

L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis

Peer Review in Contemporary Music in France and the United States

Annelies Fryberger

Volume 26, numéro 2, 2016

Commander une oeuvre : mécanismes et influences

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037300ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037300ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fryberger, A. (2016). L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis. *Circuit*, 26(2), 15–27. <https://doi.org/10.7202/1037300ar>

Résumé de l'article

Cet article a pour objet l'évaluation par les pairs en musique contemporaine, notamment au sein de deux institutions : le ministère de la Culture (France) et New Music USA (États-Unis). Nous nous arrêtons longuement sur une figure d'évaluateur que nous appelons « l'intermédiaire » (d'après le travail du sociologue Ronald S. Burt), typifiée par ses liens avec plusieurs réseaux de créateurs plutôt que par son ancrage dans un seul réseau cohésif. Cela nous mène à discuter de l'art sonore, un genre qui demande aux créateurs de nourrir des liens avec des réseaux divers, et du succès institutionnel étonnant des compositrices dans ce domaine. S'ensuit une comparaison des différents systèmes de vote utilisés par les deux institutions étudiées, avec une conclusion sur le travail de *gatekeeping* en musique contemporaine et sur les façons dont ce travail peut influencer sur le travail créateur des compositeurs.

L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis

Annelies Fryberger

Introduction

L'éthos évaluatif actuel des compositeurs repose sur un contexte bien particulier : selon l'historien des sciences Yves Gingras, le monde universitaire se sert de l'évaluation par les pairs, sous une forme ou une autre, depuis l'institutionnalisation de la recherche au ^{xvii}^e siècle¹. Mais l'utilisation de l'évaluation quantitative (le nombre et l'impact de publications, par exemple) est plus récente – elle s'est généralisée depuis les années 1980². La musique contemporaine n'échappe pas à cette culture évaluative, avec une formalisation croissante, à la fin du ^{xx}^e siècle, des systèmes auparavant *ad hoc*. Ces systèmes diffèrent d'une organisation à une autre, et aucun travail d'harmonisation n'a été accompli, comme ce fut le cas dans le monde universitaire. Des dispositifs formels tels que des classements d'artistes ou des mécanismes similaires, utilisés dans les arts plastiques³, n'ont pas été mis en place en musique contemporaine – peut-être parce qu'il n'y existe pas de marché secondaire où l'on peut potentiellement engranger des bénéfices importants. Malgré les différences évidentes entre la musique contemporaine et les domaines tels que la recherche universitaire ou les arts plastiques, l'évaluation de la production musicale en musique contemporaine suit néanmoins des tendances présentes dans ces différents domaines, par exemple avec l'utilisation croissante de systèmes d'évaluation quantifiée. Il est de plus en plus courant de demander aux compositeurs-évaluateurs de noter suivant différents critères le travail de leurs pairs, comme l'intérêt artistique, la carrière, la technicité, la qualité de la représentation en question, etc. Ces notes permettent alors de créer un classement « objectif » des candidats afin de justifier les choix effectués par l'organisme financeur. L'objectivité est en effet le but recherché pour mettre

1. Gingras, 2014.

2. *Ibid.*

3. Voir ici pour un exemple : www.artfacts.net/index.php/pageType/ranking/paragraph/4 (consulté le 10 décembre 2015). La visée financière de cet outil est évidente dans le fait que l'accès est payant.

4. Gingras, 2014.

5. Des exemples d'institutions qui ont recours à un système formalisé d'évaluation par les pairs pour faire des choix de commandes, bourses ou autre sont typiquement les conseils des arts nationaux, ou le ministère de la Culture en France, des fondations telles que la Fondation Fromm, des organisations telle que Chamber Music America ou New Music USA, certains festivals et prix, parmi beaucoup d'autres.

6. Ces comités d'évaluation étaient composés chacun de trois compositeurs, avec des membres du personnel de NMUSA (qui ne votaient pas ; leur rôle était principalement de prendre des notes et d'encadrer la discussion). Ils se sont réunis pendant trois heures environ par le biais d'une plateforme numérique (ils ne se trouvaient pas physiquement au même endroit). Avant la réunion, les compositeurs avaient envoyé leurs notes (de 1 à 6) sur trois critères (intérêt artistique, impact du projet sur la carrière du compositeur, pertinence de la demande) pour tous les dossiers (environ 70). Ces notes étaient utilisées pour établir un premier classement servant de point de départ pour les discussions. Les panélistes à NMUSA sont rémunérés pour leur travail.

7. Cette commission est composée de 14 personnes au total, avec le président qui veille sur le bon déroulement des débats. Elle est composée de deux collègues et se réunit pendant une semaine. Les commissaires sont tous rapporteurs d'une dizaine de dossiers, et ils ne prennent généralement pas connaissance de dossiers pour lesquels ils ne sont pas rapporteurs avant la réunion (environ 150 dossiers au total). Les commissaires ne sont pas rémunérés pour leur travail.

fin à une image de club fermé qui ne défendrait que ses propres membres – ce qui était l'image que l'on avait également auparavant de l'évaluation par les pairs dans le monde universitaire⁴.

