



Thèse

2015

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Concurrence et classement: la sélection par les concours dans la carrière des musiciens

Odoni, Miriam Gina

How to cite

ODONI, Miriam Gina. Concurrence et classement: la sélection par les concours dans la carrière des musiciens. Doctoral Thesis, 2015. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:80569

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:80569>

Publication DOI: [10.13097/archive-ouverte/unige:80569](https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:80569)

Concurrence et classements: la sélection par les concours dans la carrière des musiciens

THÈSE

présentée à la Faculté des sciences de la société de l'Université
de Genève

par

Miriam Odoni

sous la direction de

prof. André Ducret et
prof. Pierre-Michel Menger

pour l'obtention du grade de

Docteur ès sciences de la société
mention sociologie

Membres du jury de thèse:

Prof. Mathilde Bourrier, présidente du jury, Université de Genève
Prof. Lisa McCormick, Haverford College, USA
Prof. Antoine Hennion, MINES Paris Tech
M. Pierre-Emmanuel Sorignet, Université de Lausanne

Thèse no 21

Genève, 2 octobre 2015

La Faculté des sciences de la société, sur préavis du jury, a autorisé l'impression de la présente thèse, sans entendre, par là, émettre aucune opinion sur les propositions qui s'y trouvent énoncées et qui n'engagent que la responsabilité de leur auteur.

Genève, le 2 octobre 2015

Le doyen
Bernard Debarbieux

Impression d'après le manuscrit de l'auteur

Table des matières

Résumé	v
Abstract	vii
Remerciements	ix
Avant-propos.....	11
Chapitre 1. Introduction	13
1.1 Professions artistiques et droits d'entrée dans le marché musical ..	13
1.2 Problématique	22
1.3 Méthodologie	29
1.3.1 Les observations	31
1.3.2 Les entretiens	33
1.3.3 Le questionnaire	34
1.3.4 L'accès au terrain	38
1.3.5 Limites et pistes de recherche	39
Chapitre 2. Les concours de musique internationaux	43
2.1 Les premiers concours de musique	44
2.2 La multiplication des concours	45
2.3 Les spécificités et le fonctionnement des concours.....	49
2.3.1 Le concours de Genève.....	50
2.3.2 Le concours Reine Elisabeth.....	54
2.3.3 Le concours musical international de Montréal	57
2.3.4 Le concours de l'ARD.....	59
2.3.5 Le concours international de piano d'Ecosse.....	63
2.3.6 Le concours international de piano Franz Liszt.....	64
2.4 Des concours en concurrence.....	67
2.4.1 Les concours « Career Starter ».....	67
2.4.2 Les concours « Awards Giver ».....	69
2.4.3 L'interdépendance entre les carrières des concours et celles des lauréats	73
2.5 Les critiques émises à l'encontre des concours	77
2.5.1 L'échec des concours à trouver un véritable artiste.....	77
2.5.2 Le manque de transparence dans les jurys de concours	80
2.5.3 La baisse d'efficacité des concours	87
2.6 Les carrières des musiciens dans les concours.....	90
Chapitre 3. Les concours comme lieux d'apprentissage et de socialisation	99
3.1 Du travail sur les œuvres à une discipline sur soi	100
3.1.1 La construction du répertoire.....	100
3.1.2 La pièce imposée	106
3.1.3 Vers une discipline sur soi	109
3.1.4 La gestion des émotions	115
3.2 Socialisation à l'incertitude	120
3.2.1 Incertitude de performance	121
3.2.2 Incertitude de situation.....	125
3.2.3 Incertitude de condition.....	128

3.3	Socialisation familiale	131
3.4	La construction du réseau : entre concurrence et coopération	135
Chapitre 4.	Les concours comme lieux de sélection	145
4.1	Qui sont les experts ?.....	148
4.2	Des dispositifs d'évaluation et des manières de notation qui varient	151
4.3	Des critères de jugement multiples	158
4.4	Les controverses	166
4.4.1	Le critère d'authenticité : respect du texte ou expression de la personnalité	166
4.4.2	La contextualisation des performances : le cas d'une finale de piano	174
Chapitre 5.	Les concours comme lieux de construction des réputations	181
5.1	Les carrières des musiciens.....	182
5.1.1	La diversification des activités	183
5.1.2	Gagner un concours pour démarrer une carrière ?	190
5.2	La biographie comme outil de construction du prestige	205
5.2.1	Les stratégies de valorisation dans les CV	205
5.2.2	La construction d'une biographie singulière.....	211
5.3	Les organisateurs de concours comme agents actifs dans la promotion de leurs lauréats	215
5.3.1	Le programme de développement des carrières	216
5.3.2	Un soutien temporaire	219
5.4	Après le concours : de la reconnaissance à la renommée ?	222
5.4.1	La période de l'après-concours : une période de liminalité	223
5.4.2	Une deuxième sélection.....	227
Chapitre 6.	Conclusion	237
Bibliographie		247
Sources		259
Annexes		261
Annexe 1 : Tableau des enquêtés		261
Annexe 2 : Questionnaire aux lauréats		263
Annexe 3 : Concours de la FMCIM répartis par discipline.....		275

Résumé

L'objectif de cette recherche est d'étudier les mécanismes de sélection du marché musical à travers un prisme particulier qui est celui du concours de musique international. Dans le cadre de ce travail, il s'agit d'analyser les parcours de musiciens ayant passé par un concours de musique international et désirant faire une carrière internationale afin d'analyser l'impact de l'obtention d'un prix dans la carrière du musicien à court terme et à long terme. Il apparaît en effet que le marché de la musique présente des particularités spécifiques, celles d'une très forte concurrence entre les différents acteurs et d'un fonctionnement selon le mode de l'organisation par projets. Dès lors, nous nous intéressons à la manière dont les musiciens parviennent à s'insérer sur ce marché et aux ressources qu'ils utilisent pour s'y faire une place et pour s'y maintenir. Les questions principales qui nous guident sont les suivantes : quelle est la fonction d'un concours de musique international dans le contexte d'un marché du travail ouvert et concurrentiel ? Quel rôle joue-t-il dans l'insertion professionnelle des musiciens ?

S'appuyant sur une méthodologie mixte (observations ; entretiens avec des candidats aux concours, des organisateurs de concours, des lauréats ; et un questionnaire adressé à des lauréats), notre travail met en avant trois fonctions clés de ces concours : l'apprentissage et la socialisation, la sélection et la construction des réputations.

Nos résultats montrent ainsi que le processus d'apprentissage induit par la participation aux concours est leur première motivation à participer à ceux-ci. Le concours permet d'acquérir certaines compétences primordiales (aisance, gestion du trac, stabilité, etc.) pour devenir un musicien soliste. Les concours de musique internationaux jouent ainsi un rôle primordial dans la socialisation des musiciens et en particulier dans leur socialisation secondaire et professionnelle.

Une deuxième fonction des concours est une fonction de sélection des personnes considérées comme les meilleurs musiciens. Cette fonction est déléguée à un jury

qui mobilise un ensemble de critères pour évaluer les candidats. Il s'agit tout d'abord de critères techniques. Dans la suite du concours seront mis en avant des critères relevant de la musicalité et de différentes formes d'authenticité de la performance musicale. Ces deux premiers types de critères relèvent plutôt d'un savoir-faire, mais seront également examinés des critères qui relèvent de la personnalité du candidat, et plus précisément encore, de son savoir-être : cette personne est-elle, ou non, capable de mener une carrière de soliste international?

Enfin, l'obtention d'un prix d'un concours prestigieux agit comme un signal qualitatif, une valeur distinctive pour pouvoir s'insérer sur le marché du travail et procure aux musiciens une visibilité certaine sur ce marché, constituant ainsi la troisième fonction des concours de musique internationaux. Cependant, gagner un prix, même dans un concours prestigieux, est une condition non suffisante pour accéder à cette renommée tant convoitée qui est celle du soliste international. C'est en effet à l'intersection de l'effort de différents acteurs que se construit ensuite cette réputation : celui des musiciens, d'abord, qui doivent œuvrer pour se faire connaître et investir dans leurs prix ; celui des organisateurs de concours, ensuite, qui mettent en place des programmes de développement de carrières pour aider leurs lauréats à « se vendre » ; celui des chefs d'orchestre, des programmateurs et des agents, enfin, qui participent à une deuxième sélection de ces musiciens consacrés par les concours.

Abstract

The objective of this research was to study the different ways in which musicians are selected for careers in the world of professional music, using international music competitions as our particular frame of reference. In this study, the focus was set on analyzing the careers of musicians who had entered international music competitions in the hopes of launching an international career. The goal pursued was to assess how their careers were affected, both in the short term and long-term, by winning.

We found the world of professional music possesses specific features, notably high competition between the actors and different ways of functioning depending on how projects are organized. From this, we focused on how musicians manage to launch their careers in the music market and what resources they use to both spark and maintain success. By this we have strived to answer the following questions: What role does international music competition play in an open and competitive market place? And how does it influence the careers of musicians?

Our study was based on mixed methodologies including observations, as well as interviews with contestants, organizers, and prize-winners, in addition to a questionnaire for prize-winners. The collected data highlights three key functions pertaining to such competitions: learning and socialization, musician selection, and construction of reputation.

Our findings thus demonstrate that the learning process resulting from competing is the principal motivation for taking part. Competitions offer the chance to gain specific skills that are essential for any budding soloist, such as confidence on stage, managing stage fright, and being consistent in performance. International music competitions therefore play a key role in the socialization of musicians, particularly in the secondary professional sphere.

Competitions display a second function, namely that of selecting the best musicians. This is the responsibility of a judging panel that evaluates the contestants based on a set of criteria. In the first rounds, the criteria are primarily technical; thereafter, musicality and different markers of musical performance authenticity are evaluated. While these criteria are more related to the contestant's ability, other criteria evaluating personality will also be introduced, and even some more specifically assessing strength of character and mentality. Is this person, for example, truly capable of handling an international soloist career?

Finally, being awarded a prize at a prestigious competition represents a qualitative indicator, a significant factor aiding the contestants in launching their career and ensuring them a level of visibility in their profession, thus representing the third function of international music competitions. Nevertheless, winning, no matter how prestigious the competition, is no guarantee of gaining the kind of desirable renown enjoyed by international soloists. This kind of great reputation is actually built by the combined efforts of different professionals. First, the musician, who must work hard to earn a reputation and strive for awards. Then, the competition organisers, who set up career building programs to help their prize-winners "sell themselves". Finally, there are the various other competition professionals, including conductors, programme producers, and agents, who all influence the second round of contestant selection.

Remerciements

Mes remerciements vont à André Ducret et Pierre-Michel Menger pour avoir dirigé ma thèse, pour leur soutien bienveillant tout au long de ce parcours et pour la pertinence de leurs remarques.

Ma gratitude s'adresse également à Antoine Hennion, Lisa McCormick et Pierre-Emmanuel Sorignet qui ont accepté de participer à l'évaluation de mon travail. Un merci tout particulier à Mathilde Bourrier qui a assumé la présidence de ce jury.

Je tiens à remercier le Fonds national suisse de la recherche scientifique pour avoir soutenu financièrement ce projet.

Ma reconnaissance va également à toutes les personnes qui m'ont accordé leur confiance et leur temps dans un moment particulièrement stressant pour eux, musiciens ou organisateurs de concours.

Je souhaite enfin remercier mes proches pour leur compréhension et encouragements :

Mes parents, Bernadette Odoni-Cremer et Mario Odoni pour m'avoir transmis le goût pour la musique.

Joël Odoni, Eva et Christian Schmuz.

Aline et Chloé Schmuz, mes petites nièces.

Alexandre Pillonel

Mes amis Nadia Ammar, Vanessa Fagnoli, Luc Gauthier, Sarah Grau, Marion Grossiord, Livia et Cyril Ledermann, Valérie Rolle, Isadora Rogger et Doris Sergy. Un merci tout particulier à Clara Barrelet et Caroline Binchet pour leur relecture précieuse du manuscrit.

Avant-propos

Ce sujet de thèse prend naissance dans la volonté de réunir deux intérêts, voire passions, qui nous habitent : la musique et la sociologie. Si l'on veut parler en termes chronologiques, la musique est apparue en premier avec une formation de claveciniste dès l'âge de sept ans. Bien que nous n'ayons jamais exercé cette activité en tant que professionnelle, celle-ci a été centrale dans la construction de notre identité. Pourtant, ce n'est pas la musique que nous avons étudiée ensuite, mais la sociologie et pas tout de suite la sociologie des arts, ni la sociologie de la musique. Un autre domaine donc, mais qui nous a tout aussi passionné que celui de la musique. Ayant terminé une licence et ensuite un diplôme d'études approfondies en sociologie, nous avons eu à cœur de nous investir à nouveau dans notre premier domaine de prédilection. Pour différentes raisons, nous n'avons jamais souhaité faire du clavecin en tant que professionnelle. A la suite de nos études, nous avons ainsi désiré travailler dans le domaine de la musique du côté des organisateurs. D'abord, dans un petit ensemble vocal en tant qu'administratrice, puis au Festival de Verbier pour lequel nous avons exercé différentes fonctions pendant plusieurs années. Ce chemin dans l'organisation culturelle et musicale, nous a également amené à travailler pour un concours de musique international pendant quelques semaines, le temps d'un concours. C'est à la suite de ce concours que des interrogations sont apparues sur l'importance de cette institution sur le marché musical. Autre chose également : la sociologie commençait à nous manquer. Nous avons donc construit un objet de recherche en tâtonnant, à la fois nourrie par des expériences de terrain et par la littérature scientifique que nous recommandions à lire petit à petit. C'est à travers ces deux dimensions que nous avons décidé d'inscrire cet objet particulier du concours de musique international dans une perspective de sociologie de la musique.

Chapitre 1. Introduction

L'objectif de cette recherche est d'étudier les mécanismes de sélection du marché musical à travers un prisme particulier qui est celui du concours de musique international. Dans le cadre de ce travail, il s'agit d'analyser les parcours de musiciens ayant passé par un concours de musique international et désirant faire une carrière internationale afin d'analyser l'impact de l'obtention d'un prix dans la carrière du musicien à court terme et à long terme. Il apparaît en effet que le marché de la musique présente des particularités spécifiques, celles d'une très forte concurrence entre les différents acteurs et d'un fonctionnement selon le mode de l'organisation par projets. Dès lors, nous nous intéressons à la manière dont les musiciens parviennent à s'insérer sur ce marché et aux ressources qu'ils utilisent pour s'y faire une place et pour s'y maintenir.

1.1 Professions artistiques et droits d'entrée dans le marché musical

Si l'on veut parler des parcours professionnels des musiciens, il est primordial de les inscrire préalablement dans l'espace social dans lequel ils prennent place. Nous aborderons cet espace à travers la notion de marché du travail musical (Coulangeon, 2008 ; Menger, 1991 ; Paradeise, 1998 ; Sibaud, 2013).

Le système d'emploi des professions artistiques repose avant tout sur la prédominance du travail intermittent résultant d'un mode d'organisation par projets exigeant une grande souplesse organisationnelle de la part des employeurs. Pierre-Michel Menger analyse deux types d'organisation : d'un côté, les entreprises artistiques employant un personnel permanent à plein temps et sur contrat pluriannuel (orchestres, théâtres lyriques, compagnies théâtrales, troupes de ballet, sociétés publiques de production audiovisuelle) et, de l'autre, des organisations regroupées sous divers concepts tels que organisation temporaire, adhocracie, quasi-firme ou mode artisanal d'administration de la production (Menger, 1991, p. 65) fonctionnant sur le mode de l'organisation par projets et sur des engagements contractuels à court terme. Le marché du travail

artistique présente les caractéristiques structurelles d'un marché du travail ouvert, car il n'existe pas de contrôle formel à l'entrée, ni de règles permettant de prédire les cheminements de carrière. De plus, la rémunération la plus courante y est celle du cachet signifiant que chaque acte de travail fait l'objet d'une transaction spécifique et d'un nouveau contrat.

Dans cette enquête, nous abordons un domaine spécifique des professions artistiques, celui des professions dans le domaine de la musique. Le marché musical apparaît particulièrement segmenté (segmentation stylistique, géographique et professionnelle) ce qui contribue à une forte hétérogénéité des parcours professionnels (Sibaud, 2013). L'une des principales segmentations de ce marché est l'opposition entre musique savante et musiques populaires. La variété des genres musicaux est abordée généralement à travers cette opposition. Cette distinction sociale, car elle oppose des catégories d'usage et des catégories de public, mais aussi musicologique, distinguant des niveaux d'élaboration harmonique, des répertoires de compétences et des supports distincts, est apparue au cours du 19^{ème} siècle. La musique savante est avant tout écrite, opérant une division du travail entre compositeur et interprète alors que les musiques populaires mettent en avant l'oralité des pratiques et de la transmission avec une place relativement importante accordée à l'improvisation. Le domaine de la musique savante, incluant la musique instrumentale ainsi que vocale, le répertoire symphonique, lyrique et la musique de chambre, s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, en passant par le répertoire classique et romantique (Coulangeon, 2004, p. 16).

Cette distinction entre musique savante et musiques populaires s'articule assez étroitement avec celle de l'emploi permanent et de l'emploi intermittent. En effet, en France, l'emploi permanent subsiste à travers la trentaine de formations symphoniques et bien que tous les interprètes de musique savante ne soient pas des permanents d'orchestre, l'emploi permanent n'existe que chez les interprètes de musique savante (Coulangeon, 2004). C'est précisément aux musiciens et chanteurs interprètes dans le domaine de la musique savante que nous nous intéressons dans ce travail.

Ce marché est complexe et extrêmement hiérarchisé. Il y existe des postes de permanents dans un orchestre (soit en tant que solistes, soit en tant que tuttiistes), des musiciens ou chanteurs indépendants se produisant en tant que solistes¹ (seuls ou accompagnés par un orchestre ou par un pianiste), des instrumentistes se produisant dans des ensembles de musique de chambre et des combinaisons entre ces différents statuts (musiciens d'orchestre et solistes chambristes ou solistes se produisant dans des ensembles de musique de chambre, etc.). Les carrières les plus enviées sont les carrières de solistes, constituant l'élite du monde musical, et les places de premier plan dans les orchestres ou les ensembles de musique de chambre puisqu'ils laissent une grande marge de manœuvre à l'expressivité musicale (Lehmann, 2005 ; Ravet, 2007 ; Willener, 1997).

Cette distinction entre carrières en organisation et carrières hors organisation rejoint celle que fait Catherine Paradeise entre marché fermé et marché ouvert du travail, qu'elle différencie selon leurs modes de régulation et le niveau stratégique d'organisation. Par marché du travail fermé, elle entend une construction purement organisationnelle : « immobile dans sa division technique et sociale du travail, [le marché du travail fermé] est réputé insensible aux agitations du monde pourtant chargé de lui fournir de quelque manière le flux continu de ressources qui la font vivre » (Paradeise, 1998, p. 11). La fonction publique, les « professions à statut », les « corporations de métier » peuvent se rapprocher de cette forme de marché. Le marché du travail ouvert, à l'inverse, se définit par la rencontre des offres et des demandes individuelles sur le marché. Il n'y existe aucune règle particulière définissant les conditions de travail ou de rémunération entre employeurs et salariés. Poussée à l'extrême, c'est l'image du travailleur engagé « à la tâche ».

¹ Selon la définition de Westby, le statut de soliste utilisé ici fait référence à une personne travaillant en tant qu'indépendant, et non pas aux premiers solistes d'un pupitre d'orchestre qui sont également désignés comme solistes. Des noms tels que Menuhin, Heifetz, Serkin et Rubinstein viennent immédiatement à l'esprit (Westby, 1959/1960, p. 225).

Les travaux sur le fonctionnement des orchestres (Allmendinger et al., 1996a, 1996b ; Arian, 1971 ; Lehmann, 2005 ; Faulkner, 1973a, 1973b ; Ravet, 2007 ; Westby, 1959/1960 ; Willener, 1997) mettent en avant les hiérarchies et lignes de fractures dans ces différentes formations. L'orchestre s'organise selon un système de positions hiérarchisées, selon les instruments et selon la position (soliste ou tuitiste). Bernard Lehmann (2005), par exemple, montre que l'origine sociale détermine la distribution des instruments et des positions dans l'orchestre, tandis qu'Hyacinthe Ravet (2007, 2011) analyse la différenciation selon le sexe.

Alors que les travaux sur les orchestres sont nombreux, peu de recherches ont été effectuées spécifiquement sur l'univers des solistes. Citons la thèse d'Izabela Wagner qui étudie la formation des violonistes virtuoses dans les classes de solistes (2006). Wagner y analyse l'importance des réseaux de soutien dans la formation pour devenir soliste. Ces réseaux mettent en avant différents acteurs : les jeunes solistes, les parents, les professeurs et, dans la dernière étape, divers acteurs du monde musical (musiciens reconnus, luthiers, mécènes, etc.) Dans la formation des violonistes virtuoses, toujours selon Wagner, le passage par un concours international est essentiel, car il est un outil principal dans le jeu de la distribution du marché.

Pierre-Michel Menger précise que dans les métiers du spectacle les habituels signaux de distinction tels que les diplômes n'ont pas cours sur le marché. Dès lors, « le moyen le plus rapide et le moins coûteux d'évaluation des compétences et de recrutement est l'accumulation d'informations, d'indices réputationnels et de signaux qualitatifs quant aux capacités d'un artiste, la réputation ainsi mesurée peut valoir à son détenteur une quasi-rente » (Menger, 1991, p. 68-69). Or, le domaine de la musique classique, exigeant une forte qualification technique, constitue le modèle le plus poussé de la sélection concurrentielle des talents. Il est également un des seuls cas où un diplôme artistique offre un avantage concurrentiel important sur le marché du travail. Les compétitions y jouent un rôle majeur et les succès dans ceux-ci peuvent contribuer à la réussite des carrières professionnelles (Menger, 1989, 2009).

Le concept de « réputation », déjà mis en évidence par Becker, est un concept central en sociologie des arts. La réputation s'inscrit dans un processus social dans la mesure où les mondes de l'art font et défont constamment les réputations d'œuvres, d'artistes, de mouvements, de genres et de disciplines (Becker, 1988, p. 349).

Menger (2002b) analyse les inégalités dans le marché des arts à travers deux facteurs : différences même minimales de talents² et appariement par niveau de réputation. Pour le premier facteur, Menger reprend le modèle de Rosen (1981)

² Concernant la question du talent, le talent étant entendu ici comme une capacité individuelle rare qui explique la qualité des productions de celui qui en est le porteur, notons la critique faite par Manuel Schotté (2013) aux travaux de Pierre-Michel Menger. Cette critique thématise plusieurs problèmes. D'abord, il y aurait un amalgame entre un usage descriptif de la notion et le pouvoir explicatif qu'on lui prête. Dans un cas, le talent devient un synonyme de qualité et le succès n'est pas imputé à une quelconque propriété endogène. Un glissement s'opère de cet usage descriptif vers de supposées vertus explicatives. « Le talent devient alors une réalité première d'où découleraient les réussites observées » (Schotté, 2013, p. 145). Le raisonnement devient alors tautologique, la qualité et le talent s'expliquant l'un par l'autre. Le deuxième problème tiendrait à ce que, en le déclarant hors de portée de l'analyse, Menger soustrait le talent à toute interrogation et le considère ainsi comme non sociologisable. « En le définissant comme une "autre chose", Menger essentialise, bien qu'il s'en défende, le talent (...) Il renonce au principe durkheimien du social par le social » (Schotté, 2013, p. 147). Le troisième problème résulte de la difficulté qu'il y a à concilier le principe de l'existence de différences de talent et celui de leur inobservabilité. Menger met en avant la difficulté de hiérarchisation des candidats, par ceux qui sont en position de les juger. « Le talent apparaît ainsi, à tour de rôle, comme quelque chose qui préexiste de façon indiscutable puis comme quelque chose d'invisible et incertain » (Schotté, 2013, p. 147). De cette manière, il accorde un poids décisif aux acteurs qui contribuent, par leurs jugements, à faire la grandeur de tel ou tel artiste, c'est-à-dire aux « intermédiaires » (Jeanpierre et Roueff, 2014 ; Lizé, Naudier et Sofio, 2014). Ce mécanisme ne serait cependant pas explicite. Selon Schotté, « cette manière de tenir ensemble l'idée d'une inégale distribution des qualités et de la centralité des jugements opérés aux différentes séquences de comparaison qui jalonnent la carrière d'un artiste, se fait donc au prix d'une réduction des dynamiques impliquées dans l'opération de jugement, qui ne fait l'objet d'aucune réflexion approfondie, en passant notamment sous silence la diversité des modes de perception et d'appréciation des œuvres » (Schotté, 2013, p. 148). Malgré ces critiques, les travaux de Pierre-Michel Menger nous ont semblé éclairant pour notre travail, en particulier sur la question de la dynamique des appariements sélectifs et sur la question de l'incertitude dans le travail artistique.

et montre comment, par effet de comparaison, de très faibles différences de talent entre artistes peuvent suffire à concentrer toute la demande sur les personnes légèrement plus talentueuses et amener à un accroissement plus que proportionnel de la demande en leur procurant une réputation et des chances d'activités qui renforcent leur position. Le deuxième facteur d'inégalité provient de la structuration des équipes par cooptation entre professionnels de qualité ou de réputation équivalente produisant une stratification du marché du travail.

