

Annelies Fryberger

***Juger le singulier
L'évaluation de la musique
contemporaine en France
et aux États-Unis***

Préface de
Pierre-Michel MENER

collection Symétrie Recherche, série 20-21, 2023

La série « 20-21 » de la collection Symétrie Recherche est consacrée à la musique occidentale du début du xx^e siècle à nos jours. Elle propose des ouvrages de fond sur les répertoires, les acteurs, les théories, les pratiques, les médias qui ont transformé (et parfois rompu avec) l'héritage de la vie musicale européenne du xix^e siècle. La série accueille plusieurs types d'ouvrages : des monographies consacrées à un auteur ou une question ; des ouvrages collectifs, de référence ou bien reflétant l'actualité d'un domaine de recherche ; enfin, l'édition scientifique d'écrits de musiciens. Ouverte à la diversité des genres musicaux et de leur géographie, « 20-21 » vise à faire progresser la connaissance, enrichir la perception, et suggérer des pistes inédites à la recherche.

Présentation de l'ouvrage par le directeur de la série

À quoi reconnaît-on un succès musical : au nombre de disques ou de places de concert vendus, à la dévotion des fans et des disciples, à la reconnaissance par les pairs ? Dans la musique dite contemporaine, ce dernier point est particulièrement important, en l'absence d'une logique de valorisation économique par un marché. Mais comment cette légitimation par les pairs s'exerce-t-elle concrètement ? Quels sont ses effets sur les carrières des artistes, donc sur le développement de la vie musicale ? Annelies Fryberger a visé juste en s'intéressant de très près à l'attribution des commandes d'œuvres : que ce soit en France, aux États-Unis ou ailleurs, la décision de financer un projet de création revient généralement à une commission composée de musicien-ne-s établi-e-s, qui se retrouvent en position de *gatekeepers*. Ouvrir la boîte noire des mécanismes d'attribution des commandes, c'est jeter une lumière nouvelle sur la longue histoire du soutien à l'activité artistique par des princes, mécènes, institutions publiques et organismes privés. L'auteure le fait à partir de données publiques et d'entretiens avec des membres de ces jurys ; mais la sociologue est également ethnographe et n'hésite pas à assister elle-même à des commissions, dont elle propose des récits teintés d'humour, aussi bien que des théorisations qui nous donnent à méditer sur la délibération collective, le jugement de goût, la confiance ou encore l'évaluation, bien au-delà du cas particulier qu'elle étudie. L'une des grandes forces de la recherche d'Annelies Fryberger est en effet son sens de l'équilibre : elle s'intéresse aux lourdes structures sociales en même temps qu'aux interactions fugaces qui les font bouger ; elle plonge dans les particularismes de la musique contemporaine pour mieux les comparer à de tout autres domaines ; enfin, elle brosse un portrait croisé de deux univers culturels (français et états-unien) qui n'ont jamais paru aussi distants et complémentaires. Ce livre, s'il revisite des questions cardinales de la sociologie de l'art et de la musicologie, ouvre donc une conversation qui intéressera plus largement les milieux professionnels artistiques et scientifiques désireux de questionner leurs propres mécanismes – et peut-être de les transformer.

Nicolas DONIN

Introduction

Sa candidature sortait du lot pour moi. Plutôt en termes de créativité, en termes d'instrumentation, ainsi que pour le concept général du projet. Mais aussi, la créativité était bien représentée dans le projet, [...] il y avait un intérêt artistique au-delà de l'instrumentation.

(extrait des débats du comité d'évaluation, organisme américain, 2012).

