard du travail de leur confrères. Je pense que c'était un écrivain français qui disait qu'à chaque fois qu'il entendait parler du succès d'un autre écrivain, il mourrait un peu intérieurement. Je pense que c'est un peu comme ça pour les compositeurs. (USA)

La collaboration nécessaire à l'improvisation fait que ces individus apportent un autre style au travail d'évaluation. Ils ne se contentent pas d'émettre simplement leur opinion – leurs interventions comportent souvent une note d'humeur, ce qui sollicite activement la réaction de l'autre. L'un évoque l'importance de l'écoute et la manière dont il juge cette capacité dans les dossiers où l'improvisation joue un grand rôle. Ce travail sur l'écoute, dans son processus créateur en tant qu'improvisateur, est reflété par le style qu'il adopte pour cet exercice d'évaluation par les pairs.

La figure du « médiateur » est également présente dans les deux comités observés. Les personnes qui endossent ce rôle sont celles qui sont les mieux préparées pour la discussion ; elles arrivent avec des notes abondantes sur les dossiers évalués, et déclarent dans les entretiens avoir passé plus de temps que les autres à préparer le débat. En dépit de cela, elles sont prêtes à modifier leurs opinions plus rapidement que les autres. Elles décrivent ainsi le travail du comité :

Comme tu peux le voir, je suis plutôt modeste, disons. De nous trois, j'étais au milieu. [...] D'habitude, je préfère être au milieu. J'étais fière, j'étais contente de ne pas avoir donné de note trop basse ou trop élevée. [...] Je pense que je suis plutôt souple – je n'ai pas d'opinions très fortes. [...] Je dirais que j'arrive à voir du bon dans le travail de tous les candidats. (USA)

Je comprends pourquoi les deux autres ont donné des notes différentes, même si j'ai donné une note inférieure. Mais je comprends pourquoi ils ont aimé son travail, donc j'ai dit, « ça m'est égal, si vous êtes tous les deux d'accord ». Dans un comité, il faut parfois faire des compromis, et comprendre pourquoi les autres ont des opinions différentes. (USA)

Pour moi, c'était bien d'entendre ce que les autres pensaient, et j'ai changé certaines de mes opinions quand j'ai entendu leurs idées. Je pense que c'est bien d'entendre leurs points de vue, puis de se dire : « ah oui, peut-être que ce n'était pas si mauvais », ou : « peut-être que ce n'était pas si bien que ça ». (USA)

Comme ces personnes ont examiné les dossiers de façon exhaustive, elles perçoivent peut-être pourquoi d'autres points de vue sont légitimes et cèdent donc à l'opinion des autres afin de trouver un consensus. Les personnes à *New Music USA* qui observent les jurys d'évaluation ou y participent font une constatation semblable : ils trouvent que c'est souvent la personne la mieux préparée pour la discussion qui cède son opinion le plus facilement, ce qui les laisse perplexes, surtout quand la situation se répète d'un comité à un autre. Dans les deux comités observés, ce rôle était joué par une femme. Le personnel de *New Music USA* exprime d'ailleurs sa déception devant le fait que souvent les membres féminins des jurys n'osent pas insister sur la validité de leur opinion. Ces observations rejoignent celles de Michèle Lamont¹³ dans son travail sur les comités de sélection dans le milieu universitaire.

Les parallèles avec le processus créateur sont moins faciles à faire dans le cas des « médiateurs », car la création implique des décisions personnelles sur lesquelles on peut difficilement revenir. On peut seulement remarquer que les médiateurs ont en commun d'interpréter leur propre musique (comme les improvisateurs) et de s'inscrire plutôt dans la frange électronique de la musique contemporaine. Quand on interprète ses propres œuvres, on peut s'épargner l'obligation d'endosser le rôle du compositeur dépositaire de l'autorité auprès d'un ensemble ou bien on exerce cette autorité dans le cadre de collaborations sur le long terme. Ce modèle de travail créateur est éloigné de celui, plus traditionnel, du compositeur qui « envoie sa musique dans le monde pour qu'elle soit jouée », suivant l'expression d'une des personnes interviewées.