Dans ce contexte, « la réputation est tout à la fois un capital accumulable qui confère à son détenteur un pouvoir pour orienter ses choix de projets et d'équipe, un signal nécessaire au consommateur quand il ne peut pas connaître le contenu de l'œuvre avant d'en avoir fait l'expérience, et un identifiant dont se sert la communauté professionnelle pour organiser ses projets et diminuer l'incertitude du résultat » (Menger, 2002b, p. 46).

Le droit d'entrée dans le marché musical est l'objet de luttes perpétuelles. La sélection est d'autant plus forte que le prestige et la séduction attachés à ces métiers suscitent de nombreuses vocations. Concernant l'aspect concurrentiel du marché des solistes, notons la description de Rosen à propos de ce marché aux Etats-Unis : le marché pour la musique classique n'a jamais été aussi grand qu'aujourd'hui, cependant le nombre de solistes à plein temps, tous instruments confondus, est estimé à quelques centaines (et ce nombre est beaucoup plus petit pour les instruments autres que la voix, le violon et le piano) (Rosen, 1981, p. 845).

Ces droits d'entrée peuvent être explicites et formalisés comme les concours d'entrée dans les orchestres permanents qui se déroulent selon des conventions définies par les orchestres et devant un jury comprenant le chef d'orchestre, des musiciens de l'orchestre désignés par leurs collègues, des personnalités extérieures au monde musical, parfois des responsables de l'administration. Mais il existe aussi des droits d'accès implicites tels que les prix de conservatoires récompensant la fin des études supérieures, qui ne sont pas explicitement demandés mais représentent néanmoins un atout important. De même, le fait

d'avoir travaillé avec de « grands profs », la participation à des stages d'orchestre et des académies d'été permettent d'acquérir et de consolider une expérience musicale et professionnelle et de construire un réseau d'interconnaissance (Ravet, 2006, p. 155). Les critiques de concert, les notations des disques par les revues musicales sont également à prendre en considération dans les mécanismes de sélection au marché musical.

Le concours de musique international s'inscrit dans ce contexte de mécanismes sélectifs mais possède des caractéristiques qui lui sont propres. Une de ses particularités est sa périodicité. Il peut être annuel, bisannuel, voire quadriennal. Le concours possède ses structures propres, ses lois et son propre personnel et représente en l'occurrence une institution à part entière (Breton et Cresta, 1995, p. 119). Le concours semble avoir une place très importante dans le marché des interprètes en début de carrière et en particulier dans celui des solistes internationaux où les critères de sélection sont moins formalisés que sur le marché des musiciens d'orchestre par exemple. Le passage par un concours y serait indispensable tant par le travail à fournir pour exécuter le programme complet que par l'opportunité de se faire remarquer par le jury, les critiques, les agents et le public. Le rôle joué par les concours dans la carrière du musicien est dans ce sens comparable à celui des castings chez les acteurs de cinéma. Il apparaît que les castings jouent un rôle important dans le développement d'un répertoire préliminaire qui autorise l'acteur à s'implanter dans l'industrie. Sans ce crédit initial, l'acteur aura des difficultés à être représenté par un agent et à attirer l'attention des directeurs de casting. En bref, les castings permettent de se faire un chemin dans l'industrie en conférant un minimum de reconnaissance nécessaire à obtenir du travail (Kim, Ukanawa, Von Rittman, Zukerman cités par Wagner, 2006, p. 367). Le concours agirait ainsi comme une porte d'entrée dans le marché musical en fonctionnant comme jonction entre la formation et la production musicale (agents, organisateurs de concert et maisons de disques) (Wagner, 2006).

Bien que tous les musiciens ne passent pas par un concours pour s'insérer dans le marché musical et pour devenir des professionnels de la musique, l'analyse

d'un cas particulier et extrême dans la mise en concurrence des personnes permet de repérer des mécanismes généraux de sélection d'accès à la vie de musicien professionnel. Le phénomène des concours de musique est de plus un sujet très peu étudié et pourtant d'un intérêt notoire dans l'analyse des conditions d'accès au marché musical. Le concours de musique est ainsi abordé comme un microcosme, un élément appartenant à une structure plus vaste mais qui en donne une image représentative.

En effet, comme l'écrit Hyacinthe Ravet, nous pensons que « l'analyse de la définition des droits d'entrée dans le champ musical permet de mieux comprendre le fonctionnement du champ, la construction des carrières professionnelles, les modalités de l'éviction de certains prétendants, les effets qu'exerce sur le fonctionnement du champ la possibilité accordée à de nouveaux venus de participer au jeu et à la croyance (*illusio*) qui le soutient » (Ravet, 2006, p. 152).

Dans les travaux qui portent directement sur les concours de musique internationaux, on rappellera les articles de Ginsburgh et Van Ours (2003) et Ginsburgh et Orban (2002) portant sur le concours Reine Elisabeth.

L'étude de Ginsburgh et Orban (2002) et celle de Ginsburgh et Van Ours (2003) s'intéressent à une question proche de notre problématique : celle de savoir ce que sont devenus les lauréats du concours Reine Elisabeth.

L'analyse de Ginsburgh et Van Ours (2003) porte sur les finalistes du concours Reine Elisabeth de piano tenus entre 1952 et 1991 et montrent que l'ordre de passage des candidats, le classement final et le succès après la compétition sont étroitement corrélés. Les personnes se produisant au début de la compétition ont une probabilité moindre d'arriver parmi les meilleurs, alors que ceux qui se produisent le cinquième jour ont des chances plus élevées. Un meilleur classement durant le concours conduit statistiquement à plus de succès, analysé selon deux indicateurs celui des enregistrements et celui des critiques musicales.

Ginsburgh et Orban (2002) s'intéressent aux onze concours de piano et les onze concours de violon Reine Elisabeth entre 1952 et 1991 et considèrent à la fois les finalistes et les demi-finalistes. Les auteurs construisent trois indicateurs de réussite : la présence d'enregistrements dans trois sources discographiques, la présence ou l'absence d'une entrée biographique dans trois dictionnaires internationaux consacrés aux interprètes et enfin l'opinion de vingt-cinq critiques de la presse musicale belge.

Les deux études montrent une influence positive du Concours Reine Elisabeth sur la carrière future avec, parfois, un avantage pour le premier classé. Cependant, les résultats de ces travaux sont à observer avec prudence, car ils ne mesurent que certains aspects de la carrière et en ignorent d'autres comme le revenu et le nombre de concerts. Les personnes ayant choisi la voie de l'enseignement sont également oubliées dans cette analyse.

Bien qu'intéressantes, ces recherches sont partielles et n'analysent qu'une seule dimension des concours. Elles ne prennent pas en compte les différentes dimensions de la carrière. De plus, leur approche est uniquement statistique et ne considère pas le sens donné à cet événement par les acteurs. Une des originalités de notre travail est de faire des entretiens avec les jeunes musiciens pendant l'étape du concours. Il est ici question de prendre au sérieux la parole des acteurs, leurs compréhensions de l'effet des concours sur leurs carrières. Dans une moindre mesure, notre travail permet également de comparer le point de vue des musiciens et des organisateurs de concours.

En 1985, la musicologue Eileen Cline achève une thèse sur les concours de musique internationaux analysant les caractéristiques et les effets d'un tel phénomène sur la société. Cette thèse avait également comme objectif de fournir un certain nombre d'informations sur ces concours à l'intention des institutions musicales, des professeurs, des parents, des jurés et des musiciens.

On peut également citer les travaux de Lisa McCormick (2008, 2009) analysant les concours de musique internationaux à travers une approche de la musique en

tant que performance sociale. Elle y analyse les représentations des concours dans l'espace public, la manière dont les participants construisent leurs représentations de ces concours et la présentation du soi musical par les musiciens. Elle prête également une attention particulière aux publics de ces concours.

Plus récemment, mentionnons aussi la thèse d'Alexandrine Souchaud (2013) en musicologie sur les pianistes amateurs en concours.

D'autres travaux, historiques cette fois, analysent des concours en particulier. C'est le cas par exemple du livre de Joseph Horowitz (1990) portant sur le concours Van Cliburn. Certains concours ont également commandé des travaux à des historiens ou à des journalistes pour célébrer les anniversaires de leur institution : par exemple l'ouvrage du journaliste Thierry Bouckaert (2001) pour les cinquante ans du concours Reine Elisabeth, le livre de l'historienne Marie Duchêne-Thégarid (2014) pour les septante-cinq ans du concours de Genève et celui du journaliste Mathieu Heinrichs (2011), en néerlandais, pour les vingt-cinq ans du concours international de piano Franz Liszt à Utrecht.

Notre perspective est différente. Comme soulevé plus haut, nous abordons en effet notre objet de recherche à travers une perspective sociologique du travail artistique et du marché musical en prenant appui sur la notion de carrière.

Nous présenterons ici notre problématique, celle du passage des musiciens par un concours et le rôle de celui-ci dans leur parcours professionnel. Nous décrirons ensuite les méthodes que nous avons utilisées pour mener à bien cette recherche, les limites de celle-ci et les pistes de recherche qu'elle ouvre.

1.2 Problématique

Dans un entretien au journal *Le Soir* en Belgique, le violoniste Henryk Szeryng explique au sujet du Concours Reine Elisabeth: « Il est de bon ton de médire les concours. Si ce qu'on prétend est vrai, s'il faut des nerfs solides, une grande

résistance physique pour vaincre dans une compétition comme celle-ci, je prétends que ce n'est pas grave, tant qu'on ne dessert pas la musique. Tant mieux même : car il faut des nerfs solides pour faire une carrière internationale, faire face à tous ces aléas des voyages et des concerts. On me dira que le Concours est trop difficile. Le vainqueur en sortira, croyez-moi, immunisé pour le reste de sa vie. Il doit avoir les nerfs d'un toréador mexicain, le tact et la finesse d'une hôtesse de l'air, et le don de sympathie pour tous les êtres humains, la conviction qu'il remplit une mission, qu'il sert une grande cause » (Szeryng cité par Bouckaert, 2001, p. 218).

Ce sont de tels témoignages qui nous ont motivés à nous intéresser plus particulièrement aux trajectoires des lauréats d'un concours de musique international dans le cadre de notre thèse. La notion de « carrière » est un concept central de notre analyse. Elle est définie dans sa dimension objective comme composée « d'une série de statuts et d'emplois clairement définis, de suites typiques de positions, de réalisations, de responsabilités et même d'aventures. Dans sa dimension subjective, une carrière est faite des changements dans la perspective selon laquelle la personne perçoit son existence comme une totalité et interprète la signification de ses diverses activités et actions, ainsi que tout ce qui lui arrive » (Hughes, 1937, p. 408). Soulignons également la définition de Becker pour qui la carrière renvoie à « la suite des passages d'une position à une autre accomplis par un travailleur dans un système professionnel. Il englobe également l'idée d'événements et de circonstances affectant la carrière. Cette notion désigne les facteurs dont dépend la mobilité d'une position à une autre, c'est-à-dire aussi bien les faits objectifs relevant de la structure sociale que les changements dans les perspectives, les motivations et les désirs de l'individu » (Becker, 1985, p. 47). De ces deux définitions, nous retiendrons la dimension à la fois objective et subjective de la notion de carrière. De manière générale, la notion de carrière est utilisée dans les travaux sur les professions pour distinguer les personnes qui « réussissent » des personnes qui ne réussissent pas.

Notre recherche porte sur les candidats et les lauréats des concours de musique internationaux. Nous tentons de comprendre leurs motivations et leurs ressources

et d'analyser l'importance d'un prix dans leur trajectoire de musicien mais également son influence sur la construction de leur identité en tant que musicien.

Ce faisant, nous essayerons de répondre aux questions centrales suivantes : quelle est la fonction d'un concours de musique international dans le contexte d'un marché du travail ouvert et concurrentiel ? Quel rôle joue-t-il dans l'insertion professionnelle des musiciens ?

Au début de cette recherche, nous avons posé l'hypothèse que l'obtention d'un prix agit comme un signal qualitatif, une valeur distinctive pour pouvoir s'insérer dans le marché du travail. Le monde de la musique fonctionnant selon le mode de l'organisation par projets exigeant une grande souplesse organisationnelle, les employeurs n'ont en effet pas le temps d'évaluer les compétences et les aptitudes des personnes qu'ils engagent. La réputation individuelle devient ainsi primordiale pour que le marché puisse fonctionner (Menger, 2005).

Selon Becker, les mondes de l'art font et défont constamment les réputations d'œuvres, d'artistes, de mouvements, de genres et de discipline. La réputation peut ainsi être analysée comme un processus social : « parmi les multiples œuvres plus ou moins semblables dont les auteurs sont plus ou moins interchangeables, ils distinguent quelques créations et quelques créateurs de mérite. Ils récompensent ce mérite par des marques d'estime et souvent, mais pas toujours, par des gratifications matérielles. Après avoir bâti les réputations, ils y recourent pour organiser d'autres activités, en traitant de manière différente les choses et les personnes les plus réputées » (Becker, 1988, p. 349).

L'obtention d'un prix, analysé comme un « ressort réputationnel » (Menger, 2005), permet donc au musicien d'y recourir pour organiser d'autres activités et aux employeurs d'être informé de la compétence et de la valeur de l'artiste. L'obtention d'un prix n'est cependant pas suffisante pour inscrire le musicien durablement dans le marché du travail musical. Il doit gérer sa réputation comme un véritable capital, une « quasi-rente » en perpétuelle recomposition (Menger, 2005) dans laquelle il lui faut sans cesse réinvestir. Le fait de gagner un concours

permet ainsi la multiplication des activités et des projets de l'artiste. Chaque projet en appelant un autre et de plus ceux-ci ayant un fort potentiel formateur, il s'ensuit un mécanisme d' « avantages cumulatifs » (Menger, 2002a) pouvant expliquer des différences de trajectoires entre des personnes ayant un différentiel de qualité minime au départ.

Menger (2002a), dans son analyse sur Beethoven, reprend le modèle de Rosen (1981) dans lequel la concentration de la demande sur les artistes les plus talentueux, même si ce différentiel de talent est très faible, amène une réputation largement supérieure à son avantage réel en valeur artistique et peut expliquer des inégalités énormes en termes de revenus et d'engagements. C'est ensuite « un mécanisme d'auto-renforcement qui fait se développer beaucoup plus rapidement et plus largement le talent de celui qui peut rencontrer des occasions variées d'apprentissage et de mise à l'épreuve de ces capacités » (Menger, 2002a, p. 982). Encore faut-il pouvoir repérer ce talent et c'est ici que la fonction d'un concours de musique devient importante car si la réputation est déjà établie, il est plus facile de reconnaître ce talent. Menger souligne aussi le rôle causal joué par les réseaux et inscrit une carrière d'artiste réussie dans « un monde stratifié de réseaux d'interconnaissance et de collaboration » (Menger, 2002a, p. 997).

Wagner (2004), sur la formation des violonistes virtuoses, met également en avant l'importance des réseaux de soutien particulièrement dans la dernière étape de la sélection des solistes où le passage par un concours est essentiel car il permet de nombreux contacts pouvant déboucher ensuite sur un changement de réseau, voire de pays de résidence. C'est dans cette dernière étape que « le jeune soliste doit bénéficier de ressources³ qui ne peuvent être mobilisées que par des réseaux de soutien qui ignorent les frontières nationales » (Wagner, 2004, p. 161).

³ Par exemple les chefs d'orchestre connus ayant le pouvoir de « lancer » un jeune artiste, les organisateurs de concerts, de festivals, des responsables des maisons de disques, des représentants de médias spécialisés assurant une promotion, les luthiers (dans le cas des violonistes) pouvant prêter un instrument convenable pour des performances de concert et le soutien d'artistes ayant une notoriété et servant de référence au jeune artiste (Wagner, 2004).

Nous rejoignons ici l'analyse de Becker qui conçoit les « mondes de l'art » comme des « structures d'action collective » ou comme des « réseaux de chaînes de coopération ». Selon lui, « les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d' "artistes" qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par-là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art » (Becker, 1988, p. 59).

La concurrence interindividuelle, résultant des comparaisons pratiquées par les critiques, les experts, les professionnels et les publics, contribue à l'indétermination de la trajectoire du musicien. Une mauvaise gestion de cette indétermination, que nous pouvons analyser en termes de risque, peut conduire à l'exclusion du marché musical. Chaque nouvel engagement entraîne de ce fait des points de bifurcation possible dans le parcours de l'artiste.

Des lauréats de concours internationaux disparus du marché musical existent : « un peu comme les vedettes de variétés, dont on ne parle plus au bout de quelques mois. Chargés de prix, ils attendent quelques temps après leur premier disque. On leur en fait un second. Et puis, ils sombrent peu à peu dans l'oubli ne parvenant pas à effacer les déformations acquises lors de la préparation des concours. On dit qu'ils manquent de personnalité » (Breton et Cresta, 1995, p. 122). Il s'agit d'établir quelles spécificités (réseaux, engagements particuliers, etc.) et quels mécanismes permettent aux musiciens de se maintenir sur le marché musical et ce qu'il manque aux lauréats qui ne parviennent pas à « percer ». Ce travail s'articule ainsi autour de trois concepts clés :

- La reconnaissance et la réputation comme signal et valeur distinctif pour pouvoir s'insérer dans le marché.

- L'identité professionnelle : comment se construit une identité dans un marché structuré par la concurrence alors que traditionnellement l'identité professionnelle est liée à une appartenance collective et fait plutôt référence à des marchés fermés ?
- La socialisation : nous aborderons ici l'acquisition « informelle » de compétences.

Nos questions de recherche plus spécifiques sont les suivantes :

- Quels sont les parcours de formation institutionnelle et informelle des musiciens ?
- Quels événements (prix, rencontres, engagements, etc.) ont marqué et influencé leur parcours professionnel ?
- De quelle manière ces différents événements ont-ils influencé la construction de leur identité professionnelle?
- Comment se construit une carrière internationale ? Quelles sont les stratégies mises en place pour réussir ? Y a-t-il des similitudes dans les biographies qui mènent au succès ?
- Quelle est la valeur d'un prix sur le marché musical ?
- Quelle est la construction sociale de la réussite et de la reconnaissance dans le domaine de la musique?

La thèse comprend ainsi quatre parties. Une première partie (chapitre 2) établit le contexte des concours de musique internationaux. Des formes de concours ayant existé de tout temps, nous commencerons par un bref détour historique afin de bien comprendre la spécificité des concours de musique internationaux qui ont lieu à notre époque. Nous verrons que ces concours se sont multipliés après la deuxième guerre mondiale à tel point que des institutions spécifiques ont été créées auxquelles ces compétitions peuvent adhérer. Ces concours varient en fonction de la discipline, des prix décernés ou du rythme auquel ils ont lieu (annuel, bisannuel, voire quadriannuel). Nous préciserons dans cette partie les

spécificités des concours de notre échantillon. La multiplication des concours a entraîné une concurrence entre ceux-ci, chaque concours essayant de trouver sa spécificité. Les concours font également objet de débats et nous systématiserons, dans ce chapitre, les critiques émises à leur encontre. Enfin, nous décrivons les carrières des musiciens dans ces concours.

Une deuxième partie de la thèse (chapitre 3) s'intéresse à la fonction de socialisation et d'apprentissage de ces concours dans la trajectoire des lauréats. Nous verrons que, lors de leur participation à ces concours, les musiciens peuvent acquérir différentes compétences utiles dans leur carrière, en termes de travail sur les œuvres, du contrôle sur soi et de la gestion des émotions liées à la scène. Nous verrons que les musiciens sont confrontés lors de l'épreuve du concours à une incertitude constante qui prend trois formes : une incertitude de performance par rapport à la prestation du candidat sur scène, une incertitude de situation liée à l'évaluation du jury et une incertitude de condition en raison de la trajectoire même du musicien dans un système qui fonctionne par l'organisation par projets. Ces différents types d'incertitude peuvent cependant être dépassés par les musiciens. Le dépassement de ces incertitudes constitue une étape importante d'apprentissage de l'autonomie pour les musiciens. Les musiciens entrent inégalement armés dans ce système compétitif, c'est pourquoi nous nous intéresserons également aux ressources familiales que certains musiciens ont à disposition. Enfin, nous aborderons également l'un des points essentiels dans cette période, qui est la construction d'un réseau.

La troisième partie (chapitre 4) prend pour objet la fonction de sélection de ces concours. Nous décrivons, dans un premier temps, qui sont ces personnes appelées à produire un jugement sur les candidats. Nous tenterons ensuite d'analyser quels critères de jugement sont mobilisés pour évaluer les candidats et nous verrons que ceux-ci sont multiples, pouvant être utilisés de manière sélective selon les membres du jury et le déroulement des épreuves. Finalement, nous nous aiderons d'exemples de controverses pour affiner certains critères mobilisés tels celui de l'authenticité et pour montrer que certains facteurs

extérieurs, contextuels à la performance peuvent être utilisés par le jury pour réduire l'incertitude quant aux résultats.

La construction des réputations et des carrières des musiciens sera au centre de notre dernière partie (chapitre 5). Nous verrons que certains concours peuvent avoir un impact sur les carrières des musiciens, mais constituent une condition non suffisante pour accéder à cette renommée tant convoitée qui est celle du soliste international. Nous commencerons par décrire cette carrière des musiciens, marquée par la diversification de leurs activités. Nous analyserons ensuite l'impact d'un concours dans cette carrière et décrirons ce que les différents acteurs mettent en œuvre pour la construction des réputations des lauréats des concours internationaux de musique. C'est en effet à l'intersection de l'effort de ces acteurs que se construit ensuite cette réputation : celui des musiciens, d'abord, qui doivent œuvrer pour se faire connaître et investir dans leurs prix ; celui des organisateurs de concours, ensuite, qui mettent en place des programmes de développement de carrières pour aider leurs lauréats à « se vendre » ; celui des chefs d'orchestre, des programmeurs et des agents, enfin, qui participent à une deuxième sélection de ces musiciens consacrés par les concours.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, arrêtons-nous encore sur les aspects méthodologiques de notre thèse.

1.3 Méthodologie

Notre recherche combine plusieurs méthodes d'enquête: des observations lors de plusieurs concours de musique internationaux ; des entretiens avec les candidats ; des entretiens avec les organisateurs et un questionnaire standardisé mis en ligne et s'adressant aux lauréats de concours. Enfin, deux entretiens spécifiques complémentaires ont été menés avec des lauréats de concours.

Ces différentes étapes méthodologiques correspondent chaque fois à un niveau d'analyse différent. D'une part, à travers des entretiens avec les candidats,

entretiens réalisés lors des concours, nous nous sommes intéressés à la manière dont les acteurs vivent cet événement et aux raisons et justifications que ces derniers mettent en avant pour expliquer leur participation à cette activité à haut risque (peu de garanties de gagner le prix et participation très coûteuse en énergie, temps, travail, etc.).

A travers les observations sur les concours et les entretiens avec des organisateurs de concours, nous incluons une réflexion sur les concours eux-mêmes : quelle est leur signification dans le marché musical ? A quels enjeux répondent-ils ? Comment fonctionnent et évoluent-ils ? Quelles sont leurs règles, leurs rouages et leurs mécanismes ? Proviennent-ils d'une demande de la part des musiciens et de quelle manière participent-ils à la sélection de ces derniers ? Comment se positionnent les concours les uns par rapport aux autres ?

Le questionnaire standardisé a permis en partie de déterminer l'impact du prix sur la carrière du musicien. Quelles implications a un tel prix sur la trajectoire du lauréat et à quel point joue-t-il un rôle déterminant dans la carrière du musicien ? Le concours agit-il comme une force déterminante sur une longue partie de la carrière ? Ses effets sont-ils à court terme et permettent-ils une dynamique d'avantages cumulatifs (Menger, 2002a) suffisante pour faire décoller la carrière de certains lauréats ? Faut-il cumuler les prix de concours pour pouvoir mener une carrière de soliste ? Y a-t-il des prix de concours plus déterminants que d'autres ?

Pour des raisons méthodologiques, nous avons arrêté notre échantillon aux concours réunis par la Fédération mondiale des concours de musique internationaux (FMCIM), institution basée à Genève, qui rassemble aujourd'hui 117 concours. Nous reviendrons plus spécifiquement sur cette institution dans le chapitre suivant.

1.3.1 Les observations

Nous avons mené des observations lors des six concours internationaux suivants: Concours Reine Elisabeth à Bruxelles (édition violon 2009), Concours de Genève (édition chant-percussion en 2009, édition hautbois-piano en 2010 et édition chant-quatuors en 2011), Concours de Montréal (édition violon 2010), Concours de l'ARD à Munich (édition cor-violoncelle-duo pour piano-flûte 2010), Concours international de piano d'Ecosse à Glasgow (édition 2010) et le Concours international de piano Franz Liszt à Utrecht (édition 2011). La période d'observation s'est étendue de 2009 à 2011.

Nous avons également fait des observations et menés des entretiens avec des violonistes lors d'une classe de maîtres⁴ à Dijon, donné par Vadim Repin, David Grimal et David Chan. Ces entretiens ont servi de population de contrôle et ont montré à quel point les candidats de concours internationaux sont une élite dans le marché de la musique classique.