Comment évalue-t-on la musique contemporaine ? La citation mise en exergue fournit un bon échantillon de ce type d'évaluation, en posant un certain nombre de termes (« créativité », « concept », « intérêt artistique ») qui serviront à construire une argumentation afin d'évaluer une œuvre qui n'existe peut-être pas encore. Ce jugement a été prononcé dans le cadre d'un jury d'évaluation, et le travail de ce jury consiste à trouver une définition commune, ou que les membres pensent être commune, de concepts fuyants tels que « créativité » et « intérêt artistique », afin de construire un discours cohérent concernant la valeur respective des candidatures évaluées. Le présent travail porte précisément sur ce type de discours, recueillis au sein de discussions entre individus identifiés comme pairs dans un cadre officiel, qui a pour objectif d'évaluer la production d'autres pairs dans le domaine de la musique contemporaine. Chaque année, ce type de discussion sert de point de départ pour distribuer des millions d'euros dans le domaine de la musique contemporaine – aux États-Unis et en France, les deux pays dont il sera question ici. Dans tous les domaines, les sommes distribuées globalement à partir de processus d'évaluation par les pairs sont colossales. Les doutes, l'indifférence des évaluateurs – et leurs passions idiosyncrasiques, le désaccord, les prises de position, l'incertitude – tout cela fait fonctionner un système qui se veut objectif mais qui est enfin intimement humain. Le cas de la musique contemporaine a beau être particulier, l'étude de son évaluation peut nous apprendre beaucoup sur les processus qui régissent nos vies scientifiques et culturelles. Nous connaissons le canon de la musique classique : les trois B, « Le Groupe des Cinq », « Les Six », la première – et la seconde – école de Vienne, etc. – tous ces individus et discours artistiques qui créent l'histoire avec un grand H de la musique classique occidentale. Mais comment se forge le canon de l'avenir ? Comment un genre tel que la musique contemporaine parvient-il à se reproduire, sans perdre ses marqueurs d'identité ? Et pourquoi ses marqueurs musicaux – mais aussi extramusicaux, incluant la position sociale des individus, leur race, leur genre – sont-ils si stables dans le temps ? Pour répondre

En amont de l'évaluation : prérequis et sous-entendus

Introduction

Nous vivons dans un monde de défauts et d'imperfections profonds. Évaluer l'intérêt artistique, ou... merde, je ne sais pas comment le dire autrement, est absurde..., pour toutes les raisons théoriques que nous pourrions discuter pendant des heures et des heures, mais nous devons pourtant le faire. Donc il faut trouver la manière la moins pire pour le faire.

(président de l'organisation américaine).

Quand on ne possède qu'une quantité définie d'argent, on doit opérer des choix pour le dépenser. L'argent public requiert à cet égard un soin tout particulier, et quand l'État français intervient dans la production de la musique contemporaine avant-gardiste, il se sent dans l'obligation d'avoir recours à des experts pour distribuer ces fonds¹. Le gouvernement américain investit également dans la musique contemporaine, le plus souvent par le biais d'organismes de redistribution à financement mixte. Dans ces deux contextes, il a d'abord fallu développer des structures spécifiquement dédiées au financement de la musique contemporaine, qu'elles soient étatiques ou associatives, puis créer un système d'évaluation pour permettre la distribution des fonds. La grande majorité de ces instances ont choisi de demander aux compositeurs d'appliquer leurs propres échelles de valeurs pour faire ce travail de sélection. C'est un exemple de l'évaluation par les pairs, un type d'évaluation qui a fait l'objet de nombreuses études dans le contexte universitaire². Il est

1. Nathalie HEINICH, « Les frontières de l'art à l'épreuve de l'expertise. Politique de la décision dans une commission municipale », *Politix*, 10/38 (1997), p. 111-135 ; Olivier LE FAHLER, « L'expertise : un prolongement du travail artistique par d'autres moyens », *Faire l'art : Analyser les processus de création artistique*, sous la direction d'Irina KIRCHBERG et Alexandre ROBERT, Paris : Harmattan, 2014, p. 77-96 ; MENDER, *Le paradoxe du musicien*.
2. Par exemple : Yves GINGRAS, « Du mauvais usage de faux indicateurs », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 5/554bis (2008), p. 67-79 ; Yves GINGRAS, « Évaluer la recherche à différentes échelles : de l'individu à l'université », présenté dans le séminaire de Pierre-Michel MENDER, « Évaluation dans les sciences, les arts et les organisations », Collège de France, 21 mars 2014, disponible en ligne sur www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/seminar-2014-03-21-11h00.htm (consulté le 16 octobre 2018) ; LAMONT, *How Professors Think* ; Christine MUSSELIN, *Le marché des universitaires : France, Allemagne, États-Unis*, Paris : Presses de Sciences Po, 2005.

alors nettement changé la composition de cette commission. Il convient de regarder ce changement de plus près, grâce à l'étude de la figure 5, que je vais détailler par la suite.