Venons-en maintenant à la figure du « chef ». Cette personne arrive à donner l'impression, même si c'est loin d'être la vérité, d'avoir beaucoup d'expérience en

¹³ *Ibid.*

matière d'évaluation, de manier facilement les termes du débat et d'émettre une opinion légitime, en raison de sa place dans le monde de la musique contemporaine (un poste universitaire dans le contexte américain, par exemple). Elle est la moins disposée à changer d'opinion en cours de discussion et exerce un pouvoir de persuasion important sur les autres. Elle correspond à l'image du compositeur à l'européenne (vu des États-Unis) : un homme blanc écrivant des symphonies pour des ensembles qui vénèrent la figure du compositeur. Ceci transparait dans les paroles d'une des personnes interviewées :

Souvent, quand j'écris une pièce, je dois constamment me rappeler qu'il y aura des personnes spécifiques qui vont la jouer, des personnes spécifiques qui vont l'écouter – parce que j'ai toujours tendance à penser à grande échelle, ce qui est certes important pour les gens qui vont écouter cette musique, mais il est aussi important de penser à la situation spécifique du public ou de l'ensemble qui va la jouer. Personnellement, en fait, je me trouve à un autre niveau là-haut – [...] je suis constamment obligé de me rappeler que j'écris de la musique pour des gens. (USA)

Ces compositeurs sont à l'aise avec l'autorité accordée aux compositeurs dans la tradition occidentale de la musique classique, tandis que les deux autres catégories jugent cette autorité problématique, allant jusqu'à préférer le terme d'« artiste sonore » à celui de « compositeur ». Le lien avec le processus créateur serait le suivant : le travail créateur de ces individus leur demande d'assumer une position d'autorité. Le compositeur délivre une partition à un ensemble, et bien qu'un échange sur le contenu soit possible, souhaitable et courant, il a le dernier mot. En endossant ce rôle d'autorité, les compositeurs ne se privent pas forcément d'un travail étroit avec les interprètes, mais cela se fait dans un cadre précis avec des rôles bien définis. On peut y voir des parallèles avec leur façon d'interagir dans un jury d'évaluation, surtout dans leur réticence à changer d'avis, en comparaison avec les deux autres figures.

Cette typologie de styles évaluatifs mériterait d'être affinée, grâce à une comparaison avec d'autres organisations, dans d'autres contextes. Mais elle aide à saisir l'interaction dans ces comités d'évaluation. Il faut essayer de comprendre pourquoi ce sont précisément ces trois styles évaluatifs qui sont présents dans les comités de *New Music USA*. Les organisateurs sont très soucieux de la diversité dans leurs comités. Ils désirent une diversité stylistique, régionale et genrée ; cependant la composition de leurs comités aboutit à la présence de ces trois styles évaluatifs qui interagissent de façon assez prévisible. Cette contrainte auto-imposée de diversité veut dire, en termes concrets, que chaque comité doit comporter au

moins une femme, que les deux côtes (Est et Ouest) des États-Unis doivent être représentées et qu'il faut que les sous-genres de musique contemporaine soient représentés (musique improvisée, musique électronique, musique pour formation traditionnelle). Ces contraintes orientent donc finalement le choix de panélistes vers les trois figures qui ont été décrites.

Ces styles évaluatifs sont le produit d'un travail de groupe – ils seraient forcément différents dans un groupe composé autrement. Il faut dire que les systèmes d'évaluation par les pairs impliquent toujours un travail de groupe, et en effet, quand on dit « évaluation par les pairs », on devrait dire « évaluation par un collectif de pairs ». L'idée du travail de groupe est de minimiser l'effet des opinions originales ou minoritaires pour trouver un palmarès final qui fasse plus ou moins consensus dans le milieu. Dans les jurys observés, les dossiers marginaux ou originaux avaient tendance à être rejetés au cours de la discussion, même si certains jurés appréciaient ces dossiers lors de leur travail préparatoire. Le fait d'évaluer en groupe renforce les conventions du monde en question ; il a somme toute un effet conservateur.