Les concours que nous avons observés ont été choisis d'après leur histoire, leur taille et leur importance relative dans le marché de la musique classique. Tous les concours observés sont membres de la Fédération mondiale des concours internationaux de musique (FMCIM). Le Concours Reine Elisabeth, le Concours de l'ARD et le Concours de Genève sont parmi les plus anciens concours de musique internationaux. Ils sont également membres fondateurs de la FMCIM et souvent décrits comme faisant partie des concours les plus prestigieux. Etant donné la prolifération des concours internationaux de piano, nous avons également décidé de choisir deux concours spécifiquement dédiés à cette discipline : le concours international de piano Franz Liszt à Utrecht et le concours international de Piano d'Ecosse, tous deux fondés en 1986. Enfin, nous avons choisi d'étudier un concours plus récent, le concours de Montréal fondé en 2002,

⁴ Une classe de maître est un cours d'interprétation donné par un expert à un élève. A la différence d'un cours ordinaire, la classe de maître est publique. Tous les étudiants et souvent également des spectateurs écoutent et observent le cours dispensé à l'élève.

afin d'analyser plus spécifiquement les modalités de création d'un concours de musique.

Tableau 1 : Les concours de musique internationaux observés

Concours	Disciplines	Fréquence	Instruments observés	Années d'observation
Genève	multidisciplinaire	annuel devenu bisannuel ⁵	Percussion- hautbois- piano	2009-2010- 2011
Reine Elisabeth	violon-piano- chant	annuel	violon	2009
Montréal	violon-piano- chant	annuel	violon	2010
ARD	multidisciplinaire	annuel	Cor-duos pour piano- violoncelle- flûte	2010
Glasgow	piano	trisannuel	piano	2010
Liszt	piano	trisannuel	piano	2011

Pendant les concours, nous assistions au déroulement des différentes épreuves jusqu'à la finale, à la restitution des résultats durant lesquels étaient divulgués les noms des personnes qui passaient au prochain tour, aux entractes des performances pendant lesquelles nous nous mettions en contact avec les candidats et à d'autres types d'événements ayant lieu pendant le concours (cérémonie finale de remise des prix, cérémonie d'ouverture, inscriptions et tirage au sort des candidats, etc.).

Dans certains concours, nous avons accès au bureau de l'organisation, nous permettant d'observer les activités des personnes y travaillant (prise en charge des candidats, relations avec les médias, préparation des programmes des différentes épreuves, préparation des délibérations, etc.). Durant ces événements, nous avons pris des notes que nous avons consignées dans un journal de terrain (Beaud et Weber, 2010 ; Peneff, 2009). Nous avons également récolté des documents produits par le concours tels que des règlements de

⁵ Ce concours devient bisannuel en 2011.

concours et des programmes, et des articles de journaux sur l'événement en cours.

1.3.2 Les entretiens

Lors de ces concours, nous avons mené des entretiens formels et semi-directifs (Van Campenhoudt et Quivy, 2011) avec des candidats aux concours, que ceux-ci aient été éliminés ou non, et avec des organisateurs de concours. Pour certains entretiens, notamment pour les duos pour piano, nous avons fait des entretiens avec deux personnes à la fois. Ces entretiens ont tous été enregistrés.

Nous avons également mené de nombreux entretiens informels avec les candidats, les organisateurs, les responsables de communication et d'autres employés travaillant pour les concours, des personnes dans le public, quelques agents et journalistes.

En ce qui concerne les entretiens formels, nous en avons réalisé 53 avec 54 musiciens et 5 organisateurs de concours. Parmi les 54 musiciens sont également inclus un entretien avec le père (également musicien) d'un lauréat, deux entretiens spécifiques avec des lauréats qui n'ont pas eu lieu lors d'un concours de musique et huit entretiens avec les musiciens qui ont participé à la classe de maître citée plus haut. Les entretiens formels pendant le concours ont duré entre vingt minutes et une heure et avaient lieu soit dans une salle de répétition du Conservatoire de la ville, dans un café aux environs ou dans le hall d'accueil du concours. Les quatre entretiens (une candidate rencontrée pendant un concours, un organisateur et deux lauréats) menés en-dehors des concours ont duré entre une heure et une heure trente.

Ces entretiens se répartissent de la manière suivante :

Tableau 2 : Nombre d'entretiens par instrumentistes

Cornistes	3
Violonistes	15
Pianistes	17
Flûtistes	6
Percussionnistes	5
Hautboïstes	2
Violoncellistes	5
Organisateurs de concours	5
Père d'un lauréat	1

Ces entretiens ont été menés en français, anglais ou allemand. Les entretiens ont été transcrits intégralement. Nous avons ensuite utilisé le logiciel Atlas.Ti pour l'analyse de ces données. Les caractéristiques de l'ensemble de ces entretiens se trouvent en annexe (annexe 1).

1.3.3 Le questionnaire

Nous avons également élaboré un questionnaire standardisé et auto-administré, comportant principalement des questions fermées avec quelques questions ouvertes (annexe 2).

La création d'un fichier d'adresses des lauréats n'a pas été tâche facile. La FMCIM dispose d'une base de données des lauréats depuis 1997 comportant pour certains lauréats leur adresse email. Les lauréats sont classés par prix et par année. Mais cette base demeure incomplète et ne contient de loin pas toutes les adresses des lauréats. Certains concours ne sont pas autorisés, pour raisons juridiques, à rendre publiques les coordonnées des candidats ou ont une structure peu organisée et ne possèdent tout simplement pas de fichier d'adresses. De plus, les lauréats voyagent beaucoup et changent fréquemment d'adresse. N'ayant cependant pas d'autres alternatives, nous avons cherché les prix depuis 2000 jusqu'à 2009, année par année, et nous avons noté les adresses trouvées dans la base de donnée de la FMCIM. Si l'adresse du lauréat n'y figurait pas, nous

avons fait une recherche rapide sur Internet afin de voir si le lauréat en question avait un site internet. Nous avons ainsi retrouvé 742 adresses sur 2354 prix et 1832 lauréats. Le questionnaire a été mis en ligne sur un site Internet et le lien envoyé le 31 mars 2011 par email aux lauréats de l'échantillon (les 742 adresses) que nous avons constitué. Il leur a également été possible de joindre leur CV en complément des réponses au questionnaire. Le questionnaire a fait l'objet de trois relances et nous avons obtenu au final 73 réponses de lauréats. Ce chiffre relativement faible peut s'expliquer par le fait que beaucoup de ces adresses n'étaient sans doute plus valables, par la longueur et la complexité du questionnaire, par l'emploi du temps très chargé que ces musiciens peuvent avoir, ainsi que par des difficultés liées à la langue. En effet, le questionnaire a été rédigé en français et traduit en allemand et en anglais. S'agissant d'une population internationale, il est possible que certaines personnes ne maîtrisaient pas les langues dans lesquelles était rédigé le questionnaire.

Les données récoltées par ce questionnaire ont été ensuite analysées avec le logiciel SPSS permettant une analyse descriptive de l'échantillon. En raison du faible taux de réponse, notre but n'était cependant pas de rechercher une représentativité de ces données. Il s'agissait plutôt de les analyser de manière qualitative, de venir compléter les données obtenues à travers nos entretiens et nos observations. Les questionnements ne changent cependant pas : comment les lauréats ont-ils vécu leur participation à ces concours et quel a été leur impact à court terme sur l'évolution de leur carrière ? Quelle est leur position actuelle sur le marché de la musique classique ? Quelle a été la formation qu'ils ont entre-temps poursuivie et quels sont, à leurs yeux, les événements les plus marquants dans leur carrière professionnelle ? La dernière partie du questionnaire a consisté à récolter des données sociodémographiques. En ce qui concerne les questions nécessitant un codage, celui-ci a été fait de manière automatique grâce au logiciel de mise en ligne du questionnaire (Limesurvey) et les données ont été importées dans le logiciel SPSS. Ces données quantitatives sont mises au service du qualitatif.

Etant donné que notre population est internationale, les données sur les lauréats auraient été difficiles à obtenir autrement. Nous avons, en effet, essayé de contacter les lauréats pour des entretiens plus approfondis que nous aurions pu faire par Skype ou par téléphone mais cette tâche s'est révélée très compliquée. Les lauréats, contactés par mails, ont en effet souvent répondu qu'ils trouvaient l'enjeu de l'enquête important mais que, pour l'instant, ils préféraient investir toute leur énergie à construire leur carrière et qu'ils n'avaient en l'occurrence pas le temps pour faire un entretien. Nous avons tout de même fait deux entretiens spécifiques plus approfondis avec des lauréats. A titre d'exemple, avec l'une de ces deux personnes, cela nous a pris deux ans d'aller-retours pour pouvoir trouver un moment qui lui convenait pour faire un entretien. Elle était en effet souvent entre deux concerts, avec un enfant en bas âge et un mari pianiste-concertiste également.

Nous avons donc analysé les 73 questionnaires en reconstruisant les données de manière individuelle. Les CV et biographies envoyés ont également fait l'objet d'une attention particulière. Ces 73 questionnaires se répartissent de la manière suivante :

Tableau 3 : Nombre de répondants au questionnaire selon l'instrument

Instruments	Effectifs	Pourcentages
Violon	10	14
Alto	1	1
Clarinette	4	5
Piano	18	25
Harpe	3	4
Violoncelle	3	4
Guitare	3	4
Cor	4	5
Orgue	5	7
Basson	3	4
Flûte	8	11
Trombone	2	3
Chant	5	7
Hautbois	1	1
Percussion	2	3
Tuba	1	1
Total	73	100

Notre matériel d'enquête est ainsi composé des données suivantes: des notes de terrain, des entretiens formels et informels, des documents officiels (règlements de jury, brochures de programmes), des articles de presse, des documents audiovisuels (vidéos de promotion des concours, des candidats et des lauréats produits par les concours, documentaires sur les concours internationaux, archives d'émission de télévision et de radio) et enfin les réponses au questionnaire en ligne.

Nous précisons ici que nous nous inscrivons dans une démarche inductive (Glaser et Strauss, 2012). Nous avons mis en avant dans cette partie introductive, notre « sensibilité théorique » car même si nous partons de l'analyse du matériel récolté sur le terrain, « il faut avoir une perspective sociologique générale, un "champ de problèmes", un ensemble de questions et de réponses possibles et ouvertes, une sensibilité théorique sans laquelle on risque tout simplement de "ne rien voir", de ne rien recueillir qui soit "théorisable" » (Demazière et Dubar, 2004, p. 51).

1.3.4 L'accès au terrain

L'accès au terrain a été facilité par notre expérience personnelle de musicienne et par le fait que nous avons travaillé plusieurs années dans le domaine de l'organisation musicale, qui nous a amené également à travailler dans un concours de musique international. Nous n'avons par contre jamais participé à un concours en tant que musicienne. Lorsque nous avons parlé de notre projet au directeur du concours en question, celui-ci nous en a ouvert partiellement les portes en nous écrivant une lettre de recommandation à l'intention de ses collègues organisateurs de concours. Les organisateurs de concours ont pour la plupart accepté que nous venions observer leur concours et que nous nous entretenions avec les candidats. Un concours a cependant refusé que nous fassions des entretiens avec les candidats en donnant comme raison que les candidats étaient trop surchargés par la compétition. Dans le cas de ce concours, nous nous sommes contenté de faire des observations, qui se sont par ailleurs révélées particulièrement intéressantes en ce qui concerne la préoccupation du contrôle que le concours voulait avoir sur son image.

Le contact avec les candidats s'est avéré plus facile que prévu. Nous avons rencontré peu de refus d'entretiens malgré le stress et le travail que les candidats avaient pour préparer la compétition. Il est vrai que nous avons pensé devoir réduire notre grille d'entretien à l'essentiel, tout en essayant de l'élargir quand nous voyions que le musicien était réceptif et semblait avoir du temps à disposition pour répondre à nos questions. Dans le contact avec les musiciens, notre principal problème était celui de la langue. Nous pouvions nous exprimer en français, allemand ou anglais mais certains candidats n'avaient pas assez de connaissances dans une de ces trois langues pour s'exprimer pleinement au sujet de leur expérience. Toujours est-il que le fait d'être musicienne et dans ce sens d'avoir des connaissances de ce que cela signifie d'être un musicien et de se produire sur scène s'est révélé utile. De même, le fait d'être doctorante et d'être dans un processus de formation, comme beaucoup d'entre eux le sont également, les a certainement encouragés à nous aider dans notre projet de thèse. Nous partageons quelque part un statut et une position qui était similaire.

1.3.5 Limites et pistes de recherche

Si les entretiens avec les candidats se sont révélés relativement aisés et agréables, il n'en a pas été de même avec d'autres aspects de notre recherche. L'accès aux délibérations du jury des concours nous a ainsi été refusé. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, le manque de transparence des jurys des concours de musique internationaux est la critique la plus répandue qui leur est faite. Les points attribués aux candidats sont tenus secrets dans la plupart des concours et les critères de sélection des membres du jury restent un mystère pour beaucoup de candidats.

Nous nous retrouvons, au fond, dans la même situation que ces musiciens puisque l'accès aux délibérations du jury ne nous a pas été autorisé et que nous n'avons pas pu mener d'entretiens avec les membres du jury. Lors des concours, en effet, les organisateurs n'aiment pas que les membres du jury discutent avec d'autres personnes de la compétition en cours. Pour certains concours, cette interdiction est même mentionnée dans le règlement. L'article 65 du règlement du Concours Reine Elisabeth stipule par exemple : « Pendant toute la durée de la session, les membres du jury s'interdiront tout contact direct ou indirect avec un candidat, et a fortiori de vivre sous le même toit. De même, les membres du jury ne feront aucune déclaration à propos des candidats, des activités du jury ou de l'organisation du concours » (Extrait du Règlement du Concours Reine Elisabeth, violon 2009). Les organisateurs craignent, dans ces cas, une possibilité d'influence sur les membres du jury. Nos demandes de nous entretenir avec les membres du jury en-dehors de la salle de délibération sont restées systématiquement sans réponse.

Si notre question est la même que celle que se posent ces candidats, à savoir celle des critères de sélection, nous ne sommes en revanche pas soumis à la même situation d'évaluation. Nous avons quelque part partagé un même sentiment d'impuissance et de frustration par rapport au secret autour de ces critères. Le quatrième chapitre sur la sélection résulte en l'occurrence d'un

matériel relevant de ce qu'on pourrait qualifier d' « évidence indirecte » (Odoni et Ducret, 2014), et les résultats provisoires qui sont ici présentés pourraient être revus suite à de futurs entretiens avec les membres d'un jury par exemple. La difficulté d'accès aux délibérations du jury n'est pas spécifique à notre terrain et a été décrite dans d'autres recherches sur les concours de musique internationaux (McCormick 2008 ; Wagner 2006). En fait, à notre connaissance, aucun chercheur n'a jamais été autorisé à accéder à une salle de délibération dans ce contexte. Aux candidats et aux chercheurs, le jury apparaît dès lors constituer une « boîte noire » dont le fonctionnement interne demeure opaque.

Comme nous le verrons dans le quatrième chapitre, les membres du jury sont souvent des musiciens et professeurs renommés ou des directeurs d'institutions musicales prestigieuses. Ils constituent ainsi une élite dans le monde de la musique ayant le pouvoir de déterminer, du moins en partie, les carrières des jeunes musiciens se présentant aux concours. Comme le soulignent Teresa Odendahl et Aileen Shaw (2002), les élites sont difficiles à identifier et sont souvent inaccessibles, moins ouvertes à être l'objet d'un examen approfondi. Les élites sont généralement protégées par des *gatekeepers* : assistants personnels, conseillers, avocats et personnel de sécurité (p. 299). Dans notre cas, les organisateurs de concours ont joué le rôle de *gatekeepers* dans l'accès aux membres du jury. Bien que ces organisateurs se soient montrés très intéressés par notre recherche, ce qu'ils désiraient surtout était de pouvoir démontrer, à travers notre recherche, d'une part, que les concours sont importants et légitimes et, d'autre part, que les prix issus de leur concours ont une valeur réelle sur le marché musical. Étudier les critères de sélection ne rejoignait visiblement pas leur intérêt. Afin d'étayer les conclusions concernant les membres des jurés de concours, il s'agira également de faire des entretiens avec certains jurés et de constituer une véritable sociologie des jurys de concours internationaux.

Il est aussi nécessaire de s'adresser directement aux acteurs du marché musical. A cet égard, il nous semble important de mener, pour la suite, des entretiens avec les agents, les programmeurs et les chefs d'orchestre, ce qui n'a pas pu être

fait dans le cadre de ce travail. Les personnes les plus accessibles nous semblent être les agents qui ont, par ailleurs, manifesté leur intérêt concernant cette étude lorsque nous avons pris contact avec eux pour avoir accès à certains musiciens. Nous considérons également qu'il serait relativement facile d'accéder aux programmateurs. A première vue, s'adresser aux chefs d'orchestre semble être plus compliqué, ceux-ci se déplaçant davantage que les autres acteurs.

Une autre limite du travail consiste dans le fait que les origines sociales ont peu été étudiées. Il s'agissait en effet de décrire avant tout la trajectoire des musiciens dans l'univers des concours de musique internationaux. L'accent a été ainsi mis sur les questions portant directement sur les concours et sur la trajectoire professionnelle, dans les entretiens autant que dans le questionnaire qui était particulièrement long et ne pouvait contenir un ensemble exhaustif de questions. Il s'agissait avant tout de montrer les mécanismes de marché qui conduisent à la consécration. Il sera nécessaire par la suite de porter une attention plus soutenue aux propriétés sociales des acteurs, en particulier sur la question des ressources et de la différenciation par la « personnalité », et les réencastrent dans les socialisations différenciées des enquêtés. En effet, il n'est pas dans notre intention de penser que « la création des plus grands chefs-d'œuvre serait indépendante de l'existence sociale de leurs auteurs, autrement dit de leur cheminement et de leur expérience d'homme parmi les hommes » (Elias, 1991, p. 82).

Enfin, il s'agira également de réfléchir à d'autres manières de faire carrière. Une des limites de ce travail est bien sûr le fait qu'il s'adresse principalement à des lauréats de concours internationaux de musique. Les prix de concours semblent effectivement avoir une certaine importance dans la carrière des musiciens que nous avons interrogés. Mais il est évidemment difficile d'affirmer que c'est le cas pour l'ensemble des musiciens qui veulent devenir solistes. Certains musiciens ont par exemple réussi une carrière de soliste international sans avoir gagné de prix de concours de musique internationaux. C'est le cas, entre autres, des pianistes Hélène Grimaud, de Lang Lang ou des violonistes Anne-Sophie Mutter

et Hilary Hahn. Le dispositif d'enquête n'a pas pris en compte ces personnes. Il faudrait ainsi également s'intéresser aux personnes qui n'ont pas fait de concours internationaux ou ceux qui y ont échoué et comparer leurs carrières à celles que nous décrivons dans notre thèse.

Chapitre 2. Les concours de musique internationaux

Afin de bien comprendre le contexte dans lequel s'inscrit notre objet, il convient d'abord de bien définir ce que sont ces concours et comment ils ont émergé. Ce chapitre commence par un bref détour historique pour comprendre comment nous sommes arrivés au système de compétition actuel. Après la deuxième guerre mondiale, ces concours se sont multipliés à tel point que des institutions spécifiques ont été créés auxquelles ces compétitions peuvent adhérer.

Ces concours varient en fonction de la discipline, des prix décernés ou du rythme auquel ils ont lieu (annuel, bisannuel, voire quadriennal). Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, à leurs spécificités en décrivant les concours observés.

Ces concours se trouvent aujourd'hui en concurrence les uns avec les autres, chaque institution essayant de se différencier par rapport aux autres afin d'attirer les meilleurs candidats. Il s'agira également d'analyser comment les concours innoveront ou s'adaptent dans cet environnement concurrentiel. Les concours que nous avons appelé « Awards Giver » peuvent ainsi s'appuyer sur leur passé et à leurs nombreux lauréats qui sont devenus des musiciens renommés dans le monde entier. Des concours plus récents, que nous avons appelés « Career Starter », ont mis en place une autre structure en se transformant en agence de concerts, de management et de marketing pour leurs lauréats.

Les concours font également objet de débats et nous systématiserons en trois points les critiques émises à leur encontre, basées sur nos entretiens : l'échec des concours à trouver un véritable artiste, le manque de transparence dans les jurys de concours et la baisse d'efficacité des concours. Enfin, nous décrirons les carrières des musiciens dans ces concours.

2.1 Les premiers concours de musique

De tout temps, la musique semble avoir provoqué la nécessité de concourir mais les formes du combat symbolique se sont transformées avec les changements de la musique et de ses institutions. Les compétitions musicales trouvent leur origine dans l'Antiquité, en Grèce, où se déroulaient des concours réunissant athlètes et artistes. Ces concours s'organisaient en trois volets : concours gymniques, hippiques et musicaux. A partir du 7^{ème} siècle et jusqu'au 17^{ème}, des confréries littéraires et religieuses organisent des joutes musicales et poétiques appelées les puy (Arnold, 1988).

Les concours de musique s'inscrivent également dans une tradition de duels qui virent s'affronter de célèbres musiciens. Les plus fameux exemples de ce genre de concours sont les duels entre Louis Marchand et Jean-Sébastien Bach organisé en 1717 par le Kapellmeister de la Dresdner Hofkapelle, Mozart et Clementi (au piano) en 1781 sur l'invitation de l'Empereur Joseph II, Beethoven et Steibelt à Vienne au tournant du siècle, Beethoven et Wölffl en 1799 (DeNora, 1995) ou encore Liszt et Thalberg en 1837 à Paris. Dans ce cadre, les compétiteurs « déploient leurs capacités pianistiques, révèlent leur créativité et jouent, par la même occasion, leur réputation » (Souchaud, 2012, p. 206).

Le 19^{ème} siècle voit apparaître le phénomène des concours essentiellement ouverts aux chanteurs et aux compositeurs en France, en Allemagne et en Belgique. Mais c'est en 1890 que le premier concours international institutionnalisé est fondé en Russie. Il s'agit du concours Anton Rubinstein qui eut lieu cinq fois entre 1890 et 1910 (Cline, 1985 ; McCormick 2008). Les éléments des concours antérieurs furent rassemblés pour stimuler des relations internationales basées sur une esthétique culturelle commune. Le concours Rubinstein se déroula deux fois à St-Petersbourg et ensuite à Berlin, Vienne et Paris mais n'a pas survécu à la Première Guerre mondiale. C'est au début du 20^{ème} siècle que les concours connaissent un succès et un essor grandissant avec la création du Concours Chopin à Varsovie, le Concours Wienawski à Poznan, le

Concours Liszt-Bartók à Budapest, le Concours Ysaÿe à Bruxelles⁶, le Concours international de musique de l'ARD à Munich, le Concours de Genève, le Concours international du Printemps de Prague, etc. Les concours de musique internationaux émergent en même temps que d'autres institutions similaires tels que le Comité international olympique (1894), la Biennale de Venise (1895) et les Prix Nobel (1901) (English, 2005 ; McCormick, 2008).

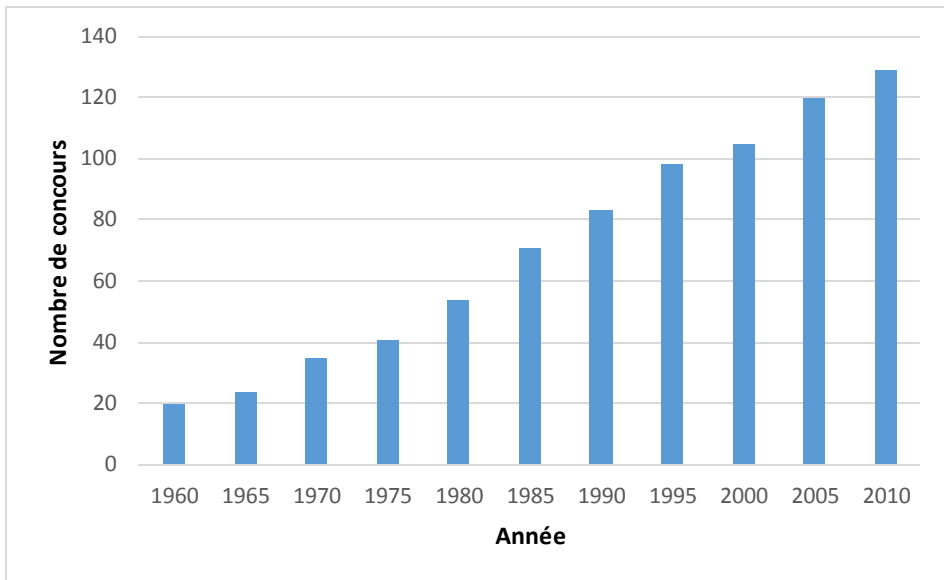
Cette ouverture des concours de musique étendit largement le public des compétitions qui devinrent des événements extrêmement populaires. Ce n'est qu'à partir de ces concours du début du 20^{ème} siècle que le but devint d'aider les musiciens à lancer et à construire une carrière (Bouckaert, 2001, pp. 173-181).

2.2 La multiplication des concours

Après la Deuxième Guerre mondiale, les concours se multiplièrent. En 1957, face à l'augmentation croissante de nouvelles compétitions, les organisateurs de concours fondèrent la Fédération mondiale des concours internationaux de musique (FMCIM). Cette organisation, basée à Genève, regroupant des concours internationaux tout instrument confondu, publie une brochure annuelle donnant les détails sur le déroulement des concours (lieux, conditions d'admission, dates d'inscription, adresses, etc.). Incluant treize membres au départ, la Fédération compte aujourd'hui cent dix-sept membres, admis selon les normes musicales et organisationnelles qui figurent dans les statuts et les recommandations de la FMCIM. La prolifération des concours se constate ainsi également au sein de cette Fédération comme on peut l'observer dans le graphique ci-dessous (FMCIM, 2014).

⁶ Le Concours Ysaÿe deviendra plus tard le Concours Reine Elisabeth.