Les passages devant des jurys de pairs rythment la vie du compositeur dans son parcours professionnel : les diplômes, les prix, les résidences, les commandes. Le compositeur est souvent appelé à faire ce travail d'évaluation, mais dans les recherches sur le travail créateur, on a tendance à occulter le travail d'évaluation, qui fait néanmoins partie intégrante des tâches accomplies pour participer à la vie et au maintien de ce monde artistique. Cet article vise alors à explorer certains effets et modalités de la pratique d'évaluation par les pairs en musique contemporaine. Plus précisément, nous cherchons à démontrer en quoi l'identité créatrice du compositeur est en partie façonnée par le travail d'évaluation auquel il se prête dans un cadre formel. Bien qu'il existe d'autres cadres pour ce type d'évaluation, l'analyse porte ici sur l'évaluation institutionnalisée, formelle et confidentielle⁵. Dans ce contexte, nous soulignerons le rôle des réseaux dans les trajectoires professionnelles des compositeurs, et plus particulièrement comment les réseaux sociaux servent (ou pas) les compositrices. Cette discussion nous amènera à regarder de plus près l'évaluation des arts sonores, qui posent des problèmes spécifiques dans le cadre de l'évaluation par les pairs telle qu'elle est actuellement institutionnalisée. En conclusion du texte, nous observerons comment les différents systèmes d'évaluation utilisés peuvent influencer sur les résultats.

Entre 2012 et 2016, nos recherches se sont concentrées sur les commissions de New Music USA (NMUSA), basé à New York, et celles du système des commandes d'État (maintenant appelées « aides à l'écriture d'œuvres musicales nouvelles originales ») du ministère de la Culture français, gérées par la Direction de la création artistique (DGCA). Nous avons pu assister à deux séances de comité d'évaluation de NMUSA (2012 et 2013) et nous nous sommes entretenus avec sept compositeurs-évaluateurs de cette organisation. Nous n'avons pas pu assister en revanche aux sessions de travail du comité d'évaluation du système des commandes d'État en France : nos données sont uniquement le fruit d'entretiens avec dix évaluateurs après ces sessions. Dans le cas de NMUSA, les jurys étaient uniquement constitués de compositeurs⁶, tandis que les commissions des commandes d'État comprenaient également des interprètes, des diffuseurs et des représentants du ministère de la Culture français⁷. Voici un tableau qui récapitule les entretiens qui seront mobilisés pour le présent texte :

FIGURE 1 Entretiens auprès d'évaluateurs de NMUSA et de la commission des commandes d'État réalisés entre 2012 et 2016.

Identifiant ⁸	Année de naissance	Pays d'origine/pays de résidence	Rôle d'évaluateur ⁹
Compositeur 2	1951	France/France	Évaluateur DGCA
Compositeur 5	1976	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2013
Compositeur 6	1971	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2012
Compositeur 7	1977	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2013
Compositrice 8	1977	Chine/ É-U	Évaluateur NMUSA, 2013
Compositrice 9	1981	–/ É-U	Évaluateur NMUSA, 2012
Compositeur 13	1958	France/France	Évaluateur DGCA
Compositeur 15	1977	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, 2012
Compositeur 16	1958	France/France	Évaluateur DGCA
Compositrice 17	1983	Italie/ Allemagne et É-U	Évaluateur DGCA
Compositrice 19 ¹⁰	1957	Canada/ É-U	Bénéficiaire de commande
Compositrice 28	1960	É-U/É-U	Évaluateur NMUSA, plusieurs années
Interprète 2	Années 1950	France/France	Évaluateur DGCA
Interprète 3	Années 1950	France/France	Évaluateur DGCA
NMUSA-I	Années 1970	É-U/É-U	Président du jury, NMUSA, 2012 et 2013
Représentant 1 du ministère de la Culture	1946	France/France	Évaluateur DGCA
Représentant 2 du ministère de la Culture	Années 1930	France/France	Évaluateur et président du jury, DGCA
Représentant 3 du ministère de la Culture	1962	France/France	Évaluateur DGCA
Diffuseur 1	1955	France/France	Président du jury, DGCA

Le travail d'évaluation en musique contemporaine

La première observation, qui est plutôt de l'ordre de l'évidence, est que certains compositeurs sont plus aptes à évaluer le travail de leurs pairs dans un cadre collectif que d'autres: certains arrivent à argumenter leur point de vue de façon convaincante, alors que d'autres se contentent d'exprimer une appréciation subjective, ce qui est dévalorisé dans ce processus d'évaluation, car trop personnel et taché de considérations autres que la qualité du travail évalué. Cette observation pourrait sembler assez anodine – effectivement, pourquoi serait-il important pour un compositeur d'être capable d'évaluer ses pairs dans un cadre collectif? Dans les faits, étant donné la structuration de ce monde artistique, la capacité à fournir un travail de *gatekeeper*¹¹

8. Les identifiants sont les mêmes que nous utilisons dans notre travail de recherches plus généralement sur ces questions – c'est pour cette raison qu'ils ne sont pas séquentiels. Certaines informations (date de naissance ou pays d'origine, ainsi que l'année d'appartenance à la commission pour les évaluateurs de la DGCA) ne sont pas données ici, car elles risquent d'identifier les personnes en question.

9. Par « rôle d'évaluateur », nous entendons le travail d'évaluation discuté en priorité pendant l'entretien (toutes les personnes citées ici jouent des rôles différents à différents moments).