En effet, à *New Music USA*, après plusieurs années de jurys, le personnel a décidé de mettre fin à ce système de travail en groupe pour privilégier un travail à distance, car il a remarqué que les groupes avaient tendance à choisir les dossiers peu risqués, les dossiers plus aventureux étant souvent éliminés. Depuis 2014, les membres du jury travaillent indépendamment les uns des autres et envoient une note et des commentaires sur chaque dossier, que le personnel utilise pour prendre les décisions finales. Il est trop tôt pour dire si ce nouveau fonctionnement va changer vraiment la nature du palmarès, mais c'est du moins l'objectif. Dans ce nouveau système, personne n'est jamais sommé de justifier son avis – ce qui peut faire émerger des opinions minoritaires.

Sous-jacente à ce changement, se trouve l'idée que l'évaluation collective modifie les opinions des membres du jury au cours du processus ; nos recherches montrent que cette modification d'opinion est durable. Un enquêté « improvisateur » déclare :

Avant je pensais que seul un travail très avant-gardiste avait de la valeur, et j'ai appris avec le temps que ce n'est pas la bonne façon de penser la chose. [...] C'est pas grave, on peut écrire de la musique en se servant d'une forme qui existe depuis le XIX^e siècle, et si on fait quelque chose comme ça, dans une forme plus conventionnelle et qu'on arrive à la faire sonner comme quelque chose de nouveau – c'est extraordinaire. (USA)

Je suis trop enthousiaste quand je vois des gens qui font du travail intéressant – je dois me retenir. Ça serait mieux d'avoir quelqu'un avec moi quand j'évalue ces dossiers – un pessimiste pour équilibrer un peu la chose, parce que je suis tout simplement content que ces gens fassent le travail qu'ils font. (USA)

Sans doute, à l'avenir, la voix du pessimiste sera-t-elle intégrée à son soi dialogique, pour guider sa façon d'évaluer le travail de ses confrères. Cette voix, qui ressort d'une situation concrète d'évaluation par un collectif de pairs, aide cette personne à se conformer aux normes du monde de la musique contemporaine. L'enthousiasme débordant qu'il décrit est tempéré afin que les conventions soient appliquées.

Un mécanisme similaire se manifeste au sein de l'organisation *New Music USA* : publiquement, elle montre un enthousiasme pour tout ce qui se fait dans le monde musical, et refuse de donner une définition officielle de la musique contemporaine. Elle sollicite donc des dossiers de tout genre musical, mettant l'accent sur l'innovation, sans distinction stylistique. Elle reçoit des dossiers très diversifiés : de la musique pop, du hip-hop, de la comédie musicale façon Broadway, en plus des dossiers de musique « classique ». Une personne interviewée décrit la difficulté de se repérer au sein de cette variété :

[...] c'est typiquement américain. En Allemagne on n'aurait jamais ce qu'on appelle du *Kleinkunst* – de la musique de cabaret, par exemple – à côté de la musique contemporaine dans un concours. Mais pour une raison que j'ignore, aux États-Unis [...] il y a cette idée que la musique classique serait juste un autre style. Ce qui n'est pas du tout le cas en Allemagne... La musique classique n'est pas un style, tout d'abord. Il y a bien sûr des styles au sein de la musique classique, mais la musique classique est une philosophie spécifique avec une esthétique particulière [...] – il est donc impossible de comparer un concert de jazz ou une comédie musicale à une pièce de musique contemporaine avant-gardiste. Ils font des choses de façon différente [...] et ils ont différentes raisons d'être, et souvent ces raisons d'être s'excluent mutuellement. (USA)

Cette ouverture affichée laisse plus d'un évaluateur perplexe ; cependant, parmi les dossiers financés, on ne trouve quasiment jamais de musique pop, hip-hop ou de comédies musicales, pour la simple raison que les organisateurs ne recrutent pas de jurés ayant une expertise dans ce domaine. Malgré ce refus de définir la musique contemporaine, la constitution des jurys manifeste une acception assez normalisée de ce terme. En encadrant l'évaluation de cette façon, *New Music USA* arrive à rendre opérationnelle une définition conservatrice non-explicite de la musique contemporaine.