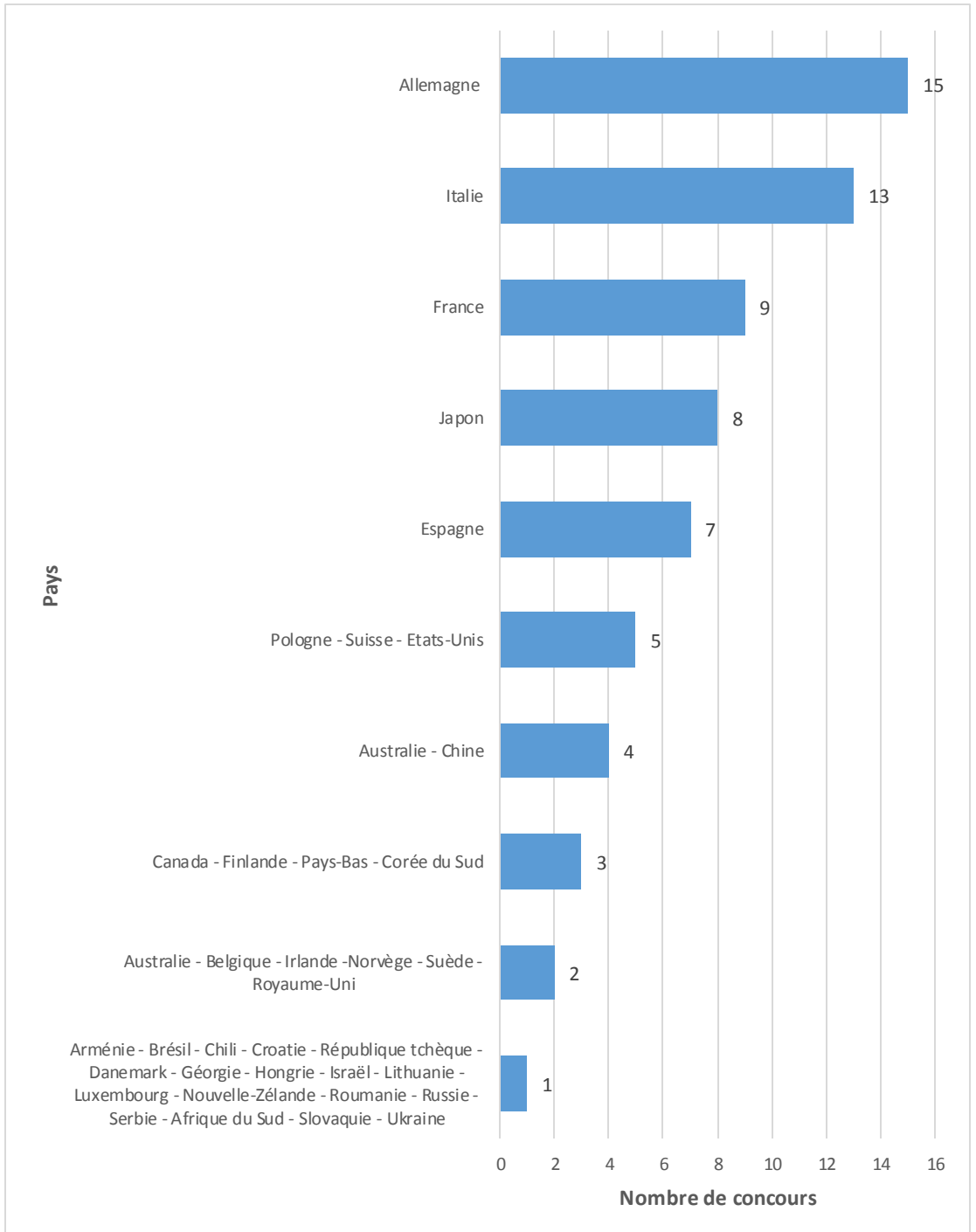
Graphique 1 : Evolution des concours de la FMCIM (nombre de concours qui ont rejoint la FMCIM par année de 1960 à 2010)



Source : FMCIM, 2014, p. 40

Les concours que regroupe la FMCIM se trouvent pour la plupart en Allemagne (15), en Italie (13) et en France (9). Nous constatons également que le Japon se trouve en quatrième position si l'on considère le nombre de concours. Huit concours de la FMCIM y sont ainsi organisés. En annexe 3, on trouvera également une classification des concours de la FMCIM par discipline avec la répartition suivante : hautbois (1), flûte (1), contrebasse (1), percussion (2), violoncelle (3), orgue (3), direction d'orchestre (4), chant (10), musique de chambre (12), violon (15), piano (31) et multidisciplinaire (33). Au sein de la FMCIM, comme pour le reste des concours, les concours de piano sont légion face à des concours plus rares tels que les concours de percussion, contrebasse ou flûte. A noter que ces disciplines sont représentées aussi dans les concours multidisciplinaires comme le concours de l'ARD ou le concours de Genève.

Graphique 2 : Nombre de concours de la FMCIM par pays



Source : FMCIM, 2014, p. 41

Dans les recommandations de la FMCIM, on peut lire la définition suivante : « un concours international de musique est une manifestation culturelle dédiée à une ou plusieurs discipline(s) particulière(s) de la musique classique et organisée périodiquement pour présenter de jeunes interprètes ou compositeurs du monde entier. Un concours international de musique comprend en général plusieurs épreuves : préliminaire, demi-finale et finale. A l'issue de ces épreuves, des prix sont décernés aux concurrents les plus méritants, choisis par un jury. Les lauréats acquièrent ainsi une large renommée, qui contribue au développement de leur carrière. Un concours, c'est aussi un forum qui réunit des musiciens, le grand public et les médias pour permettre de mieux apprécier le répertoire, la tradition d'exécution, l'histoire et la culture d'une ou plusieurs discipline(s) particulière(s) de la musique classique » (FMCIM, 2008).

La Fédération ne regroupe cependant que les concours les plus importants et considérés comme les plus prestigieux. D'autres concours ne remplissent pas les critères de la Fédération ou préfèrent fonctionner de manière indépendante (McCormick, 2008). Il n'est donc pas aisé de déterminer le nombre précis des concours internationaux de musique dans le monde. Un annuaire regroupe 650 concours internationaux dans le monde, incluant seulement les concours de piano (Alink cité par McCormick, 2008). Certains organisateurs de concours estiment à 1500 le nombre de concours internationaux dans le monde, tous instruments confondus.

En 1980, une seconde organisation voit le jour. Il s'agit de la Fondation Alink-Argerich, qui regroupe un grand nombre de concours internationaux dédiés au piano. Cette Fondation produit un certain nombre de statistiques sur les concours, donne des conseils aux musiciens et aux organisateurs de concours et publie toutes sortes de nouvelles et de rumeurs sur son site, incluant des controverses pouvant avoir lieu dans les délibérations des jurys de concours.

La multiplication des concours, engendrée notamment par la prolifération de jeunes interprètes, a représenté un tournant décisif dans l'importance des

concours internationaux à tel point qu'il existe aujourd'hui une hiérarchie entre les concours (Breton et Cresta, 1995, p. 119). De ce fait, chaque concours essaye de trouver sa spécificité qui le distinguera des autres et qui lui permettra d'attirer les candidats les plus intéressants.

2.3 Les spécificités et le fonctionnement des concours

Il existe une grande diversité de concours qui peuvent varier en fonction de la discipline, des prix décernés ou du rythme auquel ils ont lieu (annuel, bisannuel, voire quadriannuel). De même, lorsque l'on s'intéresse à la réalité des prix, on s'aperçoit de la complexité des situations. En général est décerné un premier prix, suivi d'un deuxième et troisième prix ou mentions, puis de médailles ou prix spéciaux (prix du public, prix de fondations, etc.). Cependant, chaque concours a ses particularités : le Concours Clara Haskill par exemple ne décerne qu'un prix unique, le concours Reine Elisabeth de Belgique en attribue douze, le Concours de Toulouse distingue chaque année une femme et un homme, etc. Les prix décernés sont très souvent des sommes d'argent, mais pas toujours, cela peut être aussi des instruments de concert, un engagement ou un enregistrement sur disque, le plus important étant les engagements qui attendent le lauréat. Selon Breton et Cresta, au vu du nombre incroyable de musiciens à notre époque, le seul moyen de « percer » est de se faire remarquer par un premier prix dans un concours international : « l'enjeu est là : ce sont les médias, c'est-à-dire la diffusion moderne de la musique. Presse, agents artistiques, agents des maisons de disques, télévisions, avec autant de contrats à la clef » (Breton et Cresta, 1995, p. 121).

Nous ferons ici une brève description du fonctionnement et des traits spécifiques des concours de notre échantillon :

2.3.1 Le concours de Genève

Le premier concours à Genève a lieu en 1939 sous le nom de Concours International d'Exécution Musicale (CIEM). Il est l'un des membres fondateurs de la Fédération mondiale des concours internationaux de musique (FMCIM), dont le siège est aussi à Genève. Le concours de Genève a été fondé par Henri Gagnebin, alors directeur du conservatoire de Genève et par Frédéric Liebstoekl, musicien viennois établi à Genève. Ce dernier conduit le concours en tant que secrétaire général pendant quarante années jusqu'à sa mort en 1979. Franco Fisch lui succède jusqu'en 1998. Didier Schnorhk est actuellement le troisième Secrétaire général du Concours de Genève.

Le concours de Genève est pluridisciplinaire depuis ses débuts. Il met à l'honneur, en alternance, le piano et le chant, accompagné d'une discipline secondaire parmi les suivantes: violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, percussion et quatuor à cordes. Depuis 2009, il intègre également un concours de composition qui a lieu tous les deux ans. Annuel jusqu'en 2011, le concours d'interprétation devient bisannuel à partir de cette date. Les années impaires sont consacrées au concours de composition, les années paires étant consacrées aux concours d'interprétation. Nous reviendrons sur les raisons de ce changement plus loin dans ce chapitre.

Les épreuves du Concours de Genève sont précédées d'une présélection sur DVD depuis 2009. Ceci a été rendu nécessaire par l'augmentation du nombre des candidats. En 2008, 190 candidats se sont présentés aux épreuves de clarinette, ce qui a engendré un planning très serré avec des éliminatoires où les candidats avaient cinq minutes pour faire leurs preuves. Pour l'édition 2009, 37 chanteurs et 44 percussionnistes ont été retenus après les présélections.

En 2009, les épreuves du concours de chant se déroulent en quatre étapes (après la présélection). Le programme de la première épreuve consiste en un air du 17^{ème} ou 18^{ème} siècle et un air d'opéra. A l'issue de celle-ci, 17 personnes sont admises à la deuxième épreuve (récital 1). Le programme du récital 1 comprend un air

d'oratorio ou une mélodie orchestrée ainsi que deux airs d'opéra (un des airs doit avoir été composé après 1950).

Dix personnes sont ensuite sélectionnées pour participer au récital 2 (demi-finale), dont le programme est complètement libre. Le récital 2 sélectionne six candidats admis à passer en finale.

La finale, enfin, consiste en un air d'oratorio ou un Lied orchestré et un air d'opéra ou deux airs d'opéra. La finale de chant a eu lieu au Grand-Théâtre de Genève et les finalistes sont accompagnés par l'Orchestre de la Suisse romande.

L'édition de la deuxième discipline (en 2009, la percussion) se déroule au même moment que l'édition de chant. Pour la discipline secondaire, le Concours de Genève commande une ou plusieurs œuvres nouvelles à des compositeurs suisses et étrangers. Il s'agit de trois œuvres nouvelles en 2009 : un morceau pour multi-percussion à Alin Gherman (compositeur belge étudiant dans la classe de Xavier Dayer au Conservatoire de Berne), un morceau pour clavier et électronique à Robert Pascal (compositeur français établi à Lyon) et un morceau pour vibraphone, percussion et ensemble avec voix solistes à Eric Gaudibert (compositeur suisse et président de la commission artistique du Concours). La première épreuve du concours consiste en une pièce brève pour clavier et le morceau imposé écrit par Alin Gherman. A l'issue de cette première épreuve, quinze candidats sont retenus pour passer au récital 1. Le programme de cette épreuve est le morceau imposé de Robert Pascal et une pièce au choix pour clavier et électronique ou multi-percussion et électronique. Le jury sélectionne ensuite sept candidats pour passer au récital 2 dont le programme est entièrement libre. Pour la finale, trois candidats sont sélectionnés qui devront jouer la pièce imposée d'Eric Gaudibert, le reste du programme étant libre. La finale de percussion s'est déroulée au Bâtiment des forces motrices et les finalistes sont accompagnés de l'Ensemble Contrechamps (ensemble de musique contemporaine). Les autres finales de la discipline secondaire ont lieu généralement au Victoria Hall et les finalistes sont accompagnés de l'Orchestre de chambre de Genève.

Pour les deux disciplines sont ensuite décernés trois prix officiels. Notons que, dans certains concours, le jury ne décerne pas forcément tous les prix s'il estime qu'aucun candidat ne mérite cette récompense. C'est le cas du concours de Genève. Il n'y aura ainsi pas de premier prix pour l'édition percussion, ni de troisième prix, mais deux deuxième prix ex aequo décernés à Rémi Durupt et Yu-Ying Chang. Alexandre Esperet, le troisième finaliste, n'obtient aucun prix officiel alors qu'il était pourtant le favori du public autant que du jury. Il ne s'attendait pas à aller aussi loin et a manqué de temps de préparation pour les pièces de la finale, dit-il à la presse. Le jury l'a donc sanctionné en ne lui décernant pas de prix officiel, ce qui provoqua un scandale⁷ dans le public. Alexandre Esperet obtiendra, en effet, le prix du public⁸.

De manière plus radicale, le premier et le deuxième prix ne seront pas décernés en 2011 (édition chant), le jury estimant qu'aucun des finalistes n'avait le niveau nécessaire. Seul un troisième prix ex-aequo, le prix du public ainsi que trois prix spéciaux seront attribués⁹.

⁷ « La percussion divise jury et public » titre le journal *Le Temps* quelques jours après la finale : « Le concours de Genève se prend-il pour une diva? Les exigences sont-elles trop folles? (...) «Mais pour qui se prennent-ils?, s'échauffe ce spectateur. Dans les autres concours internationaux, le jury décerne régulièrement un 1er Prix, mais à Genève, le Concours se ridiculise avec des critères de sélection hors proportions » (Sykes, 2009). Quelques jours plus tard, le secrétaire général du Concours de Genève « se venge » lors de la proclamation des prix de la finale de chant du même concours durant laquelle Polina Pasztircsak remporte à la fois le premier prix et le prix du public. Le journaliste du *Temps* rapporte alors les paroles du secrétaire général du concours lors de la cérémonie de remise des prix : « Vous voyez, le public et le jury sont souvent d'accord ! Simplement, les oreilles des experts perçoivent quelquefois des choses que les auditeurs n'entendent pas » (Pulver, 2009).

⁸ Les spectateurs reçoivent un formulaire au début de la finale sur lequel ils doivent indiquer le finaliste qu'ils ont préféré. Ils doivent ensuite remettre ce formulaire dans une urne à l'issue de la finale. Les formulaires sont ensuite comptés par l'équipe du concours et le finaliste obtenant le plus de voix, reçoit le prix du public.

⁹ Le journaliste du *Temps* rapporte: « Le jury s'est-il montré trop dur? Non. Des cinq candidats parvenus à ce stade, aucun n'a démontré une réelle homogénéité entre qualités techniques, force de personnalité et intelligence du répertoire. (...) «Lors des présélections, le niveau nous a semblé satisfaisant, note Didier Schnorhk, secrétaire général du concours. Ce qu'il a manqué surtout ce sont des

Tableau 4 : Prix du concours de Genève, chant 2009

Prix officiels	Prix spéciaux
<ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 20.000 SFR et une montre Breguet (partenaire principal du concours) • Deuxième prix : 12.000 SFR • Troisième prix : 8.000 SFR 	<ul style="list-style-type: none"> • Prix du public : 3.000 SFR • Prix spécial « Paul Streit » (récompense la meilleure candidate de la tessiture de contralto) : 3.000 SFR • Prix spécial « Cercle romand Richard Wagner » (récompense la meilleure interprétation d'un air de Wagner) : 5.000 SFR • Prix spécial « Cercle du Grand Théâtre » : Engagement pour un premier ou un second rôle au Grand Théâtre dans les trois années qui suivent son attribution. Le jury pour ce prix diffère de celui du Concours de Genève. • Prix « Coup de Cœur Breguet » : Enregistrement d'un CD avec orchestre

Tableau 5 : Prix du concours de Genève, percussion 2009

Prix officiels	Prix spéciaux
<ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 20.000 SFR et une montre Breguet (partenaire principal du concours) • Deuxième prix : 12.000 SFR • Troisième prix : 8.000 SFR 	<ul style="list-style-type: none"> • Prix du public: 3.000 SFR • Prix spécial « Dr Glatt » (récompense la meilleure interprétation de l'œuvre imposée jouée à la première épreuve) : 3.000 SFR

individualités qui sortent du lot”. Reste qu’en gardant les deux premiers prix hors d’accès, le jury envoie un signal clair. “Je crois que le monde du chant a cruellement besoin de musiciens, pas seulement d’interprètes orientés exclusivement vers l’opéra, la puissance, la performance. Cette année, les candidats se sont montrés incapables de faire des choix de répertoire réfléchis, en accord avec leurs possibilités et leurs personnalités. Je le déplore, et je comprends parfaitement la décision du jury” » (Pulver, 2011).

2.3.2 Le concours Reine Elisabeth

Le 21 mars 1937 a lieu le premier concours Eugène Ysaÿe qui deviendra en 1951 le concours Reine Elisabeth. Il est fondé par la volonté du violoniste Eugène Ysaÿe et la Reine Elisabeth. Le but d'Eugène Ysaÿe était de créer une compétition musicale non discriminatoire pouvant être un tremplin pour de jeunes musiciens. Dans cette optique, il créa en 1928 le Comité d'édition et de propagande pour l'art musical belge. Ce comité deviendra la Fondation musicale Reine Elisabeth. En 1931, Eugène Ysaÿe décède, mais la Reine demande à la Fondation de poursuivre l'élaboration du projet d'un concours musical. Cette dernière décide que la première édition sera dédiée au violon et aura lieu tous les 5 ans. Le concours aura lieu à une date proche du 12 mai, qui est la date de la mort d'Eugène Ysaÿe. Le règlement en vigueur à cette date a été imaginé par Eugène Ysaÿe et n'a depuis subi que des modifications mineures. La première édition de violon connaît un succès tel que les organisateurs décident d'élargir la compétition aux pianistes et compositeurs et d'en faire un événement sur 4 ans (violon, piano, direction d'orchestre qui sera remplacé par la composition en 1953 et une année de relâche). Cette édition en 1937 sera remportée par David Oistrakh. Une édition de piano a ensuite lieu en 1938 (Boukaert, 2011).

Ce qu'Ysaÿe désirait était un concours pour jeunes virtuoses, au programme extrêmement large incluant la musique contemporaine, permettant de mettre en évidence la maturité technique et artistique des candidats et de les lancer dans la carrière. Dans cette optique, il a l'idée d'un imposé inédit, à étudier en loge sans l'aide de quiconque, et surtout pas des professeurs : le test ultime (Boukaert, 2011).

La fondation du concours est réduite à néant pendant la Deuxième Guerre Mondiale mais reprend en 1950 avec le nom de la reine Elisabeth. Le modèle sur quatre ans est maintenu avec la composition qui remplace la direction d'orchestre. En 1988, la compétition s'ouvre au chant et le concours Reine Elisabeth comprend dorénavant quatre disciplines : violon, piano, composition et chant. En 2017, aura également lieu pour la première fois une édition de violoncelle.

Les épreuves publiques du concours Reine Elisabeth sont précédées d'une présélection à huis clos basée sur le visionnage des DVD envoyés par les candidats devant une partie du jury. Cette présélection a été introduite en 1987. Elle a pour but de limiter le nombre de candidats et d'écartier les candidats qui n'auraient pas le niveau pour participer aux épreuves publiques du concours. En 1983, 109 candidats se sont en effet présentés à la première épreuve d'où la nécessité de faire une sélection par DVD. En 1999, plus de 200 candidats s'inscrivent au concours de piano et plus d'une centaine ont atteint la première épreuve, le nombre de candidats retenus pour la première épreuve n'étant pas limité. La première épreuve ayant lieu sur une semaine, cela signifie l'organisation d'auditions le matin, l'après-midi et le soir (Boukaert, 2011).

En 2009, lors de l'édition de violon, le concours Reine Elisabeth reçoit 145 dossiers de candidats et 83 sont admis à participer à la première épreuve. Deux sessions par jour sont ainsi organisées.

Chaque épreuve dure une semaine et la première a lieu dans la salle de concert du Conservatoire royal de Bruxelles. Chaque candidat doit jouer un récital de 20 minutes avec accompagnement piano et doit présenter les œuvres suivantes: une sonate pour violon seul de Bach, le concerto n° 1 de Bartok et trois caprices de Paganini. La première épreuve sélectionne les vingt-quatre candidats qui sont admis à l'épreuve de demi-finale.

Durant la demi-finale, les candidats doivent effectuer deux prestations réparties sur deux jours, un récital d'environ 40 minutes (accompagnement piano) avec une œuvre pour violon seul d'Eugène Ysaÿe (imposée), une œuvre belge imposée écrite spécialement pour cette session, quatre œuvres importantes, et de réelle difficulté, d'auteurs différents dont une œuvre romantique et une œuvre écrite après 1950 et un concerto de Mozart qui sera accompagné par l'Orchestre Royal de chambre de la Wallonie, dirigé par Paul Goodwin. Chaque séance comprend deux parties avec quatre demi-finalistes différents. Les deux premiers interprètent le concerto de Mozart et les deux suivants jouent le récital de 40 minutes. La

deuxième épreuve a également lieu au Conservatoire royal de Bruxelles. Douze candidats sont retenus à l'issue des demi-finales et peuvent se présenter en finale.

Après les résultats, les deux premiers finalistes rejoignent la Chapelle Musicale Reine Elisabeth et ils sont rejoints graduellement par les autres finalistes afin que chacun ait le même nombre de jours pour travailler l'œuvre imposée. Nous reviendrons sur ce point particulier du concours Reine Elisabeth dans le chapitre suivant.

La finale a lieu au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Le programme des violonistes est le suivant: une sonate pour violon et piano, l'œuvre inédite primée lors du concours international de composition en 2008 et un concerto au choix. Les finalistes sont accompagnés par l'Orchestre national de Belgique, dirigé par Gilbert Varga. Chaque finaliste reçoit le titre de lauréat, mais seulement les six premiers sont classés.

Tableau 6 : Prix du concours Reine Elisabeth, violon 2009

Prix officiels	Prix spéciaux
<ul style="list-style-type: none"> • Premier prix (grand prix international de la reine Elisabeth) : 20.000 €-nombreux concerts-enregistrement CD-prêt du violon « Huggins » de Stradivari par la Nippon Music Foundation pour une durée de trois ans • Deuxième prix (Prix du Gouvernement Fédéral Belge-Prix Eugène Ysaÿe) : 17.500 €-concerts-enregistrement CD • Troisième prix (Prix du Comte de Launoit) : 15.000 €-concerts • Quatrième Prix (Prix des Gouvernements Communautaires de la Belgique) : 10.000 €-concerts • Cinquième Prix (Prix de la Région Bruxelles-Capitale) : 8.000 €-concerts • Sixième Prix (Prix de la Ville de Bruxelles) : 7.000 €-concerts • Lauréats non-classés (offert par la Loterie nationale) : 4.000 €-récital 	<ul style="list-style-type: none"> • Prêt du violon « Piozzi » de Maggini (1620) à l'un des lauréats pour une période de trois ans • Un montant de 1.000€ pour les douze demi-finalistes non sélectionnés pour la finale • Deux prix de 2.500 € pour un finaliste choisi par le public de la RTBF (radio-télévision belge de la communauté française) et pour un finaliste choisi par le public de Klara-Canvas (émission radio de la région flamande).

2.3.3 Le concours musical international de Montréal

Le concours musical international de Montréal (CMIM) est fondé à l'initiative des Jeunesses musicales du Canada en 2002 et consacre sa première édition à la voix. Il comprend trois disciplines: la voix, le violon et le piano.

Le CMIM a lieu en quatre étapes, la première étant également une présélection d'enregistrements sonores qui retient vingt-quatre candidats (en 2009, l'un d'entre eux se désiste pour maladie, il en reste vingt-trois). La deuxième épreuve (quart

de finale) est un récital d'un maximum de 60 minutes avec pour programme les deux premiers mouvements d'une sonate de Bach, une sonate pour violon et piano de Mozart, deux mouvements d'une même sonate choisie dans la liste officielle du concours, deux caprices de Paganini et une œuvre canadienne commandé pour l'occasion par le concours (il s'agit d'une œuvre pour violon et piano de Kelly-Marie Murphy, compositrice canadienne). Les quarts de finale ainsi que les demi-finales ont lieu à la salle Pierre-Mercure de Montréal.

A l'issue de cette épreuve, douze candidats sont retenus pour passer en demi-finale pour laquelle ils doivent présenter le programme suivant : une sonate choisie dans la liste officielle du concours, deux œuvres de virtuosité choisie également dans la liste du concours, le reste du programme est au libre choix du candidat, le récital ne devant pas dépasser 60 minutes. Six candidats sont ensuite retenus par le jury pour passer en finale. Pour la finale, les candidats doivent jouer un concerto choisi dans la liste officielle du concours, ils sont accompagnés par l'Orchestre Métropolitain et la finale a lieu au Théâtre Maisonneuve sur la place des Arts à Montréal. Le jury décerne ensuite trois prix officiels.