nom du compositeur	nombre de participations à la commission
Annette Mengel*	11
Gilles Racot	9
Édith Canat de Chizy*	6
Arnaud Petit	5
Bernard Cavanna	5
Alain Moëne	5
Clara Maïda*	4
Jean-Luc Hervé	4
Sébastien Rivas	4
Alain Savouret	4
Florence Baschet*	4
Édith Lejet*	4
François Bousch	4
Christophe Maudot	4

Figure 5. Les 14 compositeurs ayant siégé quatre fois ou plus à la commission de la D.G.C.A. pour les commandes d'État, 2002-2018 (les astérisques indiquent les compositrices)²².

La figure 5 est une liste des quatorze compositeurs qui ont siégé le plus souvent à la commission des commandes d'État entre 2002 et 2018. La participation moyenne au travail de la commission est de deux fois pour les compositeurs pendant cette période. Dans cette liste, parmi les quatorze compositeurs ayant fréquenté la commission le plus souvent, se trouvent cinq femmes. Annette Mengel, Édith Canat de Chizy, Clara Maïda, Florence Baschet et Édith Lejet occultent, en quelque sorte, l'absence générale de compositrices (31 compositrices sur 113 compositeurs au total – 27 %, pour rappel, 17 ont été intégrées à partir de 2014). Ces compositrices ont siégé à la commission onze, six, ou quatre fois entre 2002 et 2018, tandis que sur les 26 autres femmes, 20 n'ont siégé qu'une fois pendant cette période. Exprimé autrement, 5 compositrices (16 % des compositrices) occupent 48 % des places accordées à des compositrices (avant 2014 et la parité obligatoire, les 5 compositrices nommées ont occupé 65 % des places accordées à des compositrices). Les places sont réparties pour les hommes selon le même ratio – 1/3 – : Gilles Racot, Arnaud Petit, Bernard Cavanna, Alain Moëne et Jean-Luc Hervé (les cinq premiers en termes de participation, ce qui représente 6 % des compositeurs) partagent 17 % des places accordées à des compositeurs.

22. La liste complète de compositeurs ayant siégé à la commission des commandes d'État de 2002 à 2018 se trouve dans l'annexe 3, page A-1.

Qu'est-ce qu'un jugement juste ? Gestion de l'aléatoire dans le classement

Certitude en haut et en bas, mais le milieu présente d'autres problèmes. L'observation générale qui émerge des discussions des jurys de l'organisme américain est qu'il y a un consensus fort et en grande partie tacite concernant le haut et le bas du palmarès, avec plus de jeu et d'indifférence au milieu. En tout état de cause, sur tous les dossiers dans les deux années d'observation (les panels de 2012 et 2013), il n'y a eu qu'un seul cas où un dossier s'est vu financé après la résolution d'un désaccord quant à sa qualité artistique, et dans ce cas précis, des liens interpersonnels ont été essentiels – il s'agit du dossier qui a commencé à la place 36 en début de discussion en 2012. Plus précisément, un des membres du jury connaissait la candidate en question, a pu parler de son sérieux et du fait qu'elle travaillait beaucoup, et a su expliquer son esthétique ; de ce fait, les autres membres ont consenti à regarder ce dossier une nouvelle fois sous un jour favorable. Regardons un extrait de la discussion sur ce dossier :

CHEF (COMPOSITEUR 15) : Je voulais commencer parce que [...] 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. Cependant, 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.

IMPROVISATEUR (COMPOSITEUR 6) : Je vais m'insérer ici, comme je connais bien [la candidate]. J'avais pensé à me récuser, puis je me suis rendu compte que je ne joue pas sur les pièces qu'elle a mises dans le dossier, et je ne travaille pas avec elle de façon régulière, mais j'ai joué certaines de ces pièces. Sa musique n'est pas du tout captivante. [...] Donc tu as tout à fait raison – elle n'est pas captivante à plusieurs égards, et je pense c'est ça qui fait sa beauté. Elle s'intéresse à une esthétique très effacée, donc c'est pour ça que je suis attaché à son travail. J'ai essayé de tempérer le fait que je l'ai fréquentée et de vraiment évaluer les pièces qu'elle a mises dans le dossier, et je suis d'accord avec toi – sa musique ne sort pas pour te dire bonjour facilement, donc je pense que ta réaction est totalement juste.