10. Entretien réalisé en collaboration avec Matthew Lorenzon.

11. Des *gatekeepers* peuvent être des pairs qui contrôlent l'accès à certaines ressources déterminantes (Dubois et François, 2013, p. 508).

s'avère importante pour construire sa carrière de compositeur, de la même manière que pour des poètes contemporains étudiés par Sébastien Dubois et Pierre François¹². Le résultat d'un comité d'évaluation n'est pas seulement un classement des candidats : des liens se forment entre les évaluateurs pendant le travail du comité d'évaluation, aussi bien qu'entre les évaluateurs et les candidats. En voici quelques exemples :

[...] par exemple, le projet incroyable d'une fille qui fait des choses avec des sourds-muets [...] ça j'ai trouvé que c'était vraiment quelque chose qui me paraissait formidable, une fille que je ne connaissais pas, mais qui avait l'air d'avoir un parcours vraiment intéressant. Bon, voilà, ça c'est quelque chose qui m'est resté, j'ai gardé le dossier, en me disant « peut-être qu'un jour je ferai quelque chose avec elle » (Diffuseur 1, France).

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 (Compositeur 13, France).

[Cette compositrice] est en fait très intéressante pour moi. C'est quelque chose qui m'intéresse, et je l'ai contacté depuis, j'ai créé un lien avec elle. Nous avons plusieurs amis en commun – je ne m'en suis pas rendu compte avant. Et nous sommes allés au même conservatoire (Compositeur 6, É-U).

On constate que les candidats bénéficient du processus d'évaluation non seulement en recevant une commande ou une bourse, mais aussi en nouant des contacts avec certains membres du jury à travers leur dossier de candidature. Dans les cas mentionnés ci-dessus, deux des personnes n'ont pas reçu la bourse ou la commande pour laquelle elles ont postulé, mais elles ont tout de même bénéficié indirectement du processus d'évaluation. Des informations importantes sont par ailleurs partagées quant à la réputation de différents ensembles, commissaires, festivals, salles, institutions... On apprend ainsi quelles sont les personnes et les institutions qui œuvrent à l'essor du milieu et selon quelles orientations esthétiques. Les échanges qui s'effectuent au cours de ces commissions ne concernent donc pas uniquement l'évaluation des candidats. En d'autres termes, le privilège de la position de *gatekeeper* est d'avoir accès à des informations qui ne circulent pas largement de façon fluide.

Des liens interpersonnels de différentes natures se forment ou se renforcent ainsi au sein de ces commissions. Les liens entre réseaux qui n'ont autrement que peu de contact peuvent servir les personnes qui les fournissent ; Ronald S. Burt¹³ conclut qu'il est plus facile d'avancer dans une carrière quand on a accès à des informations venant de l'extérieur du réseau fermé

dans lequel on est implanté. Les réseaux fermés sont caractérisés par un haut niveau d'homogénéité d'informations¹⁴, et les informations sur les modes de pensée et de comportement alternatifs viennent de réseaux plus éloignés. Les individus (les intermédiaires ou « *brokers* » dans le vocabulaire de Burt) qui ont accès à des réseaux multiples peuvent renforcer leur capital social, ce qui facilite l'avancement de leurs carrières. Les comités d'évaluation que nous avons étudiés fournissent alors l'occasion pour les évaluateurs d'obtenir des informations venant de l'extérieur de leurs réseaux locaux, transformant par là ces individus en intermédiaires et augmentant leur capital social¹⁵. Ceci s'applique surtout au contexte américain, où la musique contemporaine se condense dans les endroits géographiquement éloignés : New York, la côte ouest, Chicago... La possibilité de voir au-delà de son réseau local donne à ces individus un avantage dans l'identification et le développement de bonnes idées¹⁶.

Une bonne idée ?

Qu'est-ce qu'une « bonne idée » en musique contemporaine ? La réponse qui émerge est assez intuitive : pour un compositeur, une « bonne idée » est une idée originale, créative, ou innovatrice, appliquée à sa musique ; ou, de façon plus succincte, une voix distinctive en tant que créateur. La créativité circule dans des réseaux : les « pics créatifs » de peintres arrivent typiquement pendant leur affiliation à un mouvement artistique¹⁷. La littérature sur la créativité et les réseaux soulignent deux aspects : 1) un réseau fermé est essentiel pour soutenir un mouvement artistique, surtout dans les cercles avant-gardistes¹⁸ – en d'autres termes, les mouvements contre-culturels ou contre-esthétiques prennent racine dans des réseaux serrés ; et 2) l'innovation et l'originalité sont plus faciles à trouver dans des réseaux autres que son réseau d'implantation¹⁹ – ce qui veut dire qu'une fois qu'un mouvement esthétique est constitué, les innovations supplémentaires viennent plus facilement quand on regarde hors du réseau à l'origine du mouvement en question. Ceux qui agissent en tant qu'intermédiaires, apportant des informations venant d'autres réseaux, sont typiquement récompensés et perçus comme des personnes avec de bonnes idées dans leurs réseaux d'implantation²⁰.

Ces observations plutôt générales nous amènent à formuler quelques hypothèses qui ont trait spécifiquement au monde de la musique contemporaine : d'une part, les évaluateurs – compositeurs ou autres – n'utilisent pas les informations obtenues dans les comités d'évaluation de la même manière et, d'autre part, ils n'ont pas tous la même façon d'aborder l'évaluation. Une typologie d'éthos évaluatifs, liée au travail créateur des individus en question,

14. Lutter, 2015.

15. La notion de « capital social » nous permet de regarder comment un individu utilise ses liens sociaux comme ressource. En contexte musical, un compositeur peut utiliser son capital social pour créer des collaborations, avoir des informations sur les opportunités de financement, ou accéder à des interprètes qui seraient susceptibles de jouer sa musique ou lui faire une commande.