Tableau 7 : Prix du concours musical international de Montréal, violon 2010

Prix officiels	Prix spéciaux
<ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 30.000 \$ CAN-programme de développement de carrière-enregistrement CD • Deuxième prix : 15.000 \$ CAN • Troisième prix : 10.000 \$ CAN 	<ul style="list-style-type: none"> • Prix pour le meilleur artiste canadien : 5.000 \$ CAN • Prix Joseph-Rouleau pour le meilleur artiste québécois : 5.000 \$ CAN • Prix d'interprétation de l'œuvre canadienne imposée : 5.000 \$ CAN • Prix du public de Radio Canada : 2.500 \$ CAN • Bourse du CMIM (attribuée aux trois finalistes non classés) : 2.000 \$ CAN

2.3.4 Le concours de l'ARD

Le concours de l'ARD à Munich a lieu la première fois en 1952. Il est fondé par les organismes de radiodiffusion régionaux allemands, sous la tutelle de la radio bavaroise à Munich. Il a lieu chaque année en septembre. Le concours de l'ARD trouve son origine dans un concours antérieur : le « Wettbewerb für junge Solisten » qui eut lieu de 1947 à 1950 et était conduit par la radio de Francfort.

Le concours est donc annuel et accueille chaque année quatre disciplines différentes. En 2010, ce sont le cor, les duos pour piano, le violoncelle et la flûte qui sont mis à l'honneur. Cela demande une organisation conséquente car les épreuves des quatre disciplines sont menées parallèlement, sur trois semaines.

Le concours est précédé, comme c'est le cas pour les autres concours de présélections consistant en l'envoi d'un CD avec deux œuvres enregistrées : une sonate du 18^{ème} siècle et une œuvre de virtuosité au choix pour les violoncellistes ; les 1^{er} et 3^{ème} mouvements de la sonate pour flûte seule, la mineur Wq 132 de Carl Philipp Emmanuel Bach et des 1^{er} et 2^{ème} mouvements du Divertimento pour flûte et piano de Jean Françaix pour les flûtistes ; le concertino op. 118 de Julius Weismann et une œuvre pour cor seul ou avec piano, composée après 1980 pour les cornistes ; enfin, pour les duos pour piano, soit, de Wolfgang Amadeus Mozart, la sonate si bémol majeur KV 358 ou la sonate en ré majeur KV 381 ou les variations sol majeur KV 501 et une œuvre ou un mouvement pour deux pianos au choix.

Dans le dossier d'inscription des candidats doit également figurer avec le CD : un formulaire d'inscription, deux expertises de la plume des personnages renommés dans le monde de la musique, une lettre du consentement du professeur à la participation au concours (pour les étudiants), un curriculum vitae et une photo en noir et blanc ou en couleur. En 2010, le concours a ainsi reçu 425 dossiers d'inscriptions (439 personnes) : 139 violoncellistes, 180 flûtistes, 92 cornistes et 14 duos pour piano (28 personnes). Après les présélections, ont été retenus 216

musiciens : 72 violoncellistes, 66 flûtistes, 52 cornistes et 13 duos pour piano (26 personnes).

Pour chaque discipline, il y a ensuite quatre épreuves : la première épreuve, la deuxième épreuve, la demi-finale et la finale. Pour les demi-finales, sont admis au maximum six candidats de chaque catégorie instrumentale et pour les finales sont admis au maximum quatre demi-finalistes.

A titre d'exemple, nous reproduisons ici le programme exigé pour les cornistes :

Tableau 8 : Programme exigé pour les cornistes, ARD, 2010

Première épreuve

1. Un des concertos suivants :

ANTONIO ROSETTI, Concerto ré mineur

FRANZ DANZI, Concerto mi majeur

JOHANN WENZESLAUS KALLIWODA, Introduction et Rondo

2. Une des œuvres suivantes :

ANTONY HALSTEAD, Suite pour cor seul (1993), 1^{er} et 3^{ème} mouvements (Emerson Editions)

VITALI BUJANOVSKY, Espagne

JÖRG HERCHET, Einschw ingen (1999)

ESA-PEKKA SALONEN, Concert Etude

OLIVIER MESSIAEN, Appel Interstellaire

KLEMENT SLAVICKY, Musica per Corno Solo

Deuxième épreuve

3. Un des concertos suivants :

GEORG PHILIPP TELEMANN, Concerto ré majeur

JOSEPH HAYDN, Concerto n° 1 ré majeur

CHRISTOPH FOERSTER, Concerto n° 1 ou n° 2 mi bémol majeur

4. Une des œuvres suivantes :

PAUL HINDEMITH, Sonate mi bémol majeur (1943)

KLEMENT SLAVICKY, Capricci pour cor et piano

ALEC WILDER, Sonate n° 1

EUGENE BOZZA, Entretiens pour cor et piano (1974)

JEAN-MICHEL DEFAY, Alpha pour cor et piano (Leduc Paris)

HANS GEORG PFLÜGER, Impeto pour cor et piano

5. Une des œuvres suivantes :

GIOACHINO ROSSINI, Prélude, Thème et Variations

ROBERT SCHUMANN, Adagio et Allegro

LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sonate fa majeur op. 17

JEAN FRANÇAIS, Divertimento

Demi-finale avec l'orchestre de chambre (sans chef d'orchestre)

6. Un des concertos suivants :

WOLFGANG AMADEUS MOZART, mi bémol majeur KV 417 ou mi bémol majeur KV 495

7. Composition de commande de JÖRN ARNECKE (2010)

Composition de commande du Concours International de Musique de l'ARD 2010¹⁰.

La partition sera envoyée avec la confirmation d'admission au concours.

La composition de commande peut être exécutée avec la partition.

Il est interdit de l'exécuter publiquement avant le concours

Finale avec l'orchestre symphonique

8. Un des concertos suivants :

REINHOLD GLIÈRE

RICHARD STRAUSS, Concerto n° 2

CARL MARIA VON WEBER, Concertino pour cor et orchestre

Les œuvres des groupes n° 1, 3, 6 et 8 doivent être exécutées par cœur.

A l'issue des finales, sont décernés trois prix officiels et de nombreux prix spéciaux :

¹⁰ Nous reviendrons sur ce point des commandes d'œuvres par les concours dans le chapitre suivant.

Tableau 9 : Prix du concours de l'ARD, violoncelle – flûte – cor – du pour piano, 2010

Prix officiels	Prix spéciaux
<p><i>Violoncelle-Flûte-Cor</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 10.000 € • Deuxième prix : 7.500 € • Troisième prix : 5.000 € <p><i>Duo pour piano</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 12.000 € • Deuxième prix : 9.000 € • Troisième prix : 6.000 € 	<ul style="list-style-type: none"> • Prix du public : 1.500 € (pour chaque catégorie d'instruments) • Prix pour la meilleure interprétation de la composition de commande : 1.000 € pour chaque catégorie d'instruments ¹¹ • Prix spécial de l'Orchestre de Chambre de Munich, décerné par les membres de l'Orchestre de chambre de Munich pour une interprétation remarquable à un demi-finaliste d'une des disciplines violoncelle, flûte ou cor : 1.000 € • Prix spécial BR-KLASSIK, décerné par le département BR-KLASSIK du Bayerische Rundfunk pour une représentation prééminente : 1.000 € • Prix spécial de la Fondation Alice Rosner pour la meilleure interprétation d'une œuvre du 20^{ème} siècle : 1.000 € • Prix de musique d'Osnabrück, facilité par la Deutsche Bank Private Wealth Management, décerné à un finaliste des catégories flûte ou cor : 7.500 €, associé à un concert de l'Orchestre symphonique de la ville d'Osnabrück • Prix Brüder Busch, décerné à un finaliste remarquable de la catégorie violoncelle : 3.000 € • Ifp-Prix de Musique, pour une performance prééminente dans la discipline duo pour piano : 3.000 € • Prix spécial du Schwarzwald Musikfestival, décerné à un finaliste remarquable dans la discipline violoncelle ou duo pour piano : 1.500 €, associé à un concert. • Prix Bärenreiter Urtext : Bons pour partition pour une valeur totale de 1.000 € • Prix spécial Oehms Classic pour un lauréat ou un finaliste : enregistrement CD • Hapag Lloyd Kreuzfahrten invite des lauréats à donner des concerts à bord de ses bateaux, d'une valeur de 10.000 €

¹¹ Violoncelle pour la composition d'Esa-Pekka Salonen, flûte pour la composition de Bruno Mantovani, cor pour la composition de Jörn Arnecke, duo pour piano pour la composition de Minas Borboudakis

2.3.5 Le concours international de piano d'Écosse

Le concours international de piano d'Écosse a lieu tous les trois ans à Glasgow. Le premier concours eut lieu en 1986 et il fut fondé en mémoire du pianiste et compositeur écossais Frédéric Lamond, né à Glasgow. Celui-ci était également un des derniers élèves de Franz Liszt.

Le concours se déroule en trois tours. La première et la deuxième étape sont des récitals de solistes. En 2010, la première étape consiste en une performance de 25 minutes. Les candidats doivent opter pour une œuvre en entier ou un seul mouvement de trois ou quatre compositeurs parmi les suivants : une œuvre de Bach, Scarlatti, Haydn ou Mozart ; une œuvre de Schubert, Schumann, Debussy Shostakovich ou Messiaen ; et enfin, une ou deux œuvres au libre choix du candidat. Cette épreuve aurait dû accueillir vingt-huit candidats, mais trois personnes ne se sont pas présentées. Il restait donc vingt-cinq candidats.

Parmi ces vingt-cinq candidats, huit sont choisis pour passer à l'étape deux, d'une durée de 50 minutes. Le programme de cette étape consiste en l'œuvre commandée par le concours (*Snapshots* de Thea Musgrave) et d'un libre choix d'œuvres qui doit inclure une œuvre qui dure au moins 25 minutes. A l'issue de cette épreuve, trois personnes sont choisies pour passer en finale

L'étape trois (finale) est divisée en deux parties : la section musique de chambre et la section concerto. Pour la section musique de chambre, les finalistes sont accompagnés de membres du Brodsky Quartet. Les finalistes doivent identifier deux œuvres de musique de chambre parmi une liste fournie par le concours. Pour chaque œuvre, ils doivent indiquer s'il s'agit de leur première ou de leur deuxième préférence. C'est ensuite au jury de décider quelle œuvre les finalistes doivent interpréter. Le même système prévaut pour la section concerto. Pour cette épreuve les finalistes sont accompagnés du BBC Scottish Symphony Orchestra, dirigé par Martyn Brabbins. Les finalistes doivent également choisir deux concertos parmi une liste en indiquant s'il s'agit de leur premier ou deuxième choix et c'est le jury qui décide quelle œuvre le candidat devra interpréter.

Tableau 10 : Prix du concours international de piano d'Ecosse, 2010

Prix officiels	Prix spéciaux
<ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 10.000 £ et un piano Blüthner • Deuxième prix : 7.500 £ • Troisième prix : 5.000 £ 	<ul style="list-style-type: none"> • Prix pour les demi-finalistes : 1.000 £ • Prix musique de chambre, pour la meilleure performance de musique de chambre dans la section musique de chambre : 500 £ • Prix spécial pour la meilleure performance de l'œuvre commandée par le concours dans l'étape deux : 500 £

2.3.6 Le concours international de piano Franz Liszt

Le concours international de piano Franz Liszt est fondé la même année que le concours international de piano d'Ecosse, en 1986. Il a lieu tous les trois ans à Utrecht. Le concours est, comme son nom l'indique, entièrement dédié à la musique de Franz Liszt. L'année 2011 était particulière pour le concours puisqu'il s'agissait d'une part des deux-cents ans de Liszt et des vingt-cinq ans d'existence du concours. L'histoire du concours commence par une série de festivals consacrés à Liszt organisé par le cercle Liszt néerlandais. Ces festivals sont les premiers pas vers l'organisation d'un concours Liszt en 1986.

Les épreuves, qui ont eu lieu à Utrecht en mars 2011, ont été précédés de présélections dans plusieurs villes du monde en septembre 2010 pour lesquels un jury spécial international a été créé. Ces tours préliminaires ont été organisés en raison de l'accroissement des candidats, rendant impossible l'accueil de ces derniers à Utrecht. Le concours souhaitait donner l'opportunité à chaque pianiste de se présenter devant un jury et ce jury a ainsi voyagé à Shanghai, Moscou, Utrecht et New-York. Leur verdict a été rendu public à travers une vidéo postée sur Youtube.

A Utrecht, pour les candidats sélectionnés lors des tours préliminaires, ont ensuite lieu trois épreuves : les quart-de-finales avec vingt-deux candidats, les demi-

finale avec neuf demi-finalistes et les finales, d'abord en solo et ensuite avec orchestre, avec trois finalistes.

Tableau 11 : Prix du concours international de piano Franz Liszt, 2011

Prix officiels	Prix spéciaux
<ul style="list-style-type: none"> • Premier prix : 20.000 € et programme de développement de carrière • Deuxième prix : 15.000 € et programme de développement de carrière • Troisième prix : 10.000 € et programme de développement de carrière 	<ul style="list-style-type: none"> • Henk de By prix incitatif, décerné au meilleur candidat jusqu'à, et incluant, 21 ans, finalistes exclus • Prix de la presse, décerné par un jury international de la presse pour le meilleur programme de récital dans les demi-finales

Il est à noter qu'en raison des vingt-cinq ans du concours, le prix Henk de By, ainsi que les deuxièmes et les troisièmes prix ont été augmentés en 2011.

Nous avons mis en avant ici les principaux traits saillants des concours que nous avons observés. Nous avons mis en évidence leur fonctionnement et nous avons relevés les prix décernés aux lauréats.

Dans cet échantillon, le concours Reine Elisabeth et le concours de l'ARD sont souvent considérés parmi les plus prestigieux concours en Europe et dans le monde. Le prestige des concours peut en effet se déterminer à partir de la conjonction de différents éléments : leur ancienneté, le nombre de leurs lauréats qui sont devenus célèbres, les prix qu'ils procurent aux lauréats en termes d'argent, les engagements en termes de concerts que le concours permet d'obtenir, ainsi que leur popularité dans les médias ou, plus récemment, sur les réseaux sociaux.

Il semble que l'importance de ces différents critères fluctue également à travers le temps. Un critère peut paraître déterminant à un certain moment de l'histoire des concours pour établir la réputation d'un concours, mais il peut devenir moins important au fil du temps et avec l'évolution du marché musical. D'autres critères peuvent à ce moment devenir plus importants. C'est ce que semble indiquer un organisateur de concours :

Some would judge competitions on the basis of their winners and therefore competitions that are much older than ours will have a long list of wonderful winners. In our case we are happy of quite a number of good winners but it is also fair to say that our competition is relatively young, only 25 years old and so our winners are still in their 20's. You can look at prize money but I don't find prize money the most important thing. (...) For me, the most important things are the concert engagements. This career development program¹² is something I am very proud of. I am happy to see that we are not the only ones who are doing that. (...) When you ask people about famous competitions, they know about Queen Elisabeth because of its long and important history as a competition and I have a great respect for this competition. But I also see that, with the developing of the music world, competitions should be developing. I think these kind of competitions will be the ones with the future¹³. (Fabrice, organisateur de concours)

¹² Le programme de développement des carrières sera analysé plus loin.

¹³ Certains vont juger les concours d'après leurs lauréats et, de ce fait, les concours qui sont beaucoup plus anciens que le nôtre auront une longue liste d'importants lauréats. Dans notre cas, nous avons un certain nombre de gagnants qui sont très bons mais il est aussi juste de dire que notre concours est relativement jeune, seulement 25 ans, et nos gagnants sont toujours dans la vingtaine. Vous pouvez regarder les prix en termes d'argent mais je ne crois pas que ce soit la chose la plus importante. (...) Pour moi, le plus important ce sont les engagements en termes de concert. Ce programme de développement des carrières, c'est quelque chose dont je suis très fier. Je suis heureux de voir que nous ne sommes pas les seuls à faire cela. (...) Quand vous demandez aux gens les concours célèbres, ils connaissent le Concours Reine Elisabeth en raison de sa longue et importante histoire et j'ai beaucoup de respect pour cette compétition. Mais je constate aussi qu'avec le développement du monde musical,

Nous l'avons soulevé auparavant, la multiplication des concours a engendré une hiérarchisation de ceux-ci, chaque concours essayant de se différencier par rapport aux autres afin d'attirer les meilleurs candidats. Nous allons maintenant analyser comment les concours innovent ou s'adaptent dans cet environnement concurrentiel.

2.4 Des concours en concurrence

Lors d'une rencontre informelle avec un organisateur de concours, nous lui montrons la liste des concours intégrés dans notre enquête et nous lui demandons ce qu'il pense de ces concours. Il répond que les concours de notre échantillon sont surtout des concours qu'il considère comme « traditionnels » par opposition à ce qu'il nomme des concours « modernes » (dont fait partie le concours qu'il dirige). Les concours modernes ont une structure différente des autres concours. Ce type de concours agit, à la fois, en tant que concours en sélectionnant de jeunes talents, mais il accorde également une grande importance à la promotion des jeunes lauréats en se transformant en agence de concerts, de management et de marketing, et ce à but non lucratif. Ceci est rendu possible par une structuration du concours de manière triennale, quadriennale ou quinquennale, permettant aux organisateurs de concours de s'occuper pleinement du lancement de la carrière de leurs jeunes lauréats. En reprenant cette dichotomie introduite par cet organisateur de concours, nous avons appelé les concours que ce dernier appelle modernes « Career Starter » et les concours qu'il nomme traditionnels « Awards Giver ».

2.4.1 Les concours « Career Starter »

Un des premiers concours à avoir mis en place ce « programme de développement des carrières » est le concours Van Cliburn à Fort Worth (Texas).

les concours devraient se développer. Je crois que les concours comme le concours Liszt et beaucoup d'autres, sont les concours avec un futur.

Celui-ci servira de modèle à tous les concours intégrant ce programme de développement de carrière pour leurs lauréats, tels que le concours international de piano Franz Liszt à Utrecht, le concours international de piano Honens à Calgary, le concours international de violon d'Indianapolis, ou encore le concours international de piano de Santander.

Le concours Van Cliburn est fondé en 1962 à Forth Worth en l'honneur du pianiste texan Van Cliburn suite à sa victoire spectaculaire, en pleine guerre froide, au premier concours international Tchaïkovski à Moscou. Van Cliburn, de retour aux Etats-Unis, bénéficia d'un succès immédiat. Le concours Van Cliburn a voulu recréer ce phénomène pour une nouvelle génération de pianistes, dès sa fondation (McCormick, 2008, p. 109). Le concours a lieu tous les cinq ans et promet aux six gagnants du concours trois années de management de carrière assuré par le concours, représentant trois saisons d'engagements de concerts internationaux en plus de montants d'argent importants (50'000 dollars pour la médaille d'or, 20'000 dollars pour la médaille d'argent, 20'000 dollars pour la médaille de cristal et 10'000 dollars pour les trois autres finalistes).

L'émergence de ces concours « Career Starter » est mise en lien avec l'augmentation constante des concours internationaux et l'évolution du marché musical qui serait de plus en plus concurrentiel. En ce qui concerne le rétrécissement du marché musical auquel fait également référence l'extrait ci-dessous, nous n'avons pas les moyens statistiques de valider ou d'infirmer cette allégation. Toujours est-il que le constat d'un marché musical de plus en plus concurrentiel est une constante dans nos entretiens :

The number of competitions is growing but it is also necessary for a competition to develop and to realize that with so many competitions and a market that is shrinking for classical music, we will end with more competitions, more winners and a market that is becoming smaller. That's why I think competitions have to think about the responsibility they have

with the young prizewinners that they present. So you can see that some competitions decided to become agents of their winners to help them to launch their career. I think in the 1950's or 60's, the beginning of the World Federation, when you won a competition, it was easy, relatively easy, it is never easy but it was relatively easy and prizewinners had the opportunity to get a lot of concerts. It was not necessary for competitions to be agents, to be involved with the promotion of an artist or the presentation of an artist and nowadays it is.¹⁴ (Fabrice, organisateur de concours)

2.4.2 Les concours « Awards Giver »

Les concours appelés « Awards Giver » (concours Reine Elisabeth à Bruxelles, concours de Genève, concours de l'ARD à Munich) sont très souvent pluridisciplinaires et ont lieu chaque année. Ils ont donc moins de temps pour promouvoir leurs lauréats, mais ils collaborent avec des agences de concerts qui font ce travail. Ils n'ont, par contre, pas la même structure que les concours « Career Starter » pour promouvoir la carrière de leurs lauréats. Cependant, et à la différence des concours plus jeunes, ils peuvent se référer à leur passé et à leurs lauréats, qui sont devenus des musiciens renommés dans le monde entier (par exemple, Vadim Repin, David Oistrakh, Leonid Kogan pour le Concours Reine Elisabeth ; Martha Argerich, Friedrich Gulda, Maurizio Pollini pour le Concours de Genève ; pour le Concours de l'ARD, Thomas Quasthoff, Yuri Bashmet et Heinz Holliger, entre autres).

¹⁴ Le nombre de concours a augmenté mais il est aussi nécessaire pour les concours de se développer et de réaliser qu'avec autant de concours et un marché de la musique classique qui se rétrécit, nous allons finir avec plus de concours, plus de lauréats et un marché qui devient plus petit. C'est pourquoi je pense que les concours doivent penser à la responsabilité qu'ils ont envers leurs jeunes lauréats. Vous pouvez constater que certains concours ont décidé de devenir agents de leurs lauréats afin de les aider à démarrer leur carrière. Je pense qu'en 1950 ou 1960, au début de la Fédération mondiale, il était relativement facile, ce n'est jamais facile, mais c'était relativement facile quand vous gagniez un concours et les lauréats avaient l'opportunité d'obtenir beaucoup de concerts. Il n'était pas nécessaire pour les concours d'être agents, d'être impliqués dans la promotion d'un artiste ou dans la présentation d'un artiste. Aujourd'hui, c'est important.

Or, face à l'augmentation incessante de nouveaux concours, les concours « Awards Giver » doivent eux-mêmes s'adapter et intégrer ces nouvelles formes d'encadrement des lauréats afin de rester compétitifs dans le système. Ils ne peuvent plus uniquement se référer à leur passé et à leurs lauréats prestigieux. Dès qu'une innovation est lancée par un concours, les autres concours s'empressent de l'imiter, provoquant une certaine homogénéisation et standardisation des concours. Voici ce que dit, par exemple, le secrétaire général du concours de Genève à propos de l'instauration de la tournée européenne des lauréats en 2011 (avec les lauréats du concours 2010) :

C'est de mettre le concours de Genève à la place qui lui revient, c'est-à-dire une des premières. C'est de montrer en Europe, et peut-être un jour dans le monde entier, que le concours de Genève est toujours un des meilleurs concours au monde comme il l'a été depuis le début. Dans le monde concurrentiel des concours de musique - la même concurrence que dans n'importe quelle autre activité culturelle ou économique - il faut évidemment se montrer, être présent dans les endroits qui comptent. (Le Journal, 2011)

Nous l'avons vu, le concours en question est pluridisciplinaire depuis ses débuts. Jusqu'en 2011, il mettait à l'honneur, en alternance, le piano et le chant, accompagnés à chaque fois d'une discipline secondaire parmi les suivantes: violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, percussion et quatuor à cordes. En 2003, le concours de Genève se dote d'un programme de soutien aux lauréats. En 2009, il intègre également un concours de composition qui a lieu tous les deux ans. Ce concours de composition était alors en faillite et l'intégration dans le concours de Genève lui a permis de survivre. En 2011, le concours annonce, à travers un communiqué de presse, un renouvellement en profondeur de son mode de fonctionnement : le concours d'interprétation devient bisannuel. Les années impaires sont consacrées au concours de composition et à une série de concerts faisant jouer d'anciens

lauréats du concours de Genève, les années paires étant consacrées aux concours d'interprétation. Le communiqué de presse annonce également l'amélioration du programme du suivi des lauréats à travers différentes mesures : tournée des lauréats, deux ans de service d'agence de concert, offres d'engagement, concert des lauréats à Genève, promotion médiatique et nouvelle série de concerts. Ces améliorations sont clairement mises en lien avec une évolution du marché musical et l'exigence pour les lauréats d'investir dans le prix remporté.

Extrait du communiqué de presse du Concours de Genève, 2011 :

Les jeunes musiciens sont confrontés aujourd'hui à un monde musical très exigeant. Pour lancer sa carrière et se faire une place sur la scène internationale, il ne suffit plus de remporter un prix, il faut aussi savoir capitaliser ce prix. L'artiste doit veiller à son image, savoir « se vendre » dans un monde toujours plus compétitif. Afin d'aider ses lauréats à répondre à ces défis, le Concours de Genève a développé depuis quelques années un programme de soutien aux lauréats. Dès 2013, la nouvelle organisation du Concours de Genève permettra d'amplifier et d'élargir ces mesures :

Tournée des Lauréats : créée en 2011, la Tournée des Lauréats mène les lauréats en concert dans différentes villes d'Europe. La Tournée s'étendra désormais aussi outremer, et bénéficiera d'une plus grande promotion médiatique. En 2013, nous prévoyons des concerts à Genève, Paris, Bruxelles, Berlin, Munich et New York.