Cet état de fait appelle une observation plus générale : si l'on ne définit pas les limites d'un monde artistique, on ne peut pas évaluer sa production. La naissance d'un monde artistique implique l'institutionnalisation d'une grille d'évaluation qui fait l'objet d'un consensus de ses membres. Lorsqu'on crée une œuvre qui ne rentre pas

dans cette grille – par exemple des installations sonores ou bien des sculptures de musique contemporaine (pour citer des exemples qui ont posé problème dans les jurys observés) ou en composant du hip-hop – du temps et des efforts sont nécessaires à la compréhension de l'œuvre et à l'élaboration de la grille d'évaluation.

C'est ce qu'explique une personne interviewée :

[...] les dossiers retenus étaient de gens qui ont une étiquette facilement identifiable pour leur travail. Si tu écris de la musique orchestrale ou de la musique pour chœur, etc., ou si tu es musicien de jazz et que tu fais clairement partie d'un certain milieu de jazz, il est beaucoup plus facile de discuter de ta candidature. Nous comprenons ce que tu fais, nous comprenons pourquoi tu veux un financement, donc le voilà. Mais il y a de plus en plus de musique et d'art qui traversent les genres et les frontières, et il est beaucoup plus difficile de défendre ces dossiers. (USA)

Un tel constat renvoie à des travaux classiques en sociologie sur l'importance de la catégorisation¹⁴ ou bien vers l'« impératif catégorique » théorisé plus récemment par Ezra Zuckerman¹⁵. Dans un jury qui se réunit pendant un temps défini, une réunion de trois heures par exemple, il est très difficile de revoir une grille d'évaluation déjà admise, ce qui fait que généralement les œuvres qui sortent des limites acceptées de ce monde de l'art se trouvent marginalisées – même si, vues sous un autre angle, elles sont de qualité.

En conclusion, il faut souligner que quasiment toutes les œuvres de musique contemporaine jouées actuellement passent par ce type d'évaluation – que ce soit pour une commande¹⁶, un échange avec un ensemble, une résidence artistique, ou une bourse, pour évoquer les cas les plus fréquents. L'évaluation constitue l'espace privilégié de l'application des conventions ; elle trace les frontières d'un monde et détermine qui y sera admis, mais aussi et surtout, elle participe à la construction du soi dialogique des personnes qui effectuent l'évaluation. Dans un monde autonome, où l'évaluation s'effectue par les pairs et, qui plus est, par les pairs travaillant en groupe, les contraintes sont auto-imposées – ce qui est une autre façon d'interpréter le sens du terme « autonome ». Faut-il briser ces contraintes, qui sont comprises comme des conventions dans le milieu ? À la suite de ces observations, nous

¹⁴ Émile Durkheim et Marcel Mauss, « De quelques formes de classification – contribution à l'étude des représentations collectives », *Année sociologique* VI, 1902.

¹⁵ Ezra W. Zuckerman, « The Categorical Imperative: Securities Analysts and the Illegitimacy Discount », *American Journal of Sociology* 104, n° 5, 1 mars 1999.

¹⁶ Si on regarde les œuvres composées après 2000 dans le répertoire de l'International Contemporary Ensemble, basé à New York City, 80 % d'entre elles résultent de commande. Ce taux est de 71% pour l'Ensemble Intercontemporain, basé à Paris (chiffres tirés de l'enquête).

pouvons conclure qu'elles ne sont pas là pour être suivies ou brisées, elles coordonnent un monde artistique et créent un sentiment d'identité collective par le biais d'une intégration progressive dans le soi dialogique des membres de ce monde.

Notice biobibliographique

Annelies Fryberger est doctorante contractuelle à l'EHESS au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL), sous la direction d'Esteban Buch (CRAL-EHESS) et de Nicolas Donin (Ircam-CNRS). Son travail de doctorat porte sur la figure du commanditaire en musique contemporaine en France et aux États-Unis. Les premiers résultats de cette étude sont publiés dans *Faire l'art : Analyser les processus de création artistique* (Kirchberg Irina et Alexandre Robert dir., L'Harmattan, 2014).