16. Burt, 2004.

17. Accominotti, 2009.

18. Bottero et Crossley, 2011 ; Greenfeld, 1988.

19. Burt, 2004.

20. *Ibid.*

21. Pour une discussion plus développée de cette typologie, voir Fryberger, 2015.

22. Nous avons fait ces calculs en regardant qui avait d'abord présenté l'évaluation qui a fini par être adoptée par le panel, dans les situations où un consensus n'était pas établi au départ.

s'est dessinée au cours de nos recherches. Trois éthos évaluatifs archétypiques se sont révélés pertinents pour les compositeurs-évaluateurs étudiés : appelons-les l'improvisateur, le classique et l'intermédiaire. *L'improvisateur* est un compositeur qui se considère plus comme improvisateur que comme compositeur, ou qui a l'habitude de jouer dans des groupes où l'improvisation joue un rôle important, et il intervient dans les comités d'évaluation avec un style très franc, n'hésitant pas à parler de ses préférences personnelles. Le *classique* est plutôt compositeur pour forces traditionnelles, avec une autorité assumée, très réticent à céder son opinion dans le cadre d'une réunion de comité d'évaluation. *L'intermédiaire* agit souvent comme médiateur dans les discussions de comité – il est prêt à céder son opinion pour qu'une décision soit prise. Comme nous allons le voir, la production musicale de cette dernière figure traverse les sous-mondes de la musique contemporaine²¹. Nous nous concentrerons ici uniquement sur la figure de l'intermédiaire, car elle peut nous apprendre beaucoup sur le fonctionnement des réseaux en musique contemporaine.

La figure de l'intermédiaire

Les personnes qui se retrouvent avec cette étiquette dans les comités observés à NMUSA sont celles qui, selon les entretiens après les réunions et parmi tous les évaluateurs, ont consacré le plus de temps en moyenne à la préparation de la réunion du comité d'évaluation. En dépit de cela, d'après nos observations, elles sont prêtes à revoir leurs opinions plus rapidement que les autres. Elles (il s'agit en effet de femmes ici) arrivent rarement à faire adopter leur point de vue – seulement 16 % et 17 % du temps en 2012 et 2013 respectivement²², et elles prenaient rarement la parole en premier. Comme ces personnes ont examiné les dossiers de façon exhaustive (d'après les informations recueillies dans les entretiens), elles comprenaient peut-être mieux pourquoi d'autres points de vue étaient légitimes et elles étaient alors prêtes à céder à l'opinion des autres pour trouver un consensus. Les membres du personnel de NMUSA qui observent ou encadrent régulièrement les jurys d'évaluation font une constatation semblable, rappelant que c'est souvent la personne la mieux préparée à la discussion qui adhère le plus facilement à une autre opinion que celle qu'elle s'était forgée.

On peut établir un parallèle entre le processus créateur et la façon dont les compositeurs évaluent le travail de leurs pairs. Ces compositrices ont en commun l'utilisation fréquente de l'électronique dans leur musique et un penchant pour des collaborations interdisciplinaires, notamment avec des artistes issus du monde du théâtre ou du cinéma. L'une d'entre elles, inter-

prête et compositrice de musique pop électroacoustique ainsi que de musique contemporaine, travaille souvent avec des danseurs et des marionnettistes. Ce type de production musicale oblige ces compositrices à développer des réseaux collaboratifs plus diversifiés que ceux des compositeurs qui travaillent de manière plus « traditionnelle ». La diversité des réseaux socioprofessionnels est essentielle pour la réussite de femmes-artistes, si on suit les conclusions de Mark Lutter en la matière²³. Lutter prend le cas de l'industrie du film américaine, un marché du travail organisé par projets, pour mieux comprendre comment le capital social sert différemment les hommes et les femmes dans la construction de leur carrière. Il observe que les femmes ont plus de chances de réussir quand elles poursuivent leurs carrières dans des réseaux aux structures plus ouvertes, avec des liens plus faibles et plus de diversité d'information, plutôt que dans ce qu'il appelle des réseaux « cohésifs ». Ces derniers comportent souvent des flux d'information redondants et monogénés, ce qui défavorise plus les femmes que les hommes, car les réseaux cohésifs de femmes ont un statut moins élevé et comprennent moins de liens avec des personnalités influentes (qui sont principalement des hommes) comparativement aux réseaux cohésifs d'hommes²⁴.

À cet égard, analysons les propos de la compositrice Liza Lim lors d'une discussion informelle sur le blogue de Tim Rutherford-Johnson à propos de sa non-appartenance à l'école de la « nouvelle complexité²⁵ » :

Je n'ai jamais été tentée de rejoindre un club, mais je reconnais [...] la façon dont les lignées de création artistique sont généralement comprises par une transmission « patrilinéaire ». [...] Il y a ce truc bizarre qui se passe quand une femme cherche à être légitimée par un innovateur masculin afin d'être acceptée dans un « canon » – ceci est perçu plutôt négativement (je pense) pour une artiste femme, tandis que ce n'est pas du tout le cas pour un artiste homme. Je me souviens de mon étonnement quand j'ai entendu Hector Parra se situer avec facilité dans la lignée du travail de Ferneyhough et de Harvey, en affirmant sa place dans leur héritage [...]. [...] une artiste-femme qui revendique l'appartenance à une lignée peut être perçue de façon négative comme étant « dérivative » (je pense à Unsuk Chin-Ligeti ici), tandis que dans l'exemple de Parra-Ferneyhough-Harvey, il y a un côté positif dans le fait d'être « l'héritier »²⁶.