Deux ans de service d'agence de concert : Grâce au soutien de la Loterie Romande, le Concours de Genève a développé depuis 2002 un partenariat avec l'agence de concerts ProMusica Genève. Plus qu'une garantie d'obtenir une chaîne d'engagements et outre les concerts déjà prévus avant chaque Concours pour les futurs vainqueurs, le principe de cette collaboration repose principalement sur un travail de promotion des lauréats après leur victoire (suivi de carrière, coaching et conseils personnalisés).

Offres d'engagements : toujours en collaboration avec l'agence de concerts ProMusica, le Concours de Genève s'engage à soutenir ses lauréats durant deux années, auprès des organisateurs et producteurs de concerts, des orchestres et des festivals, leur donnant ainsi la possibilité de faire leurs premiers pas sur les scènes musicales suisses et internationales.

Concert des Lauréats à Genève : chaque année depuis 2003, les lauréats de l'année précédente sont invités pour une rencontre musicale d'exception à Genève, grâce au soutien de l'Association des Amis du Concours de Genève. Un moyen pour les lauréats de développer leur répertoire et de jouer les uns avec les autres.

Promotion médiatique : le Concours de Genève s'efforce de promouvoir ses artistes au travers des médias. Des montants sont prévus au budget des prochaines années pour mettre sur pied un projet de diffusion des épreuves sur Internet. Il s'agit de mener de front à la fois la diffusion en streaming des épreuves et le suivi des lauréats au travers de leurs pérégrinations, engagements, concerts.

Nouvelle série de concerts : les années impaires, alors que la discipline du Concours sera le Prix de Composition, nous prévoyons d'organiser une série de concerts dédiés aux lauréats du Concours de Genève. La longue liste de lauréats nous permet d'entrevoir de très belles possibilités de concerts, avec des artistes de très grand renom.

En analysant la dynamique du prestige, Wouter de Nooy (2002) relève que le prestige des artistes est étroitement relié à celui des institutions artistiques. Les artistes n'ont pas une carrière standardisée mais leur carrière évolue dans une série d'affiliations à différentes institutions artistiques nécessitant l'introduction d'une mesure dynamique du prestige. On peut ici retenir l'interdépendance entre les deux dimensions du prestige, celle de l'artiste et celle de l'institution. Dans cette optique, les artistes et les institutions ont des carrières, ce qui nous semble être bien illustré par les interdépendances entre les concours et leurs lauréats.

2.4.3 L'interdépendance entre les carrières des concours et celles des lauréats

En ce sens, on peut en effet affirmer que le programme de développement de carrière n'est pas dénué d'intérêt pour les concours qui ont besoin que leurs lauréats réussissent et fassent une carrière internationale prestigieuse. Ce n'est que par ce moyen qu'ils arriveront à survivre dans le monde concurrentiel des concours internationaux. Si leurs lauréats ne deviennent pas des solistes internationaux réputés, ils n'arriveront plus à attirer les meilleurs candidats et se déclasseront dans le système :

The future on competitions depends on the future of their laureates. If they have successful laureates then the competition will succeed. (...) To have successful laureates, you have to help them. If you help them, they are going to get concerts. If they get concerts then people know you are a winner of the Munich competition or the Liszt competition. And then people know about you and then they want to go to the Liszt competition. It is a circle. If you have good participants, you are going to have a very good jury. It is a gigantic circle, it is all related.¹⁵ (Jérôme, organisateur de concours)

¹⁵ Le futur des concours dépend du futur des lauréats. Si les lauréats ont des carrières réussies, alors les concours réussiront. (...) Pour avoir des lauréats qui réussissent, il faut les aider. Si vous les aidez, ils vont obtenir des concerts. S'ils obtiennent des concerts, alors les gens sauront que vous êtes un lauréat du concours de Munich ou du concours Liszt. Alors les gens vous connaîtront et voudront participer au concours Liszt. C'est un cercle. Si vous avez des bons

Le défi de trouver le musicien qui, en faisant parler de lui, contribuera à l'aura du concours est la clé de l'aura d'une telle compétition. (Huss, 2010)

En mettant en scène leurs lauréats, les concours se mettent en scène. Cette promotion des musiciens ne concerne, par ailleurs, pas que les lauréats mais commence dès le début des épreuves du concours avec la présentation des candidats qui participent à ce dernier. Chaque concours a une manière spécifique de gérer son image et celle de ses candidats. L'exemple le plus frappant dans notre échantillon de concours est le Concours musical international de Montréal¹⁶.

Ce dernier s'appuie en effet, sur une stratégie marketing offensive, également relevée comme telle par les journalistes. Lors de l'ouverture officielle, les organisateurs du concours ainsi qu'une journaliste de Radio Canada (très présente lors de cette édition du concours) affichent leur volonté de faire du concours un événement mettant en avant l'aspect « compétition », l'aspect « humain » et l'aspect « sportif » de l'événement. Pour attirer le public, des événements centrés sur le violon sont organisés par le concours tels un atelier musical pour les enfants 3 à 6 ans, la possibilité de suivre un premier cours de violon, une jam de violon pour les violonistes amateurs, ou encore une exposition de lutherie et des classes de maître. L'organisation de classes de maître en marge du concours est une constante dans tous les concours observés. Le concours vend également, sur les stands dans le hall d'accueil du concours, des T-shirts et des CD du concours. Dans le hall d'accueil, on trouve aussi une affiche du concours signée par tous les candidats et les membres du jury. Elle existe en deux exemplaires, l'une appartient aux Jeunesses musicales et l'autre est vendue aux enchères sur le site Internet de vente ebay avec un prix de départ de 100 dollars.

participants, vous allez avoir un très bon jury. C'est un gigantesque cercle, tout est interrelié.

¹⁶ L'exemple qui suit est basé sur nos notes de terrain.

Au niveau de la présentation des candidats, Radio-Canada est le diffuseur officiel du concours. Il s'agit d'un partenariat. Une journaliste de Radio-Canada est présente lors de l'ouverture officielle et explique aux candidats ce qu'elle va faire durant les épreuves. Radio-Canada a mis en place une plateforme Internet avec des vidéos de présentation de tous les candidats et des diffusions en direct et en différé des épreuves des candidats. Ces vidéos et d'autres informations sont également relayées quotidiennement par les réseaux sociaux tels que Facebook, Twitter ou Youtube. L'idée des vidéos de présentation des candidats est, nous semble-t-il, de rapprocher le candidat du public et de lui construire une image à laquelle le public puisse s'identifier. Un exemple type de vidéo comprend des affirmations telles que : « Je fais du violon depuis l'âge de 4 ans, mais j'aime aussi faire du foot et écouter autre chose que de la musique classique ».

La journaliste informe les candidats qu'une caméra sera également placée en coulisses à la sortie de la scène. Les candidats devront répondre à la question générale « How did it go ?¹⁷ » après chaque passage sur scène. Elle rajoute : « I know it seems weird to answer those kinds of questions. But believe me, I know that this is what people want to know¹⁸. » Nous reproduisons ici un exemple des questions qui ont été posées à un candidat lors de sa sortie de scène : « Tu as déjà fait beaucoup d'activités en tant que musicien, tu as aussi enregistré un disque. Est-ce que cet événement est particulier pour toi? Est-ce que tu sens que tu es dans une compétition? Est-ce que tu penses que tu as bien joué? Est-ce que tu es là pour gagner? Qu'est-ce que tu vas faire maintenant? ».

Dans un article du journal *Le Devoir*, le directeur du concours Jacques Marquis défendra cette stratégie marketing de la manière suivante :

¹⁷ Comment cela s'est-il passé ?

¹⁸ Je sais que cela peut paraître bizarre de répondre à ce genre de questions. Mais croyez-moi, je sais que c'est ce que les gens veulent savoir.

La grande nouveauté de l'édition 2010 est l'offensive marketing des Jeunesses musicales afin de ratisser un public plus large¹⁹. « L'an passé, lors du Chant 2009, nous avons eu un grand millésime et peu de monde dans nos salles. Il faut changer cela », synthétise Jacques Marquis, qui fait état de sa « conviction profonde qu'un concours est une facette de la musique classique très cool pour un grand public ». Il résume ainsi sa définition de cool, version classique : « Le public a envie que le jeune qui se présente réussisse. Il se développe donc un attachement, un lien émotif que l'auditeur ne ressent pas lorsqu'il va entendre Gil Shaham ou Vadim Repin avec un orchestre symphonique à la Place des Arts. Dans un concours, il y a une intensité liée au désir de bien faire. C'est cela qu'il faut vendre : cette ferveur » (Huss, 2010)

Cette construction de l'image des candidats par les concours est importante car elle contribue à une nouvelle représentation de l'interprète. On peut comprendre, en ce sens, les réticences de certains lauréats devant le fait d'être promu par les concours. L'enjeu en est le contrôle sur leur propre image d'artiste. Cet enjeu concerne également le programme de développement des carrières. Le directeur d'un concours de quatuor nous raconte ainsi son étonnement lorsque les gagnants de son concours refusent de suivre le programme de développement de carrière proposé par son concours. Un autre directeur nous explique que les lauréats de son concours ne suivent pas forcément les recommandations de l'agence avec laquelle travaille le concours :

On leur propose pendant deux ans nos services, un service d'agence, un service de coaching, d'aide à leur carrière. Après ils l'acceptent où ils ne l'acceptent pas, on ne peut pas tout faire non plus. (...) Marc est en contact régulier avec eux et il leur donne des conseils et ils les suivent ou pas. En général, ils ne les suivent pas trop. Mais il leur donne des

¹⁹ A cet égard, cette stratégie relève également de problèmes de justification des financements publics de ces concours.

conseils. (...) Marc est un peu au courant de tout ce que [la lauréate a] fait mais elle ne lui demande pas forcément son avis pour accepter. Les concerts que nous lui trouvons pour elle, ça c'est clair que nous on va vraiment bien l'encadrer mais tous les autres concerts qui ne passent pas par nous, notamment ses concerts au Japon, où les gens l'appellent elle directement, c'est très difficile d'intervenir. On intervient en la mettant en garde mais après elle fait ce qu'elle veut. (Tobias, organisateur de concours)

Les concours de musique font par ailleurs objets de débats et de critiques. Claude Debussy disait en 1984: « the contestants are trained like race-horses for the Grand Prix... If you are not in form that particular month, so much the worse for you. It is a purely arbitrary affair... ». Bela Bartok s'exclamait: « competitions are for horses not artists » ou Gregor Piatigorsky « I suffer agony to see young artists go through the humiliation of a competition... The joy of those who succeed is spoiled by the sorrow of those who have been hurt... It cannot be useful to discourage a hundred merely to encourage one » (Horowitz, 1990, p. 16).

2.5 Les critiques émises à l'encontre des concours

Dans cette partie, nous systématiserons les critiques émises par certains candidats interrogés à l'encontre des concours en trois points : l'échec des concours à trouver un véritable artiste, le manque de transparence dans les jurys de concours et la baisse d'efficacité des concours dans le lancement de carrière des lauréats. Le premier et le dernier point rejoignent les critiques analysées par Lisa McCormick (2009) à travers la couverture médiatique du concours Van Cliburn dans les journaux, à la radio et sur Internet.

2.5.1 L'échec des concours à trouver un véritable artiste

Une première ligne d'argumentaire stipule que la performance musicale est au-delà du jugement et de la critique d'un jury. La qualité artistique ne serait pas mesurable, et en l'occurrence, le système de classification des concours n'aurait

aucun sens car il s'agirait en réalité de différences stylistiques et non pas de différences de compétences. En ce sens, il est impossible d'établir un jugement objectif sur une affaire subjective et le jugement final ne pourrait dès lors être qu'arbitraire (McCormick, 2009). La procédure d'évaluation des concours échouerait ainsi à trouver le meilleur artiste.

Dans les entretiens, cette distinction entre une évaluation subjective et une évaluation objective renvoie à la distinction entre musique et sport. Sabina, une violoniste de 21 ans, participant au concours Reine Elisabeth, raconte ainsi qu'elle a participé auparavant à deux autres concours importants, qu'elle a gagnés. A la suite du dernier concours auquel elle a participé et gagné, elle s'est dit qu'elle ne voudrait plus participer à d'autres concours de musique. Elle a ainsi longtemps hésité, raconte-t-elle, avant de participer au concours Reine Elisabeth :

Ich dachte, eigentlich Wettbewerb und Musik passt nicht zusammen. Weil Wettbewerb ist mehr für Sport vielleicht. Musik ist... das kann man eigentlich nicht objektiv beurteilen, das ist immer subjektiv. Und wenn eine Jury dir Punkte gibt für etwas das du gespielt hast, dann ist das nicht ganz richtig für Musik, glaube ich. Musik ist Kunst und das ist nicht wie eine Maschine. Man kann das nicht messen, man kann nicht so wie im Sport wenn du läufst, da kann man nicht diese Zeit messen zum Beispiel. Es ist nicht wichtig wie schnell du bist oder wie perfekt aber es ist wichtig was man sagt und wie man es sagt. Und deswegen dachte ich Wettbewerb passt nicht zu Musik.²⁰ (Sabina, violoniste)

²⁰ Je pensais que compétition et musique, ça ne va pas ensemble. Parce que la compétition c'est plus pour le sport peut-être. La musique c'est... on ne peut pas l'évaluer de manière objective, c'est toujours subjectif. Et quand un jury te donne des points pour quelque chose que tu as interprété alors je crois que ce n'est pas très juste pour la musique. La musique, c'est un art et ce n'est pas comme une machine. On ne peut pas la mesurer, on ne peut pas comme dans le sport quand tu cours, on ne peut pas mesurer ce temps par exemple. Ce n'est pas important à quel point on est rapide ou à quel point on est parfait mais c'est important ce que l'on dit et comment on le dit. Et pour cette raison, je pensais que compétition ne va pas avec musique.

Afin de dépasser ce problème, les jurés se concentreraient dans l'évaluation sur des aspects quantifiables tels que la technique, la virtuosité, la puissance du son ou la capacité de jouer sans erreurs mais échoueraient ainsi à reconnaître un véritable artiste et une réelle musicalité (McCormick, 2009). Cet argument est également souligné par un violoniste que nous avons interrogé lors d'une classe de maître. Celui-ci a un discours extrêmement critique et bien rôdé à l'égard des concours, bien qu'il ait déjà participé à plusieurs compétitions internationales. Il n'y a par contre encore jamais gagné de prix. Il continue à faire des concours, dit-il, pour le degré d'exigence que la préparation lui demande, qu'il ne peut trouver lui-même²¹.

On sait comment ça se passe. On sait qu'il y a un jury avec un stylo en train de faire des barres à chaque erreur et ce n'est pas possible. (...) Là, on arrive dans un gros concours international et on peut voir une bordée de professeurs. Alors là, ils sont tous là avec leurs écoles différentes et ils se rejoignent sur une chose généralement, c'est l'erreur. Et comme ils se prennent tous pour des très, très grands musiciens - parce que forcément vu leurs egos et vu leurs échecs dans leurs vies, on en a tous c'est normal - du coup je ne pense pas qu'ils vont se dire : « lui, son Brahms, il le joue un peu trop viennois ou ce n'est pas assez allemand ». Je ne pense pas qu'ils se disent ça. (Raoul, violoniste)

Plus que ça, par leur jugement ils contribueraient à un formatage excessif de la performance des musiciens, infligeant, comme le dit Glenn Gould, une « lobotomie spirituelle » (Horowitz, 1990, p. 16). Lisa McCormick (2009) souligne que dans le système « oui-non²² » dans les premières années du concours Van Cliburn et dans beaucoup d'autres compétitions, les performances avec prises de risques avaient tendance à diviser les jurys et étaient éliminées tôt dans la compétition. Bien que non intentionnellement, le concours Van Cliburn punissait

²¹ Ce point sera abordé à nouveau dans le quatrième chapitre.

²² Il s'agit ici du système d'évaluation : oui ou non le candidat passe au prochain tour.

effectivement l'individualité et reconnaissait les musiciens qui jouaient de manière conventionnelle. Ce point sera à nouveau abordé dans le troisième chapitre sur la manière de jouer des candidats face au jury. Comme nous le verrons, les concours peuvent en effet avoir un effet sur manière de jouer de certains candidats, produisant de cette manière un formatage sur les musiciens qui privilégieraient une manière d'interpréter une œuvre sans prendre de risques, afin d'être dans une moyenne et de plaire un peu à tous les membres du jury. Ce même point sera également repris dans le quatrième chapitre, dans lequel nous verrons, qu'au contraire, à qualité technique égale c'est la personnalité de l'interprète qui fera la différence et que dès lors l'interprétation « moyenne » n'est pas forcément la meilleure stratégie pour les candidats.

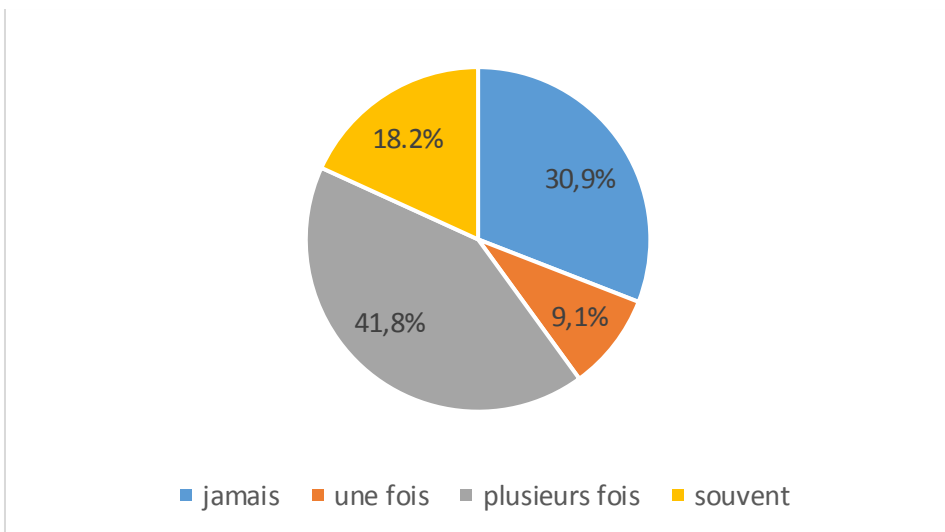
2.5.2 Le manque de transparence dans les jurys de concours

La critique la plus répandue est certainement celle du manque de transparence dans la procédure d'évaluation. Les délibérations du jury se tiennent à huis-clos et les points donnés aux candidats sont tenus secret dans la plupart des concours. Pour les candidats, c'est le signe qu'il y a quelque chose de profondément injuste dans la procédure d'évaluation : professeurs votant pour leurs élèves, alliances entre jurés ayant des intérêts en commun, corruption ou tout autre facteur pouvant avoir une influence sur les décisions du jury. Nous parlerons plutôt d'un système de cooptation fait d'interdépendances et d'interconnaissances entre différents acteurs.

Lorsque nous avons posé la question « en ce qui concerne l'évaluation du jury, avez-vous le sentiment d'avoir été confronté à des injustices lors des épreuves d'un concours? » (enquête par questionnaire), 70% des personnes (n = 57) déclarent avoir eu le sentiment d'avoir été confronté à des injustices lors des épreuves d'un concours. Lorsque nous leur avons demandé à quelle fréquence cela leur était arrivé, 9.1% des personnes déclarent qu'une situation d'injustice leur est arrivée une fois, 60% considèrent qu'une telle situation leur est arrivée plusieurs fois ou souvent et 30.9% des personnes disent qu'une telle situation ne leur est jamais arrivé. Il faut savoir néanmoins qu'en croisant cette variable avec

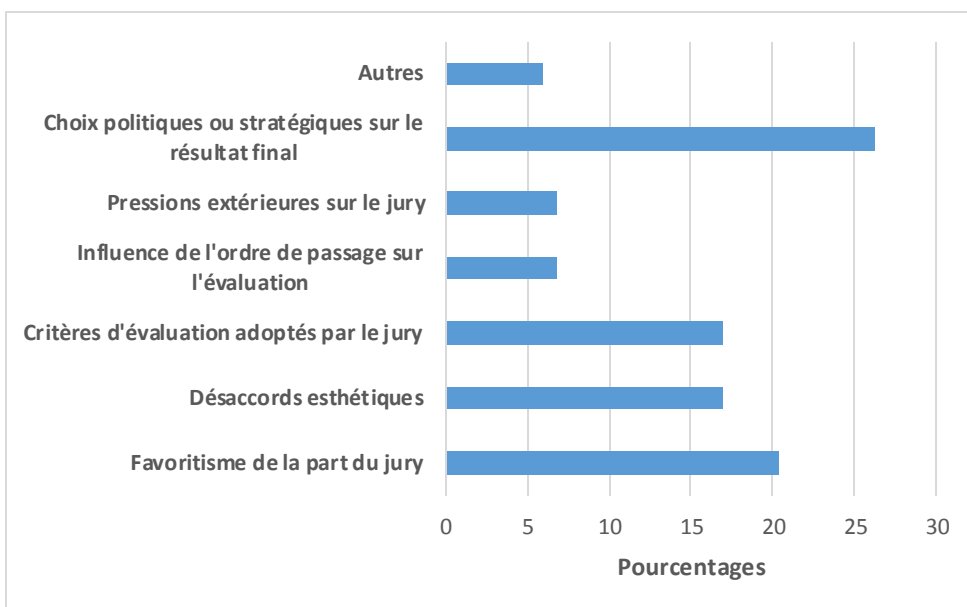
le nombre de concours que chaque répondant a effectué, il apparaît logiquement que plus les musiciens ont participé à des concours, plus ce sentiment d'injustice se multiplie. Soulignons qu'il s'agit là d'une question sur un sentiment d'injustice subjectif étant donné que personne ne sait réellement ce qui s'est passé durant les délibérations, hormis les personnes y ayant assisté.

Graphique 3 : Etre confronté à des injustices lors d'un concours vous est-il arrivé ?
(n = 55)



A la question « de quelle nature étaient ces injustices ? », les raisons qui ressortent majoritairement sont les « choix politiques ou stratégiques sur le résultat final » et le « favoritisme de la part du jury ».

Graphique 4 : Si oui, selon vous, de quelle nature étaient ces injustices? (plusieurs possibilités de réponses)



Ces situations sont également mentionnées dans les entretiens menés avec les candidats durant les épreuves des concours :

Magali : I don't know if I should say that but there are also some contestants, they have backgrounds in the jury, they have connections.

Théo : I doesn't matter how they play, they always get to the end.

Magali : Sometimes before the competition, they already know that they will win. They will get to the finals.

Théo : It doesn't happen every time and it doesn't happen on every competition but there are some situations (...) I have to say we have seen situations like that.²³ (Pianiste et violoncelliste)

²³ Magali : Je ne sais pas si je devrais dire cela, mais il y a aussi des candidats qui ont des connections avec le jury.

Théo : Peu importe la manière dont ils jouent, ils arrivent toujours jusqu'à la fin.

Magali : Parfois, ils savent déjà avant le concours, qu'ils gagneront, qu'ils arriveront en finale.

Raoul : Je vais juste dire comment ça se passe. C'est un peu difficile à digérer on va dire, ça t'apprend un peu la vie mais le mauvais côté de la vie, ça t'apprend à grandir. Mais après, ce qui se passe, c'est que t'as les profs avec leurs élèves (...) Il se passe des sales trucs (...)

Mais c'est quoi comme sales trucs qui se passent ?

Raoul : Ben tu viens, tu joues et tu vois les mecs ils n'ont pas de pudeur. Ils font passer leurs élèves. Ils font passer des gens qui se sont arrêtés [en plein milieu d'un morceau] juste parce que c'est leurs élèves. Voilà, c'est normal que tu prennes ça à cœur quand même. C'est une lourde préparation, c'est une grosse pression.

Et ça arrive souvent ?

Raoul : Ça arrive tout le temps. Les profs entre eux, c'est des partenaires artistiques sauf que ce n'est pas filmé.

Bien que ces sentiments d'injustice reviennent souvent dans les entretiens, il est plus difficile de faire parler les musiciens concrètement de ces situations. Aucun nom n'est jamais révélé, malgré le fait que l'anonymat leur soit garanti par l'enquêtrice.

Comme le souligne Lisa McCormick, le manque de transparence dans les concours contribue au sentiment d'impuissance des candidats. Les politiques qui se jouent à l'intérieur d'une délibération peuvent d'ailleurs également être en leur faveur à un moment donné. En ce sens, chaque accusation de corruption pourrait délégitimer leurs réussites, compromettre leurs relations professionnelles ou établir une réputation d'être quelqu'un de jaloux (McCormick, 2008, p. 186). Ces pratiques sont confirmées par cet organisateur de concours, qui admettra également ne pas avoir de réel pouvoir pour empêcher ces procédés lorsqu'ils arrivent. Soulignons que notre but n'est pas ici de montrer que chaque jury adopte

Théo : Cela n'arrive pas tout le temps et cela n'arrive pas dans tous les concours mais il y a des situations comme cela. (...) Je dois dire que nous avons vu de telles situations.

ces pratiques, mais bien de montrer qu'il y a un potentiel d'irrégularités lors des délibérations.

Tobias : C'est clair que si tu mets trois personnes de la même nationalité, ils vont avoir tendance à voter pour leur poulain. Dès fois, tu te rends pas compte que t'as fait ça (...) C'est plutôt des questions de personnalités, des gens dont on aurait pu savoir à l'avance, si on s'était mieux renseigné, qu'ils ont tendance à faire ça, qu'ils ont tendance à systématiquement descendre ceux qui viennent de l'école de machin parce qu'ils ne supportent pas machin.

Mais ça t'est déjà arrivé ?