MÉDIATRICE (COMPOSITRICE 9) : J'étais en fait intriguée par son travail, mais j'ai peut-être simplement un faible pour les jolies partitions graphiques, donc c'est peut-être un peu biaisé, mais comme je regardais sa belle partition, et comme j'étais intriguée par les sons, c'était un peu troublant à mes oreilles. Je ne me souviens plus du rendu sonore maintenant, mais après avoir entendu vos réflexions, j'aimerais réécouter son travail. [...] Donc oui, je trouvais cette candidature intéressante, qu'elle avait du mérite.

CHEF (COMPOSITEUR 15) : Je pense que j'ai dit tout ce que j'avais à dire sur ce dossier – je ne connais pas [la candidate], je ne sais pas où elle en est dans sa carrière, je ne me fie qu'à mes oreilles, et oui, la partition était belle, mais d'après mes expériences, il faut se méfier de jolies partitions parfois.

(extrait des débats du comité, organisme américain, 2012)

Cette discussion continue longuement, ce dossier étant un des plus discutés dans cette réunion (voir fig. 11, p. 100 – ce dossier se trouve à la place 36). L'explication de l'improvisateur est déterminante pour le destin de ce dossier : il arrive à transformer la critique du chef en argument favorable au dossier. Le fait qu'il ait fréquenté la compositrice en

L'impact de l'évaluation : l'inclusion et l'exclusion

Introduction

On le sait bien : dans les processus décrits ici, on divise les candidats en gagnants et perdants. Ce résultat est parfois assez prévisible – pour ceux qui sont en haut et en bas du classement – alors que les dynamiques semblent plus aléatoires pour ceux qui figurent dans ce que l'on a désigné comme la « zone floue » au milieu du classement. L'une des caractéristiques du monde de la musique contemporaine, précédemment évoquée, est la prédominance des compositeurs hommes – les compositrices sont comparativement rares¹. Je souhaite interroger cet état de fait de plus près, et dans ce chapitre, je vais regarder jusqu'où le genre – des évaluateurs et des évalués – joue un rôle dans ces processus d'évaluation. Il s'agit d'essayer de comprendre comment l'actuelle répartition hommes/femmes est maintenue et pourquoi. Cet aspect ainsi que les éléments déjà abordés dans le chapitre précédent seront mobilisés dans une étude de cas, au cours de laquelle j'analyse de façon détaillée un extrait des débats d'un comité américain. Ensuite se pose la question : si on change le système d'évaluation, change-t-on les résultats obtenus ? Je regarde le changement dans le système évaluatif de l'organisation américaine, qui a eu lieu en 2013, afin de voir en quoi ce changement influe sur la sélection des dossiers financés par cette organisation.

Comment le genre influe-t-il dans les débats des comités d'évaluation ?

Ces dernières années, le débat sur la place des compositrices en musique contemporaine est omniprésent². La diversité de genre est un souci constant pour l'organisme américain depuis ses débuts, tandis que cette préoccupation a touché le ministère de la Culture

1. Par exemple, pour la base BRAHMS – une base de données internationale sur les compositeurs de musique contemporaine éditée par l'IRCAM (<https://brahms.ircam.fr/>, consulté le 21 novembre 2021) – 20 % des compositeurs recensés sont des femmes.
2. Je ne cite que deux exemples représentatifs : l'ouvrage publié par le Centre de documentation de la musique contemporaine intitulé *Compositrices, l'égalité en acte* (Laure MARCEL-BERLIOZ & Omer CORLAIX & Bastien GALLET, *Compositrices, l'égalité en acte*, Paris : C.D.M.C. – M.F., 2019), sous l'égide de l'initiative « Focus Compositrices » de cette même organisation, et l'étude « By the Numbers » menée par le Baltimore Symphony Orchestra, qui examine le répertoire de 22 orchestres majeurs américains, et qui montre que seulement 1,8 % des pièces données dans la saison 2014-2015 étaient écrites par des femmes (www.bsomusic.org/stories/by-the-numbers-female-composers/, consulté le 21 novembre 2021).