Dans cette citation, Lim soulève une différence genrée dans la façon dont les compositeurs s'auto-identifient à des mouvements artistiques. La tension qu'elle exprime reflète bien les conclusions de Mark Lutter discutées plus haut. Le choix de Lim de ne pas « rejoindre un club », dans ce cas précis le club quasi exclusivement masculin de la nouvelle complexité, serait un reflet de sa compréhension intuitive que cela ne serait peut-être pas la meilleure stratégie pour l'avancement de sa carrière de compositrice.

23. Lutter, 2015.

24. *Ibid.*, p. 331.

25. La « nouvelle complexité » est une école de composition en musique contemporaine, bien que sa cohérence ne soit pas l'objet d'un consensus (voir à ce sujet Paetzold, 2013, en ligne). On s'accorde sur le fait que ses origines sont principalement britanniques (avec des compositeurs comme Brian Ferneyhough, James Dillon, Michael Finnissy et Chris Dench) et que les contacts de ces compositeurs avec le festival de Darmstadt, entre autres, l'a ouvert à un rayonnement international (Hector Parra, Aaron Cassidy, Chaya Czernowin, Liza Lim, entre autres). Ce qu'il faut retenir pour nos objectifs ici, c'est qu'il s'agit d'une tendance hautement légitime et institutionnalisée.

26. Extrait d'un commentaire en réponse à un billet de blogue de Tim Rutherford-Johnson (2015, en ligne, notre traduction).

27. L'exposition *Soundings* en 2013 au Musée d'art moderne à New York (MOMA) en est un bon exemple. Le catalogue de l'exposition affirme qu'il s'agit à New York de la première exposition d'une telle envergure d'œuvres d'installation sonore (London et Neset, 2013, p. 7), bien qu'il y ait un précédent historique avec l'exposition des sculptures sonores des frères Baschet dans les années 1960 (Museum of Modern Art, 1965).

28. Souvent, une liste de « collaborateurs » est fournie pour une installation, sans forcément distinguer les rôles de compositeur, éclairagiste, architecte, ou autre. Pour cette raison, les statistiques qui vont suivre comprennent tous les auteurs désignés pour ces projets. Cependant, ceci ne s'applique pas aux commandes d'État du ministère français, car chaque commande est désignée pour une personne, qui ne peut être que compositeur pour pouvoir prétendre à cette aide.

29. Voir : <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sound_artists> (consulté le 3 mars 2016).

30. Ce blogue, fondé en 2009 par Hugo Verweij (designer sonore) et Mark Iljerman (artiste sonore et compositeur), a pour vocation de recueillir des projets « inspirants et remarquables » dans le domaine de l'art sonore plus généralement (<www.everydaylistening.com/about>, consulté le 15 avril 2016).

31. Soit 43 sur 233 ; voir : <www.everydaylistening.com/articles/category/sound-art> (consulté le 22 février 2016).

32. 10,6 % en France (Ravet, 2011, p. 271) ; 14 % au Royaume-Uni (Kerry, 2012, en ligne) ; et pour les États-Unis (chiffres de 2012), 12 % du répertoire du quatuor JACK, 18 % des commandes de l'ensemble eighth blackbird, 28 % du répertoire des Bang on a Can Allstars, 9 % de la programmation en 2012 de l'ensemble Dal Niente (Smooke, 2012, en ligne).

Arts sonores

On peut appuyer davantage cette hypothèse en se tournant vers le cas des « arts sonores » ou des travaux « multimédias » : ce travail demande souvent des collaborations interdisciplinaires, ce qui force le compositeur à développer ou à puiser dans des réseaux qui s'étendent au-delà des frontières de la musique contemporaine. Il ne s'agit pas là d'une expression nouvelle de la musique contemporaine. Elle est cependant de plus en plus visible grâce à Internet et elle vit actuellement une vague d'institutionnalisation, surtout au sein des musées²⁷. Les organismes de financement en prennent note : dans les discussions que nous avons observées à NMUSA en 2012 et 2013, les dossiers d'installations sonores n'ont pas été financés et les compositeurs-évaluateurs interrogés ont remarqué que le processus de candidature en lui-même rendait l'évaluation de ce type de travail difficile. Par exemple :

En général, je me sens mal pour des gens qui proposent des installations ou des œuvres plus théâtrales, car c'est tellement difficile de communiquer la qualité réelle de ces types de pièces dans une candidature, comparativement à un enregistrement de musique de chambre, par exemple. Donc, c'est possible que si je pouvais réellement assister à l'œuvre de la façon dont c'est prévu, j'aurais donné une note plus élevée en intérêt artistique. Mais, en me basant sur la pièce de musique de chambre qui était dans son dossier, je lui ai donné une note très basse (extrait des débats de comité d'évaluation, NMUSA, 2013, Compositeur 7).