Tobias : Oui, bien sûr, ça arrive. (...) Dans ces cas-là, j'essaie de faire comprendre qu'il y a des choses qu'on ne peut pas faire. Mais bon, c'est humain, tu ne peux pas tout éviter, tu essayes d'éviter le maximum mais il y a eu des déceptions.

Comme le souligne Izabela Wagner dans le contexte de la formation des violonistes, « la réputation du professeur dépend de la réussite de ses élèves et inversement, celle de l'élève dépend de celle du professeur. Les réputations respectives de ces catégories d'acteurs se construisent simultanément dans le milieu musical » (Wagner, 2004, p. 140). Un professeur aurait en l'occurrence des enjeux importants à avoir des élèves lauréats de concours de musique internationaux prestigieux²⁴.

Les règlements de concours stipulant qu'il n'est pas autorisé de voter pour un de ses élèves, une autre pratique souvent rapportée par les musiciens est celle d'essayer de faire éliminer les candidats représentant le plus grand poids concurrentiel pour le candidat que le membre du jury voudrait favoriser. Ceci implique d'évaluer les candidats concurrentiels très en-dessous de ce que les

²⁴ A ce stade, nous manquons d'éléments pour valider cette hypothèse. Il faudrait analyser, dans les concours observés, la part des lauréats dont un professeur est au jury ou affilié à un membre du jury.

autres membres du jury ont voté afin de faire baisser leur moyenne. Bien que les règlements prévoient ce genre de cas, en enlevant la note la plus haute et la plus basse, cela ne fait pas le poids lorsqu'il y a alliance entre deux personnes à l'intérieur du jury, ce qui semblerait être le cas ici :

Ein Juror - ich kann natürlich seinen Namen nicht nennen - hat mir diese Punkte gezeigt. Er hat mir die höchste Note gegeben und er hat mir gesagt, es war absolut unmöglich wie es da in der Vorrunde gegangen ist. Er hat mir gesagt, dass alle für mich gut gestimmt haben. Ich fragte wie es möglich ist, dass ich nicht weiter gekommen bin. Da hat er mir die Punkte gezeigt. Und stellen Sie sich mal vor : also 25 ist die höchste Zahl, und ich hatte Punkte so zwischen 22 und 24 aber zwei Leute haben mir 7 gegeben. Also eine 7 geht weg, die höchste Note geht weg aber eine 7 hat dann die Durchschnittsnote nach unten gezogen. Und so wird es gemacht.²⁵ (Odile, pianiste)

Un organisateur de concours nous confirmera que quelqu'un « peut influencer le résultat en faussant ses notes, en mettant plus haut les gens qu'il veut soutenir et plus bas les autres ». Plus loin dans l'entretien, il nous montrera un exemple concret en nous montrant le classement d'une finale :

Il y a quatre personnes qui ont dit qu'il était le meilleur, deux qui ont dit qu'il était le deuxième meilleur et un qui, visiblement, l'a descendu parce qu'il défendait quelqu'un d'autre et visiblement tu vois... c'est le seul qui a mis complètement différemment. (Tobias, organisateur de concours)

²⁵ Un juré – je ne peux bien sûr pas dire son nom – m'a montré ses points. Il m'a donné la note la plus haute et il m'a dit que cela avait été n'importe quoi, la manière dont s'est passé le premier tour. Il m'a dit que tous avaient voté pour moi. Je lui ai demandé alors comment c'était possible que je ne suis pas arrivée plus loin. Alors il m'a montré les points. Et rendez-vous compte : 25 est la note la plus haute, et j'avais des points entre 22 et 24 mais deux personnes m'ont attribué un 7. On enlève un 7 et la note la plus haute mais l'autre 7 est resté et cela a descendu la moyenne. Voilà comment cela est fait.

En 2008, des lauréats démarrèrent une pétition pour plus de transparence dans les concours de musique. Cette pétition, signée par plus de cinq cents personnes, demande aux concours de musique internationaux de publier tous les votes des jurys à la fin de chaque compétition (Johnson, 2009 ; Dürer, 2009). Ce point s'avère problématique pour les concours car le processus démocratique est leur principal argument de légitimité (McCormick, 2008, p.110). Les concours se targuent en effet de garantir une réelle égalité des conditions, donnant les mêmes chances à chacun d'être vu et entendu par la presse et les médias, par de célèbres jurés et, à travers Internet, par le public dans le monde entier. On peut reprendre ici l'analyse de l'historien Georges Vigarello en ce qui concerne le sport moderne : « La compétition suppose ici un aménagement neutre où les propriétés sociales des différents acteurs sont pour un temps gommées au profit d'une égalité originelle²⁶ des joueurs ou des concurrents, démentie seulement par une plus ou moins grande compétence au sein du jeu lui-même. Un peu comme le suffrage universel postule la stricte égalité des votants, quels qu'ils soient, le sport moderne pose à son fondement l'identité abstraite d'individus dépouillés, le temps d'une rencontre, de ce qui constitue leur être social » (Vigarello, 2004, pp. 12-13). Un organisateur de concours nous explique ainsi son idéal des concours internationaux :

Competitions are supposed to provide a level playing field and an equal playing field so that nobody has any advantages over anybody else (...) no matter who you are, when you get on stage to play for thirty minutes, you can proof yourself. And we hope that this tradition of competitions will always remain strong and give students hope that they have a chance to be seen.²⁷ (Jérôme, organisateur de concours)

²⁶ Cette égalité n'est bien sûr pas acquise, il suffit de penser aux inégalités par rapport à l'instrument sur lequel le candidat joue. Un instrument de concert coûte extrêmement cher et il y a toujours un avantage pour celui qui joue sur un bon instrument. Pour pouvoir gagner un concours, on a donc un très net avantage en jouant sur un instrument de concert mais pour avoir un prêt d'instrument, il faut déjà avoir gagné un concours.

²⁷ Les concours sont supposés produire une égalité de traitement afin que personne n'ait un avantage sur un autre. (...) Peu importe qui vous êtes, quand

Or cela ne peut fonctionner que si la procédure d'évaluation est considérée comme une procédure juste. C'est pour cette raison qu'une des priorités principales de la Fédération mondiale des concours internationaux de musique est d'établir des critères d'intégrité dans le processus d'évaluation et de les maintenir à un niveau très élevé en demandant aux concours de publier leurs règlements de jury et en insistant sur l'importance du choix des membres du jury. Cependant, le choix de montrer les points est laissé au libre arbitre des concours et la plupart décident de les tenir secrets pour diverses raisons : le fait de montrer les points pourrait influencer d'autres membres du jury, chaque évaluation d'une interprétation par un membre du jury peut être soumise à discussion, et le fait de montrer les points aux candidats pourrait s'avérer dévastateur pour certains musiciens. Comme nous l'a dit un organisateur de concours lors d'une discussion informelle, il n'y a pas de transparence dans le jury, car on ne veut pas que le résultat puisse être contesté. On pourrait donc parler d'une « liquidation de l'espace de la plainte » comme le font Ramonich et Collinet dans le cas de l'évaluation dans le patinage artistique (2010).

2.5.3 La baisse d'efficacité des concours

La baisse d'efficacité des concours dans le lancement des carrières est une autre critique récurrente dans les entretiens que nous avons menés avec les candidats aux concours et avec les lauréats. Les organisateurs de concours relèvent également cet aspect des concours comme problématique. Ils mettent cette baisse d'efficacité en lien avec la prolifération des concours. Izabela Wagner (2006) constate aussi que le nombre croissant de concours inquiète les participants aux concours, leurs professeurs et les autres professionnels du milieu car l'efficacité de ces manifestations s'en trouve remise en cause.

vous arrivez sur scène pour jouer pendant 30 minutes, vous pouvez faire vos preuves. Nous espérons que cette tradition des concours restera toujours forte et donnera l'espoir aux étudiants d'avoir une chance d'être vu.

Certains candidats, très critiques envers les concours, mettent ainsi en avant que les lauréats des vingt dernières années leur sont inconnus (même dans les concours internationaux très réputés) et les lauréats de concours précédents sont toujours dans le circuit des concours, ce qui paraît indiquer que rien ne s'est passé pour eux professionnellement après avoir gagné un prix important. Les concours auraient ainsi perdu de leur efficacité au fil des années. Comme pour les entretiens avec les organisateurs, cette baisse d'efficacité est systématiquement mise en lien avec la prolifération des concours internationaux.

Another question is what the professional goal to participate is. Winning prizes is nice. It can give you more opportunities. At the same time, I do think and believe that competitions are facing and have already faced for some time a kind of lower bottom face of development. First of all, there are so many international competitions, taking place every year, so that competitions have lost their importance. (...) Talking about bigger careers as a result of winning competitions, I think this time has passed. It is not happening anymore.²⁸ (Henri, pianiste)

N'ayant pas fait une enquête longitudinale sur les lauréats, nous n'avons pas les moyens statistiques de vérifier ces affirmations. Cependant, d'autres observations témoignent d'un déclin des concours de musique internationaux depuis le milieu des années 70. Joseph Horowitz écrit ainsi, en 1990, que depuis que Krystian Zimmernan a gagné le concours Chopin en 1975, aucune médaille d'or n'a contribué à lancer une carrière majeure (1990, p. 66). Il donne diverses raisons à ce déclin: la possibilité qu'après 1975 les lauréats soient inférieurs à leurs prédécesseurs ; le moindre intérêt pour les rivalités culturelles après la guerre

²⁸ Une autre question est celle du but professionnel de la participation à un concours. Gagner des prix, c'est sympa. Cela peut amener plus d'opportunités. En même temps, je pense que les concours ont, depuis un certain temps déjà, perdu de leur efficacité. Premièrement, il y a tellement de concours internationaux aujourd'hui, chaque année, de sorte à ce que les concours ont perdu de leur importance. (...) Je crois que les temps ont changé et que gagner des concours ne produit plus de grandes carrières. Cela n'arrive plus.

froide ; et la prolifération des concours de musique atteignant un point de saturation.

Comme le relève Lisa McCormick, la situation semble n'avoir pas changé dix ans plus tard. La prolifération des concours a continué, contribuant à leur baisse d'efficacité dans le lancement de carrières puisque, parallèlement, le nombre de lauréats a augmenté, impliquant la diminution de la fonction sélective des concours. Avec une régularité déprimante, des concours majeurs à travers le monde produiraient des lauréats qui ne deviendront jamais des noms connus (2008, p. 116).

Un lauréat que nous avons interrogé est soliste dans un orchestre. Dans ce cadre, il participe à la sélection des musiciens de son pupitre. Au vu du très grand nombre de dossiers qu'il reçoit, il explique que le fait d'avoir un prix de concours fait partie des critères de sélection dans un premier temps, bien qu'il explique que « jouer dans un orchestre, c'est encore un métier différent ». Il poursuit :

Les gens qui se présentent, quasiment tout le monde, à un concours international qu'il a gagné, ou il a eu un prix, ou il a été en finale, parce que finalement, il y a tellement de concours plus ou moins prestigieux, qui ont plus ou moins de valeur. C'est ça qui est compliqué après, c'est de déterminer si ce concours-là a une valeur réelle ou pas. (...) Il y en a quelques-uns qu'on connaît vraiment et comme on les connaît, on sait ce que c'est et on sait que c'est important. Après il y a pleins de concours, qui se passent plus dans les pays de l'Est, où on ne sait pas trop, on ne connaît pas. C'est sûr qu'après on est assez perdus. (Laurent, flûtiste)

Cependant, conclure que les concours n'auraient plus d'influence aujourd'hui serait en contradiction avec la prolifération constante de ces compétitions que nous avons mis en avant dans ce chapitre. Les candidatures ont également augmenté durant les années, impliquant des problèmes d'organisation pour les concours qui ont mis en place des systèmes de présélection par l'écoute d'enregistrement. Or, face à cette avalanche de critiques produits par certains

candidats eux-mêmes, quel sens et quelles justifications donnent ces derniers à leur participation à ce système compétitif ? Pourquoi un tel intérêt de ces musiciens pour les concours ?

Selon Wagner (2006), bien que l'efficacité ne soit pas celle des épreuves avant les années 70, les concours restent un moyen important de sélection. Cependant, un premier prix ne suffirait plus pour faire carrière comme autrefois mais il s'agirait aujourd'hui de « collectionner les prix » afin d'être repéré par les agents de concert et les maisons de disques. En ce qui concerne l'exemple des violonistes virtuoses, Wagner remarque que presque tous les violonistes ont passé par des concours (sur les 122 élèves observés, seuls 4 n'ont pas encore participé à des concours). L'extrait d'entretien que nous venons de citer semble également indiquer que seuls quelques concours auraient un pouvoir réel dans la détermination des carrières des musiciens.

2.6 Les carrières des musiciens dans les concours

Le concours de musique international se situe à un moment particulier de la trajectoire du musicien. D'après l'analyse de nos entretiens, le musicien reste dans le circuit des concours internationaux de 16 ans jusqu'à 30 ans. Dans cet espace de temps, il doit accumuler un certain nombre de prix significatifs pour gagner en reconnaissance et en visibilité et pour pouvoir s'intégrer au marché musical des solistes.

Passé ce délai, s'il n'a jamais gagné de concours significatifs, il sera plus difficile pour lui de faire une carrière de soliste international. Mais il doit aussi, dans un premier temps, s'habituer au monde des concours, comprendre comment ceux-ci fonctionnent afin d'acquérir de l'expérience et apprendre à gérer le sentiment de concurrence que ce système peut engendrer. L'obtention d'un prix doit être comprise comme un projet à plus long terme que simplement le concours auquel le candidat est en train de participer.

C'est pour cette raison que le musicien commence à participer d'abord à des concours spécialisés pour les jeunes enfants, à des concours nationaux et à des concours internationaux de moindre importance. Dans notre échantillon de lauréats, 90% des personnes ont déjà participé à des concours régionaux ou nationaux. En moyenne, les lauréats interrogés ont participé à six ou sept concours régionaux ou nationaux. Le nombre de ces concours par lauréat varie de un jusqu'à quarante. Dès l'âge de 16 ans, le musicien peut commencer à participer à des concours internationaux plus importants. Les lauréats interrogés ont participé en moyenne à huit concours internationaux, ce nombre variant de un à vingt selon les lauréats. Notons que la participation aux concours internationaux est autorisée jusqu'à 30 ans (il y a de légères variations entre les disciplines et les concours).

A l'approche de la trentaine, cette pression se fait sentir chez certains candidats qui ont certes gagné des concours de moindre envergure mais n'ont jamais remporté de prix dans de gros concours internationaux. Julien, par exemple, a participé à de nombreux concours en Corée, qu'il a gagnés systématiquement. Aucun de ces concours n'était par contre international. Il poursuit ensuite ses études en Allemagne. Nous l'interrogeons juste après son élimination lors des demi-finales du concours Liszt. A 28 ans, c'est le premier gros concours international auquel il dit avoir participé et il nous fait part de son angoisse quant à son avenir :

Ich möchte viele Konzerte spielen aber dafür musst du eine Agentur kriegen dann musst du vorher einen Wettbewerb schaffen... das ist schrecklich aber man kann daran nichts ändern.

Gibt es einen anderen Weg eine Agentur zu finden?

Keine Ahnung... also wenn ich ganz jung wäre dann würde ich es schaffen aber ich bin schon alt und alle Agenturen wollen eine grosses Ergebnis oder eine grosse Karriere. Ich weiss nicht ob ich das schaffe²⁹.

Une des stratégies adoptées par les musiciens est de choisir d'abord des concours moins difficiles en termes de répertoire, mais également considérés comme moins prestigieux car moins sélectifs. Il en va ainsi pour Bastien que nous avons interrogé lors d'une classe de maître et qui prépare son premier concours :

Tu peux me parler du concours Brahms un peu, pourquoi tu fais celui-là?

Parce que ce n'est pas non plus un gros concours international, c'est un concours qui est vraiment faisable pour moi. Déjà le programme est beaucoup plus simple que Long-Thibaud ou Reine Elisabeth. (...) Je fais ce concours parce que déjà mon prof m'en a parlé, il m'a dit de me présenter à un concours. Au départ il voulait que j'aille au concours Kreisler et c'était un peu trop dur et finalement je me suis renseigné un peu sur les concours, lui aussi, et il a trouvé le concours Brahms pour moi et je me suis inscrit, il m'a fait des lettres de recommandation et voilà donc je me présente.

D'autres musiciens, même très jeunes, choisissent d'emblée de participer à de gros concours internationaux, tout en sachant que leur chance de le gagner sera mince, voire nulle, à ce stade. Samia, une jeune violoncelliste de 19 ans, nous explique son choix de participer au concours de l'ARD :

²⁹ J'aimerais jouer beaucoup de concerts mais pour cela, il faut être dans une agence et pour cela tu dois d'abord réussir un concours... c'est terrible, mais on ne peut rien y changer.

Y a-t-il un autre moyen de trouver une agence ?

Aucune idée... si j'étais très jeune, j'y arriverais, mais je suis déjà vieux et toutes les agences veulent un grand résultat ou une grande carrière. Je ne sais pas si je vais y arriver.

At first I thought it might be a little bit crazy to go to the ARD because it is like really big. But on the other hand I can't really lose anything because I can still participate many times after and it is just a good experience for later. So I won't be 24 and never have gone to any competition and it would be scarier. I am trying to get a little bit used to it³⁰.

A la fin de l'entretien, et bien qu'étant à ce moment encore dans la compétition, elle admet qu'elle projette à l'avenir de participer à des concours « un peu plus petits » afin d'avoir tout de même une chance de gagner un prix.

Certains concours semblent également jouer un rôle de tremplin (*stepping stone*) pour pouvoir participer à des concours plus importants. C'est ce que nous racontent Théo, qui a gagné un premier prix l'année précédente au concours Markneukirchen et qui se présente cette fois au concours de l'ARD, et sa sœur et pianiste accompagnatrice, Magali :

Théo : [Markneukirchen] is a high level competition, it is very known between musicians, for the cellists but it is not the same as some bigger competition as in Munich or Geneva or Rostropovich for cellists in Paris where there are really many managers and agencies and they are really looking for the musicians. In Markneukirchen, it was a big competition for the level but it was not so much in the news or the Medias, so not so big commercial.

Magali : But it is important for the CV. With such a prize you have better chances to participate to competitions like the ARD, you need also always to have such smaller competitions in your CV.

³⁰ Au début, je me suis dit que c'est un peu fou de participer à l'ARD parce que c'est vraiment très grand. Mais d'un autre côté, je ne peux pas vraiment perdre quelque chose car je peux encore participer de nombreuses fois et c'est juste une bonne expérience pour plus tard. Comme ça, je n'aurai pas 24 ans, sans n'avoir jamais été à aucune compétition et ce serait beaucoup plus effrayant. J'essaye de m'y habituer un petit peu.

Théo : For example, here you had to send a CD. They were listening to everybody but CV is also important. It usually works like that : you do smaller competition for the experience and then bigger competition³¹.

Dans notre questionnaire, les lauréats avaient la possibilité de mentionner les détails des cinq concours les plus importants dans lesquels ils ont remporté des prix. Nous avons compté le nombre de concours différents auxquels les musiciens ont participé et nous arrivons à 153 noms de concours différents pour les 73 lauréats interrogés par questionnaire. Nous leur avons également posé la question du concours qui a été le plus important pour eux et nous avons ici recueilli 23 noms de concours différents (à noter que 45 personnes ont répondu à cette question). Un seul concours semble plus clairement se distinguer par rapport aux autres, avec 9 personnes qui l'ont considéré comme étant le concours le plus important pour eux : le concours de l'ARD à Munich. Comme nous n'avons pas un échantillon dans lequel l'ensemble des concours sont représentés, nous ne pouvons certes pas traiter de l'ensemble des concours. Les lauréats du Concours Reine Elisabeth, concours souvent présenté comme très important dans le monde musical et dans la carrière des musiciens, ne sont ainsi pas représentés dans l'échantillon de nos lauréats³². Il faut également ajouter qu'étant donné que le concours de l'ARD est ouvert à plusieurs instruments en comparaison des autres concours, il est également logique qu'il soit plus cité.

³¹ Théo : [Markneukirchen] est un concours de haut niveau, il est très connu parmi les musiciens, pour les violoncellistes, mais ce n'est pas la même chose que des concours plus grands comme à Munich ou à Genève, ou Rostropovich pour violoncellistes à Paris où il y a beaucoup d'agents et d'agences et ils cherchent vraiment des musiciens. A Markneukirchen, c'était un grand concours pour le niveau, mais il n'était pas tellement dans les infos et les médias, pas de grande publicité.

Magali : Mais c'est important pour le CV. Avec un tel prix, tu as de meilleures chances de participer à des concours comme ARD, tu dois aussi toujours avoir de plus petits concours dans ton CV.

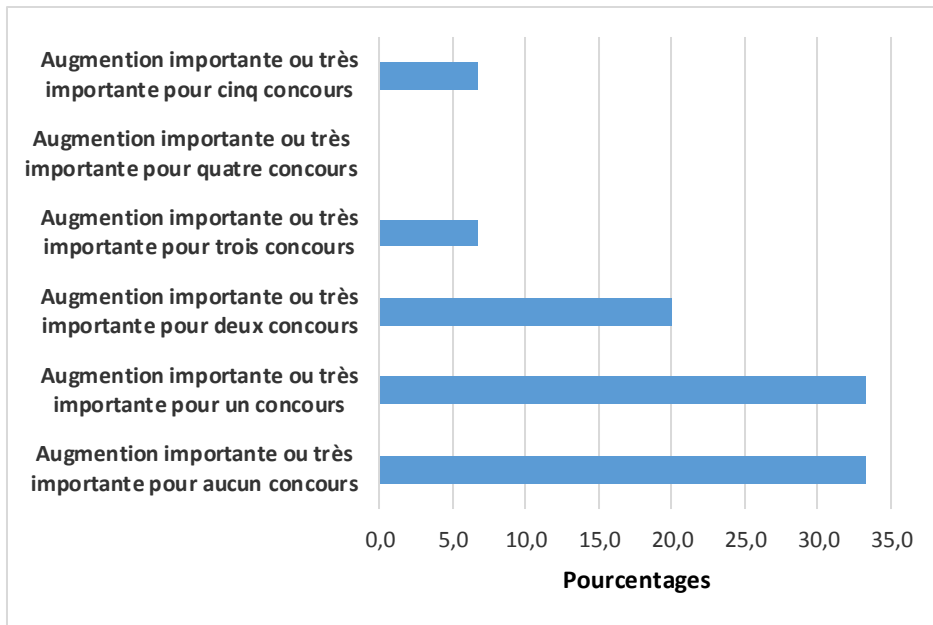
Théo : Par exemple, ici tu devais envoyer un CD. Ils ont écouté tout le monde, mais le CV est aussi important. En général, cela se passe comme ça : tu fais de plus petits concours pour l'expérience et ensuite de plus grands concours.

³² Ceci est lié au fait que, juridiquement, ce concours n'est pas autorisé à divulguer les adresses de ses lauréats.

Mais cela ne remet pas en question l'importance accordée aux concours de l'ARD par notre échantillon.

Pour chaque concours cité, les répondants pouvaient répondre à la question : « Dans les deux ans suivant l'obtention d'un prix avez-vous eu une augmentation significative de vos activités artistiques ? ». Les répondants avaient la possibilité, pour cinq concours non nominatifs, de cocher les items suivants : augmentation très importante, augmentation importante, augmentation peu importante et pas d'augmentation. Nous avons recodé ces modalités en deux : augmentation importante ou très importante et pas d'augmentation ou augmentation peu importante. Cependant, nous n'arrivons pas à distinguer la part de personnes qui n'ont pas du tout répondu à la question (données manquantes) ou les personnes qui n'ont pas répondu parce qu'elles n'ont pas gagné de prix pour cinq concours. Nous avons donc fait cette analyse selon différentes sous-populations : ceux qui ont répondu par rapport à un seul concours, deux concours, trois concours, quatre concours et cinq concours. Concernant les personnes qui ont répondu par rapport à cinq concours, on arrive aux résultats suivants : 33% des personnes déclarent ne pas avoir eu d'augmentation ou une augmentation peu importante dans les deux ans suivant un concours et 33% des personnes déclarent seulement une fois avoir eu une augmentation significative après un concours. On peut remarquer que 66.7% des personnes ont connu une augmentation significative pour au moins un concours. En comparant sous-population par sous-population, nous avons constaté que ces chiffres restent relativement stables. En raison du faible nombre de ces échantillons, nous avons choisi de ne pas les représenter ici. On constate que la modalité augmentation importante ou très importante pour un concours reste la plus représentée. Ceci semble indiquer que seuls certains concours sont décisifs dans la carrière des musiciens en termes d'augmentation des activités.

Graphique 5 : Augmentation des activités par concours pour les personnes qui ont gagné cinq concours (n = 30)



Il faut noter que l'importance de ces concours dans la carrière des musiciens dépend également du type de concours, spécialisé dans des instruments très pratiqués ou rares, ou multidisciplinaire tels que le concours de Genève ou le concours de l'ARD. Ayant peu de lauréats qui ne soient pas pianistes ou violonistes qui ont répondu à notre questionnaire en ligne, il est difficile d'en faire la démonstration sur cet échantillon. Cependant, notre terrain qualitatif permet de donner des indications quant à la variabilité de l'importance des concours dans la carrière des musiciens selon l'instrument pratiqué.