Des changements ont été effectués à NMUSA en 2013 dans le processus de candidature, en partie pour régler ce problème. Le ministère de la Culture français a vraisemblablement fait un constat similaire, car une catégorie réservée aux installations sonores, impliquant le recrutement d'évaluateurs ayant une expertise spécifique pour étudier ces dossiers, a été créée en 2008.

Dans les deux institutions, les femmes sont très présentes parmi les lauréats pour les commandes d'installation sonore, même si elles sont loin d'être majoritaires dans ce domaine artistique de façon générale²⁸. Si on étudie la liste des artistes sonores fournie par Wikipédia²⁹, on constate que 20 % de ces artistes sont des femmes ; sur le blogue « Everyday Listening³⁰ », elles représentent 18 % des artistes sonores³¹ – ce qui correspond à la norme dans le domaine de la musique contemporaine plus généralement³². Il est donc frappant de constater qu'à NMUSA, 49 % des bourses pour des projets d'installation sonore ont été accordées à des femmes entre 2013 (avec la mise en place du nouveau système) et le début de 2016, alors que les taux de femmes parmi les lauréats de la bourse pour les deux comités d'évaluation observés en 2012 et 2013, respectivement, ne sont que de 26 % et 19 %. Le ministère, pour sa part, a accordé 63 % de ses commandes d'installation sonore à des compo-

trices depuis la création de cette catégorie entre 2008 et 2015 inclusivement, alors qu'elles ne représentent que 7 % des lauréats dans la catégorie des œuvres symphoniques pour la période 2002 à 2015. La catégorie « installations sonores » est la seule où les femmes sont surreprésentées dans les commandes d'État. Ce niveau de réussite pour les compositrices peut s'expliquer de plusieurs façons, si on suit le raisonnement de Mark Lutter : d'abord, les réseaux et les équipes de travail en art sonore sont nécessairement diversifiés, étant donné la nécessité de collaborations interdisciplinaires. On peut aussi émettre l'hypothèse que ces réseaux sont également plus récents, comme le genre lui-même est toujours en voie d'institutionnalisation, et Lutter observe que les équipes composées de plus de nouveaux-venus peuvent être bénéfiques pour la carrière des femmes³³. En outre, les évaluateurs qui évoluent dans des réseaux aux structures plus ouvertes peuvent potentiellement profiter le plus des informations glanées pendant les réunions de comités d'évaluation, précisément parce qu'ils sont plus libres, n'étant pas entravés par les liens forts d'un réseau cohésif.

33. Lutter, 2015, p. 343.

Systèmes d'évaluation

La commission pour les commandes d'État au ministère de la Culture français comporte beaucoup plus de membres (13 sans le président) que les comités observés à NMUSA. Compte tenu de l'ancienneté du dispositif d'évaluation pour les commandes d'État (en place sous sa forme actuelle depuis 1992), surtout en comparaison avec celui de NMUSA, plusieurs membres de la commission ont grande habitude de travailler avec le ministère et connaissent bien ses rouages. Parmi les compositeurs interrogés, beaucoup connaissaient parfaitement le système actuel et étaient capables de jouer avec ses modalités de fonctionnement pour faire peser leur voix dans la balance des choix. C'était particulièrement frappant dans l'appropriation par les compositeurs des critères émis par le ministère, les plus chevronnés pouvant s'en affranchir complètement pour voter plutôt selon leurs critères personnels. Ce comportement est plus difficilement admis à NMUSA, pour deux raisons : d'une part, le système n'était pas assez ancien (et a encore changé radicalement en 2013) pour que les participants aient pu vraiment le détourner au profit de leur conception personnelle et, d'autre part, comme le vote n'était pas secret (jusqu'en fin 2013), il fallait pouvoir expliciter et justifier son jugement, ce qui renforçait le respect des critères émis par NMUSA. Cette différence dans les systèmes de vote – secret au ministère, ouvert à NMUSA – fait apparaître des règles d'interaction implicites distinctes dans les deux contextes. Le contraste est particulièrement frappant dans la manière dont s'expriment les opinions

négatives et dans la façon dont celles-ci servent à bâtir des décisions. Il ressort des entretiens en contexte français qu'un certain « devoir de réserve » (qui est d'ailleurs aussi une prérogative des fonctionnaires français) est de mise dans les débats de la commission des commandes d'État :

[...] pour mes anciens étudiants, je pouvais parler d'eux, et je ne disais que des choses positives, pas négatives. [...] Un candidat – c'était dommage, voire choquant –, son dossier a été présenté de façon très négative. [Le rapporteur] n'avait pas respecté le devoir de réserve. Je pense qu'il faut présenter les choses soit de manière neutre, soit de manière positive, mais jamais négative (Compositeur 13, France).

Ce « devoir de réserve » quant aux opinions négatives est une règle implicite qui résulte du processus même d'évaluation par les pairs. Comme les avis négatifs peuvent être exprimés librement dans le vote secret, on peut rester poli et positif à l'égard du travail des autres dans le courant de la discussion ouverte. On est libre d'exprimer ses opinions, mais jusqu'à un certain point seulement : les préférences esthétiques sont censées être mises de côté. Ceci est également le cas à NMUSA, mais là, comme les choix sont faits pendant la discussion et non par un vote secret, les préférences subjectives et esthétiques sont plus ouvertement discutées, comme en témoigne la citation suivante extraite des débats au sein de NMUSA :

[...] j'ai mis une note basse en intérêt artistique. [...] J'avais remarqué qu'elle avait du métier dans sa musique, mais le résultat final ne m'a pas captivé du tout. Mais je reconnais que c'est ma propre opinion, et donc je peux me retenir si les autres ne sont pas d'accord, ce qui semble être le cas, donc je peux mettre de côté mon opinion artistique (extrait des débats de comité d'évaluation, NMUSA, 2012, Compositeur 15).

Ce compositeur-évaluateur distingue ici un jugement sur le « métier » du compositeur, qui serait plus objectif à son sens, de son « opinion artistique » sur la candidate. La tension entre opinions « subjectives » et « objectives » s'exprime clairement ici : l'évaluateur s'est fondé sur ses impressions personnelles pour donner une note qui a contribué au classement des dossiers, mais dans la discussion, il réduit la portée de cette note, lui reconnaissant son caractère subjectif. Il est fort possible que la même chose se passe lors des votes secrets pour les commandes d'État en France : dans la discussion, les expressions subjectives de préférences esthétiques ne sont pas bien vues, mais elles sont utilisées lorsque vient le temps de voter, et les notes finales ne peuvent pas être pondérées pour leurs qualités subjectives/objectives.

De par son statut autonome³⁴, le milieu de la musique contemporaine considère que la seule évaluation légitime de sa production ne peut se faire

34. Dans l'analyse de Pierre Bourdieu, le champ musical a deux pôles : autonome et hétéronome. Le pôle « autonome » se caractérise par une production pour les pairs et une relative indépendance du marché (Bourdieu, 1998).

que par des pairs. Ce constat s'applique aussi bien au monde de la musique contemporaine étatsunien que français, mais il y a des nuances à apporter. Michèle Lamont a pointé une méfiance généralisée plus prononcée en France qu'aux États-Unis vis-à-vis de l'évaluation par les pairs³⁵. Selon son analyse, les français font moins confiance à leurs pairs quand il s'agit de mettre de côté leurs préférences personnelles et de rendre un jugement « objectif ». Le système en place au ministère de la Culture pour évaluer les commandes d'État serait alors en partie le reflet de cette méfiance. Le système est conçu pour décourager les uns et les autres d'exprimer leurs préférences et aversions personnelles, afin de limiter l'influence de telles déclarations sur les avis des autres. Mais comme nous avons pu le voir, cela ne veut pas dire que les jugements subjectifs ne sont pas présents dans l'évaluation, tout au contraire : ils sont exprimés lors d'un vote secret, et ne sont donc pas soumis au débat. À NMUSA, et aux États-Unis plus généralement selon l'analyse de Lamont, la réalité de l'évaluation par les pairs – une évaluation qui ne peut pas faire l'impasse sur son caractère subjectif – est admise et ouvertement débattue. Cependant, le résultat dans les deux cas semble être le même : du côté américain, les préférences personnelles sont discutées et ensuite écartées – on s'efforce de trouver d'autres raisons pour fonder un jugement qui est, somme toute, toujours subjectif ; du côté français, les préférences personnelles sont exclues de la discussion, mais renforcées par le système de vote où elles sont exprimées sans être débattues. D'un côté, ce sont des critères plus objectifs qui légitiment un jugement subjectif, de l'autre côté, c'est un système de vote secret qui fait ce travail de légitimation de la décision du comité.

Dans ce contexte, l'utilisation du critère de l'originalité – le seul « critère » accepté par toutes les personnes interrogées pour l'évaluation de la musique contemporaine – est à examiner. Tous les compositeurs-évaluateurs interrogés, quelle que soit leur orientation esthétique ou leur place dans la typologie d'éthos évaluatifs, ont indiqué que le travail d'évaluation leur avait été utile, car il permettait d'avoir une vue d'ensemble du monde étatsunien ou français de la musique contemporaine. Dans les réunions de comité observées, le critère de l'originalité s'appliquait différemment selon l'âge du candidat en question – les plus jeunes compositeurs avaient le « droit » d'écrire de la musique qui n'était pas très originale ou qui ne montrait pas une voix compositionnelle distincte, tandis que les compositeurs plus âgés étaient jugés plus sévèrement sur ce point. On constate donc qu'il y a une compréhension implicite du fait que pour devenir compositeur, il faut apprendre à connaître le champ disciplinaire dans son ensemble et connaître le travail des autres pour ensuite trouver sa place au sein du champ. Les comités d'évaluation vont

35. Lamont, 2009.

dans ce sens : ils donnent à ceux qui se trouvent en position d'évaluateur l'occasion exceptionnelle d'avoir une vue d'ensemble du monde de la musique contemporaine, du moins à l'échelle nationale, pour les cas observés ici. Ces évaluateurs sont en mesure alors de comprendre comment l'originalité est conçue dans ce contexte plus large, et peuvent plus facilement faire ce qu'ils demandent aux candidats : trouver leur propre voix.

36. Becker, 1982.

37. *Ibid.*

38. Accominotti, 2009, p. 286, notre traduction.

39. Bourdieu, 1998.

Une esthétique est un monde social en soi³⁶ et le processus qui fait naître une identité créative distincte s'appuie sur des réseaux dont l'influence sur les processus créateurs est indéniable. Il dépend des ressources et des conventions qui circulent au sein de ces réseaux³⁷ : « [L]a créativité individuelle n'est pas [...] fixe, elle dépend plutôt des interactions entre artistes », écrit Fabien Accominotti³⁸. L'évaluation permet alors l'accumulation d'un capital créatif (des informations sur le travail des autres), d'un capital social (accès aux réseaux, aux collaborations) et d'un capital symbolique (être reconnu comme expert, comme *gatekeeper*), ce qui donne à l'individu la possibilité de prendre une position³⁹ dans le champ de la musique contemporaine.

Conclusions

Les mouvements au sein des réseaux et entre réseaux – les prises de position – sont organisés en partie par le système d'évaluation par les pairs, et il existe une divergence genrée dans la façon dont les compositeurs se servent de ces réseaux. Cela influe sur la façon dont leur production est catégorisée et évaluée, comme nous venons de le voir, ce qui leur donne accès à des ressources différentes et, au final, oriente leur développement en tant que créateur. En effet, le genre est utile en tant que prisme analytique pour mieux comprendre le fonctionnement de ces réseaux et la façon dont ils forment les identités créatives. Avec cette analyse de l'évaluation institutionnelle – un espace riche pour l'observation des effets de réseaux et de la socialité de la créativité –, nous arrivons à cerner un aspect du processus social du développement des créateurs : l'exercice d'évaluation répété fait émerger une échelle d'évaluation collective⁴⁰, qui a des implications tant sur le travail des candidats que sur celui des évaluateurs. On peut alors concevoir le cheminement de l'identité d'un créateur comme un processus de rapprochement de l'échelle de ces valeurs collectives, sachant que ce processus n'est pas à sens unique : l'échelle de valeurs et les évaluateurs se voient transformés par le processus d'évaluation.

40. Donin et Ferrer, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

- ACCOMINOTTI, Fabien (2009), « Creativity from Interaction : Artistic Movements and the Creativity Careers of Modern Painters », *Poetics*, vol. 37, n° 3 (juin), p. 267-294.
- ANDREW, Kerry (2012), « Why There Are So Few Female Composers », <www.theguardian.com/commentisfree/2012/feb/08/why-so-few-female-composers>, (consulté le 14 avril 2016).
- BECKER, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BOTTERO, Wendy, et CROSSLEY, Nick (2011), « Worlds, Fields and Networks : Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1 (1^{er} mars), p. 99-119.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BURT, Ronald S. (2004), « Structural Holes and Good Ideas », *American Journal of Sociology* vol. 110, n° 2 (septembre), p. 349-399.
- DONIN, Nicolas, et FERRER, Daniel (2015), « Présentation : auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis*, n° 41, p. 7-28.
- DUBOIS, Sébastien, et FRANÇOIS, Pierre (2013), « Career Paths and Hierarchies in the Pure Pole of the Literary Field : The Case of Contemporary Poetry », *Poetics*, vol. 41, n° 5 (octobre), p. 501-523.
- FRYBERGER, Annelies (2015), « L'évaluation et le processus créateur dans le monde "autonome" de la musique contemporaine », *Figures de l'Art*, vol. 30, p. 21-33.
- GINGRAS, Yves (2014), « Évaluer la recherche à différentes échelles : de l'individu à l'université », présenté à « Évaluation dans les sciences, les arts et les organisations », séminaire de Pierre-Michel Menger, Collège de France (21 mars). Disponible en ligne : <www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/seminar-2014-03-21-11h00.htm> (consulté le 14 avril 2016).
- GREENFELD, Liah (1988), « Professional Ideologies and Patterns of "Gatekeeping : Evaluation and Judgment within Two Art Worlds », *Social Forces*, vol. 66, n° 4 (1^{er} juin), p. 903-925.
- LAMONT, Michèle (2009), *How Professors Think : Inside the Curious World of Academic Judgment*, Cambridge, Harvard University Press.
- LONDON, Barbara J., et NESET, Anne Hilde (2013), *Soundings : A Contemporary Score*, New York, New York, Museum of Modern Art.
- LUTTER, Mark (2015), « Do Women Suffer from Network Closure ? The Moderating Effect of Social Capital on Gender Inequality in a Project-Based Labor Market, 1929 to 2010 », *American Sociological Review*, vol. 80, n° 2 (1^{er} avril), p. 329-358.
- MUSEUM OF MODERN ART (1965), « Structures for Sound - Musical Instruments by François and Bernard Baschet », dossier de presse, <www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3529/releases/MOMA_1965_0105_104.pdf?2010> (consulté le 28 septembre 2015).
- PAETZOLD, Cordula (2013), « Ferneyhough-Cox-Thomalla : An Analysis, Two Outlooks, and the Question of a "New Complexity" School », *Search : Journal for New Music and Culture*, n° 10 (Fall), <www.searchnewmusic.org/paetzold_2.pdf> (consulté le 14 avril 2016).
- RAVET, Hyacinthe (2011), *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- RUTHERFORD-JOHNSON, Tim (2015), « Female Composers and "the New Complexity" », *The Rambler*, <<https://johnsonsrambler.wordpress.com/2015/08/03/female-composers-and-the-new-complexity>> (consulté le 24 septembre 2015).
- SMOOKE, David (2012), « By the Numbers », billet de blog, <www.newmusicbox.org/articles/by-the-numbers> (consulté le 14 avril 2016).