A cet égard, les pianistes et les violonistes sont nombreux à considérer les concours comme nécessaires, voire essentiels, à la poursuite de leur carrière. Ce sont, en effet, des instruments souvent pratiqués, la concurrence étant dès lors beaucoup plus forte. Il y existe également un véritable marché des solistes, ce qui n'est pas le cas pour tous les instruments. En ce sens, un percussionniste que

nous interrogeons après son élimination du concours, raconte qu'il pense que gagner un prix dans un concours de percussion aurait au fond peu d'impact :

Chant ou piano, il y a un marché de la musique classique pour ces instruments-là. Il y a un marché du disque, donc une industrie du disque qui fonctionne et une industrie de concerts aussi donc il est possible de se faire de l'argent avec des gens qui font cette musique-là. Par exemple, si j'étais un producteur de musique classique, j'irais peut-être jeter un coup d'œil dans les concours et puis j'irais pêcher les lauréats pour organiser des tournées, c'est un cas de figure qui me semble être possible. En percussion, c'est pas possible parce qu'il n'y a pas de marché de cette musique-là, ça intéresse pas grand monde donc ça, ça va pas arriver (...). La percussion solo ça n'existe pas, il y a peut-être une ou deux stars de la percu, peut-être juste une, ça veut dire qu'on va pas investir de l'argent dans quelqu'un qui fait ça parce que ça va pas nous rapporter. Au niveau des disques et des enregistrements, c'est misérable, la production est gigantesque mais au niveau de la vente c'est quelque chose qui est pas rentable et puis les concerts, ça concerne un public assez restreint. A moins qu'on rentre dans le domaine du gros spectacle, show machin et après c'est plus vraiment de la recherche musicale. (Adrian, percussionniste)

Cependant, même si moins nécessaire pour construire une carrière dans le cas de ces instruments plus rares, un prix peut avoir d'autant plus d'impact dans la carrière de ces instrumentistes parce qu'il est justement rare et que les concours et les lauréats le sont donc également. C'est ce que nous explique un corniste coréen que nous interrogeons lors du premier tour du concours de l'ARD. Il a déjà un poste de titulaire dans un orchestre et il estime qu'il n'est pas primordial pour lui de gagner le concours. Il raconte cependant que jamais aucun instrumentiste à vent asiatique n'est arrivé jusqu'au deuxième tour de l'ARD. S'il arrive à passer au second tour ou même à gagner un prix, cela aurait un impact énorme dans son pays et il recevrait, dit-il, beaucoup de propositions de concerts.

Pour conclure ce chapitre, il apparaît que la multiplication des concours a engendré un double système de concurrence : à la fois entre les musiciens et entre les concours. A cet égard, il est important pour les concours que leurs lauréats réussissent à faire carrière sinon ils n'arriveront plus à attirer les meilleurs candidats et se déclasseront dans le système. Deux types de concours semblent aujourd'hui coexister. Les concours « Career Starter », sur le modèle du concours Van Cliburn à Fort Worth, ont lieu tous les trois, quatre ou cinq ans et, pendant les années sans concours, promeuvent fortement leurs lauréats. Les concours « Awards Giver », souvent pluridisciplinaires et annuels, ont moins de moyens pour lancer la carrière de leurs lauréats, mais ils doivent aujourd'hui s'adapter à cette nouvelle forme de concours afin de rester compétitifs sur le marché.

Nous avons vu que le concours de musique international se situe à un moment particulier de la trajectoire du musicien. D'après l'analyse de nos entretiens, le musicien reste dans le circuit des concours internationaux de 16 ans jusqu'à 30 ans. Le musicien commence à participer d'abord à des concours spécialisés pour les jeunes enfants, à des concours nationaux et à des concours internationaux de moindre importance. Dès l'âge de 16 ans, le musicien peut commencer à participer à des concours internationaux plus importants. L'obtention d'un prix doit ainsi être comprise comme un projet à plus long terme que simplement le concours auquel le candidat est en train de participer.

Il semble ainsi que les concours ont une autre fonction déterminante dans la carrière des musiciens, qui est celle de l'apprentissage et de socialisation que nous allons maintenant analyser.

Chapitre 3. Les concours comme lieux d'apprentissage et de socialisation

Les concours de musique remplissent très certainement une fonction sélective. Gagner des prix dans des compétitions prestigieuses est une nécessité pour la plupart des musiciens solistes, bien que cela représente seulement le premier pas vers une carrière internationale. Cependant, les entretiens avec les musiciens participant aux concours montrent que le processus d'apprentissage induit par la participation aux concours est leur première motivation à participer à ceux-ci. Le concours permettrait d'acquérir certaines compétences primordiales (aisance, gestion du trac, stabilité, etc.) pour devenir un musicien soliste. Les concours de musique internationaux joueraient ainsi un rôle primordial dans la socialisation (Durkheim, 1993 ; Darmon, 2013) des musiciens et en particulier dans leur socialisation secondaire et professionnelle (Darmon 2013 ; Berger et Luckmann, 2006)³³. Dans ce chapitre, nous aimerions ainsi mettre l'accent sur la fonction d'apprentissage de ces concours.

En s'intéressant au cas spécifique de la formation des violonistes virtuoses, Izabela Wagner (2004) dégage trois périodes de formation spécifique dans ce

³³ Nous définissons ici la socialisation comme « l'ensemble des processus par lesquels l'individu est construit – on dira aussi “formé”, “modelé”, “façonné”, “fabriqué”, “conditionné”, - par la société globale et locale dans laquelle il vit, processus, au cours desquels l'individu acquiert – “apprend”, “intérieurise”, “incorpore”, “intègre” – des façons de faire, de penser et d'être qui sont situées socialement » (Darmon, 2013, p. 6). Emile Durkheim (1993) s'intéresse particulièrement à la socialisation primaire. Il utilise le terme d'éducation pour penser autant l'action de la famille que de l'école. Durkheim nous permet de mettre en avant une dimension centrale de la socialisation primaire : l'enfant n'a pas le choix de ses influences, toutes lui sont imposées (Darmon, 2013, p. 14). Or, si la socialisation primaire crée en effet l'individu, la socialisation secondaire participe à une re-construction de cet individu et doit faire avec les produits déjà incorporés par ce dernier au cours de la socialisation primaire (Darmon, 2013, p. 67). A cet égard, la socialisation secondaire « consiste en tout processus postérieur qui permet d'incorporer un individu déjà socialisé dans de nouveaux secteurs du monde objectif de sa société » (Berger et Luckmann cité par Darmon, 2013, p. 70).

processus : une première étape marquée par la collaboration étroite entre le professeur et les parents, la seconde est la quête d'un « maître » et la troisième constitue l'affranchissement partiel du réseau de soutien initial, bien que ces étapes ne soient pas strictement liées à l'âge des musiciens et que le passage d'une étape à la suivante ne soit pas non plus clairement marqué. Dans la première étape déjà, le professeur peut préparer son élève à des concours pour jeunes musiciens nationaux ou internationaux, comme c'est le cas pour les musiciens de notre échantillon. La période des concours internationaux que nous décrivons ici se situe dans la deuxième et troisième période décrite par Wagner. Il s'agit, dans les deux cas, d'une période d'émancipation vis-à-vis de l'entourage proche pour la deuxième période et vis-à-vis du réseau de soutien formé lors de la deuxième étape pour la troisième période. La participation aux concours internationaux fait partie intégrante de ce processus d'émancipation des musiciens.

3.1 Du travail sur les œuvres à une discipline sur soi

La préparation aux concours est la motivation principale de la majorité des interviewés pour participer à des concours. C'est ce cheminement et cette préparation qui sont primordiaux pour eux : pour certains, bien plus que le fait de gagner un prix ou pas. Certains candidats interrogés n'ont par exemple pas forcément travaillé tout le répertoire exigé (celui des finales par exemple) et certains ont déjà pris d'autres engagements avant la fin des épreuves du concours.

3.1.1 La construction du répertoire

La préparation au concours commence en principe six mois avant le début des épreuves, mais elle est précédée d'une première sélection avec envoi d'un enregistrement par les candidats. Dans le cas de l'édition violon en 2009 du Concours Reine Elisabeth, par exemple, il fallait envoyer un DVD joint au dossier

d'inscription comportant dans l'ordre les deux premiers mouvements d'une sonate pour violon seul de J.-S. Bach, un caprice de Paganini, le premier mouvement d'une sonate (ou sonatine) de Mozart, Beethoven ou Schubert et une œuvre au choix pour violon solo ou avec accompagnement de piano. Le support doit mentionner le lieu et la date de l'enregistrement et doit être réalisé dans l'année qui précède la date limite de l'inscription. Un document doit accompagner ce DVD certifiant l'authenticité du document ainsi que le fait qu'il est libre de droits. Sur l'image, le candidat doit être à tout moment visible en pied, le plan doit être fixe et les micros doivent être placés à bonne distance des musiciens (Art. 11 à 13 du Règlement du Concours Reine Elisabeth, violon 2009).

Le programme du concours est donné un peu moins d'un an avant le début des épreuves. Les musiciens prennent connaissance du programme et commencent à le préparer en collaboration avec leurs professeurs respectifs. L'inscription au concours se fait aussi souvent sur recommandation du professeur. Les entretiens montrent que le travail et la préparation exigée pour les concours n'est pas la même que pour un concert. L'apprentissage des œuvres et leur approfondissement se font de manière différente. Selon les entretiens analysés, l'imposition d'un délai et d'une pression supplémentaire liée à l'évaluation du jury engendre un travail sur les détails, notamment techniques, et sur la propreté d'une œuvre qui est moins prégnante que pour les concerts. En particulier, l'évaluation du jury implique que la performance tende vers la perfection. L'une des conséquences directes de cette pression du jury implique une plus grande attention lors de la préparation à jouer sans erreurs, « à jouer propre » et engendre une discipline de travail particulière. Le musicien s'entraîne à produire une exécution techniquement parfaite et son endurance est poussée à ses limites³⁴.

Ich habe mich entschieden das zu versuchen und ich habe mit meinem Lehrer geredet und gesagt es wäre super wenn ich eine gute

³⁴ Ce point sera également abordé dans le chapitre 4 concernant les critères de jugement.

Vorbereitung machen könnte. Das bedeutet den ganzen Sommer durch zu üben. Ich habe im Juni die Aufnahmeprüfung gemacht und seit Juni bis heute habe ich sehr konzentriert geübt. Diese Konzentration ist ganz anders als wenn du nicht für einen Wettbewerb vorbereitest, weil du weißt, dass du nicht mit Fehlern spielen kannst. Du musst sehr sauber üben und du bereitest dich für etwas und du weißt am 27ten musst du spielen und das ist ganz anders und wenn du keine Lust hast, dann weißt du es muss super sein.³⁵ (Dahlia, flûtiste)

Le programme à préparer est également beaucoup plus important que pour un concert. Nous avons déjà vu les différents répertoires exigés par certains des concours dans le chapitre précédent. Dans le tableau suivant nous représentons un des programmes préparés par une des candidates au concours Reine Elisabeth.

³⁵ Je me suis décidée à me présenter au concours et j'en ai parlé à mon professeur. Je lui ai dit que ce serait super si je pouvais faire une bonne préparation à ce concours. Cela signifiait s'entraîner tout l'été. J'ai fait la présélection au mois de juin et je me suis entraînée de manière très concentrée depuis juin. Cette concentration est très différente de quand tu ne t'entraînes pas pour un concours, parce que tu sais que tu ne peux pas jouer avec des erreurs. Tu dois t'entraîner de manière très propre et tu te prépares pour quelque chose, tu sais qu'à telle date tu dois jouer. Même si tu n'en as pas envie, tu sais que tu dois te préparer, car ça doit être super.

Tableau 12 : Programme préparé par l'une des candidates du concours Reine Elisabeth, concours de violon, 2009 (sauf présélection sur DVD)

<p>Première épreuve Johann Sebastian Bach : Sonate n° 1 en sol mineur BWV 1001 Bela Bartók : Concerto n° 1 Nicolò Paganini : Caprice n° 2 en si mineur / Caprice n° 21 en la majeur / Caprice n° 24 en la mineur</p> <p>Demi-Finale Eugène Ysaÿe : Sonate en mi majeur op. 27/6 Claude Ledoux : V... Johannes Brahms : Sonate pour violon et piano n° 2 en la majeur op. 100 Yung Isang : Das Vögelchen Camille Saint-Saëns: Introduction et rondo capriccioso op. 28 Wolfgang Amadeus Mozart : Sonate en si bémol majeur KV 454 Wolfgang Amadeus Mozart : Concerto n° 4 en ré majeur KV 218</p> <p>Finale Claude Debussy : Sonate pour violon et piano en sol mineur Œuvre inédite Ludwig van Beethoven : Concerto en ré majeur op. 61</p>

Le concours permet ainsi la construction d'un répertoire pour les musiciens. Les œuvres préparées seront ajoutées à la liste des œuvres que les musiciens connaissent déjà et pourront être réutilisées lors de futurs concerts, que le musicien gagne un prix ou pas. Dans les entretiens avec les candidats, la construction du répertoire est l'une des motivations à participer aux concours principalement citées. Monter un répertoire est une étape importante dans la professionnalisation du musicien. Rafaël nous explique cette étape qui ressort très souvent dans les entretiens :

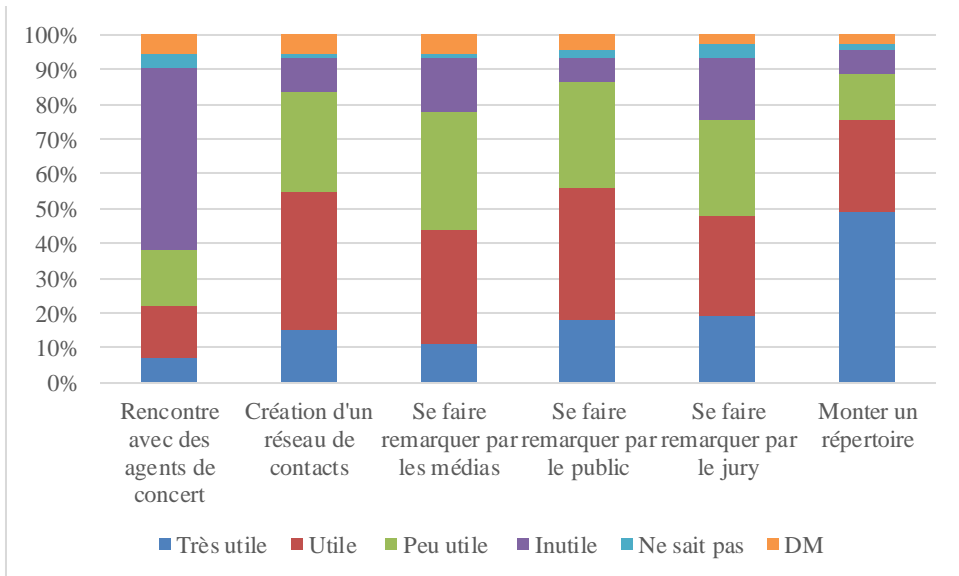
More than winning the prize, it is the preparation for the competition which is important. It is very hard and you have to work for months and you never lose that, even if you don't pass the first round. (...) In a competition you need to play like 5 concerts, it is more intensive. Tomorrow I will have to play 25 minutes music, it is like a concert and then if I pass I have to play 35 minutes and I need to be on the highest level. If I pass I need to play a concert with orchestra in the final. There is a lot of repertoire to work. A

concert it is hard to work for but I think a competition is harder.³⁶ (Rafaël, corniste)

De même, lorsque nous avons demandé aux lauréats de concours (enquête par questionnaire) comment ils évaluaient l'utilité de certains aspects des concours de musique internationaux sur leurs carrières (rencontre avec des agents de concert, création d'un réseau de contacts, se faire remarquer par les médias, se faire remarquer par le public, se faire remarquer par le jury, monter un répertoire), une grande majorité a considéré la construction du répertoire comme l'aspect le plus utile.

³⁶ Plus que le fait de gagner le prix, c'est la préparation au concours qui est importante. La préparation est très difficile et tu travailles pendant des mois et cela tu ne le perdras jamais même si tu ne passes pas le premier tour. (...) Dans un concours, c'est comme si tu jouais 5 concerts, c'est plus intensif. Demain je vais jouer 25 minutes, c'est comme un concert et si je passe je devrai alors jouer 35 minutes et je dois toujours être à mon meilleur niveau. Si je passe encore une fois, alors je devrai jouer un concert avec un orchestre lors de la finale. Il y a énormément de répertoire à travailler. Un concert, c'est difficile à travailler, mais un concours, c'est encore plus difficile.

Graphique 6 : Comment évaluez-vous l'utilité de ces différents aspects des concours internationaux dans votre parcours professionnel?



D'après nos entretiens, le répertoire est donc plus important que pour un concert, l'enjeu de la perfection y est plus saillant. Pour certains candidats interrogés, l'approfondissement des œuvres est également plus important. C'est le cas par exemple de ce hautboïste pour qui le travail sur les œuvres se fait plus en profondeur que pour la préparation en vue d'un concert :

On a rarement l'occasion de s'approfondir autant dans les pièces qu'on travaille. Si on travaille des pièces au Conservatoire pendant l'année, on essaye d'avancer, on passe peut-être deux, trois semaines dessus et là on a passé six ou sept mois et certains candidats plus encore. En voyant beaucoup de répertoire, c'est là qu'on avance vraiment musicalement, qu'on apprend à se connaître et à améliorer sa démarche. (Oscar, hautboïste).

A cela s'ajoute un cas particulier dans la construction du programme du concours. Il s'agit des cas où il y a une commande d'œuvre du concours à un compositeur, la pièce imposée. Dans ce cas, cette pièce, avec la partition, sera donnée

quelques semaines avant le début du concours seulement et les candidats n'auront pas le droit de monter sur scène avec cette pièce avant le concours.

3.1.2 La pièce imposée

Tous les concours observés, ont imposé au moins une œuvre contemporaine commandée par le concours, sauf le concours Liszt puisqu'il est dédié entièrement à la musique de Liszt :

Tableau 13 : Œuvres imposées contemporaines par concours

Concours de Genève (2009)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Purple Ritual</i> pour multipercussions d'Alin Gherman • <i>Quasi canto</i> pour percussion et dispositif électroacoustique de Robert Pascal • <i>Skr(i)pt</i> pour vibraphone, percussion et ensemble avec voix soliste d'Eric Gaudibert
Concours Reine Elisabeth (2009)	<ul style="list-style-type: none"> • 'V...' de Claude Ledoux • <i>Agens</i> d'Eun-Hwa Cho
Concours musical international de Montréal (2010)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>One for solitude</i> de Kelly-Marie Murphy
Concours international de piano d'Ecosse (2010)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Snapshots</i> de Thea Musgrave
Concours de l'ARD (2010)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Loops'n grains</i> de Minas Borboudakis (duos pour piano) • <i>Knock, Breath, Shine</i> d'Esa-Pekka Salonen (violoncelle) • <i>Quatre melodies arméniennes</i> de Bruno Mantovani (flûte) • <i>Hörnchen</i> de Jörn Arnecke (cor)

L'exemple du Concours Reine Elisabeth est particulièrement illustratif. Depuis 1938, le concours Reine Elisabeth impose une œuvre contemporaine non publiée lors des finales. Cette œuvre peut soit être commanditée par le concours, soit sélectionnée lors d'un concours de composition. Un secret total est conservé autour de la commande de l'œuvre jusqu'à la conférence de presse ayant lieu

neuf jours avant les finales. Lors de cette conférence de presse, l'œuvre imposée est révélée aux candidats et c'est le seul moment public de la semaine. En 2009, l'œuvre imposée pour la finale était *Agens* d'Eun-Hwa Cho.

Dimanche après-midi, les deux finalistes qui ouvriront la dernière épreuve partent en retraite à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. Les autres finalistes (douze en tout) les suivront graduellement à raison de deux musiciens par jour afin que chaque personne ait le même nombre de jours pour préparer l'œuvre et que chaque musicien soit placé dans la même situation de se produire sur scène avec une œuvre qu'ils n'ont jamais entendu ni en concert, ni sur enregistrement.

Lors de cette retraite, tout contact avec l'extérieur, y compris radios et téléphones portables, est interdit. Les seuls moments de visite de la semaine sont les accompagnateurs pour les violonistes et le compositeur de l'œuvre imposée. Ce dernier vient lors d'une réunion de travail avec les musiciens afin de résoudre des problèmes liés à la partition de l'œuvre.

Une exception à cette règle fut accordée au réalisateur Marco Lamensch (2000) et à son équipe en 1999, pour l'édition piano du Concours Reine Elisabeth. Il en résulta un documentaire d'une heure s'intitulant « Les larmes de Ludovic ou le concerto imposé » réalisé pour l'émission belge *Strip-tease*³⁷, montrant le travail à huis-clos des concurrents sur la pièce imposée.

Cette retraite est particulière au Concours Reine Elisabeth. Bien que d'autres concours imposent aussi des œuvres contemporaines commandées directement par le concours et non publiées, les candidats qui passent en dernier peuvent venir voir les premiers candidats qui interprètent la pièce. De même, dans les autres concours, il n'y a pas le même secret autour de la commande de l'œuvre qui peut être divulgué déjà plusieurs semaines avant le concours.

³⁷ L'émission *Strip-tease* est une émission de télévision documentaire belge créée sur RTB1 en 1985 par Jean Libon et Marco Lamensch. L'objectif était de réaliser des documentaires d'un genre nouveau dans lesquels les commentateurs s'effaceraient pour laisser parler les protagonistes.

Pour autant, le travail sur une œuvre de ce type, contemporaine et non publiée, implique un travail particulier pour les candidats puisqu'il n'y a aucun point de référence pour travailler et interpréter la pièce. Suivant les œuvres, la partition peut être particulièrement difficile à lire et à interpréter, comme par exemple dans l'extrait ci-dessous. La compositrice n'a mis aucune indication de tempo, de dynamiques, ni d'articulations. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que ce sont ici la créativité, les idées qui sont exigées plus que la perfection technique.

You know I really started playing this piece quite late. I wished when I was practicing it that I did it a little bit earlier because I was really in a hurry. But then it was very open, [the composer] didn't write any dynamic or tempi or articulations so... I brought it to my teacher and he came up with some ideas. The precision, I had to make it more effective just in ways of playing the piano. And then I practiced a lot the three last days and I really felt that it fell into place. I got some ideas when I was practicing just before the performance and I think when you play a new piece, if it is like this a really new written piece, then you make up the ideas, at least I do, quite close to the concert. Actually, I intend to do that with many pieces. I intend to change my mind two days before and then I settle for what I want it to be and this time it worked³⁸. I mean in this case you had to make some choices, what tempi you want, what dynamics you want. But it is about doing that in a way that every people understand what you are feeling.³⁹
(Pablo, pianiste)

³⁸ Bien que ce pianiste ait été éliminé à l'issue de cette épreuve, il a reçu le prix de la meilleure interprétation de l'œuvre imposée.

³⁹ J'ai commencé à travailler sur cette pièce assez tard. Quand je l'ai préparé, je me suis dit que j'aurai dû commencer à la préparer avant. Mais la partition était très libre, la compositrice n'a donné aucune indication de tempo, de dynamiques, ni d'articulations. Je l'ai amenée à mon professeur et il m'a donné quelques idées. La précision, je devais la faire sortir plus dans la manière dont je jouais au piano. J'ai répété beaucoup les trois derniers jours et c'est là que c'est vraiment tombé en place. J'ai eu des idées lorsque je répétais juste avant ma performance. Je pense que quand tu joues une pièce comme celle-là, si c'est une œuvre nouvelle qui vient d'être écrite, alors les idées viennent peu avant le concert. Dans ce cas-ci, il fallait faire des choix, quel tempo tu voulais, quelles dynamiques. Mais il faut toujours le faire de manière à ce que le public comprenne ce que tu ressens.

Ce travail peut aller jusqu'à « l'invention » ou du moins l'expérimentation de nouvelles techniques de jeu comme dans l'exemple que nous reprenons de nos notes de terrain. Le concours de l'ARD à Munich a commandé une œuvre au compositeur Minas Borboudakis qui est jouée pendant la deuxième épreuve de l'édition des duos pour piano. L'œuvre en question s'intitule *Loops'n grains*. Lors de cette épreuve, nous avons l'occasion d'écouter plusieurs duos interpréter l'œuvre. Certains pianistes mettent des bouts de tissu sur les cordes des notes graves. Cela étouffe le son et provoque un contraste entre les sons aigus très clairs et les sons graves très étouffés. Chaque duo pour piano a une manière différente de rendre ce contraste : certains mettent un tissu, d'autres pleins de petits bouts de tissu ou de la ouate, certains ne mettent rien. Un pianiste, que nous rencontrons dans sa salle de répétition, nous montre la partition de Borboudakis et nous explique que sa collègue et lui sont en train d'essayer de trouver des astuces pour étouffer les sons. La deuxième pianiste est partie chercher des bouts de tissus pour essayer. Ils ont déjà eu l'occasion d'écouter d'autres candidats jouer la même pièce.

Dans ce cas, l'œuvre en question implique bien plus qu'une exécution stricte de la partition. Les deux pianistes doivent expérimenter différentes manières de produire un son et procèdent ainsi par essais-erreurs, sans toutefois être sûr de ce qui est réellement attendu en termes de sonorité.

3.1.3 Vers une discipline sur soi

Cet aspect concret de la construction d'un répertoire, d'un travail sur les œuvres s'accompagne souvent d'un travail de plus longue haleine de travail sur soi et de discipline sur soi. Dans cet extrait d'entretien par exemple, on constate que ce travail peut aller dans le sens d'une véritable éducation et discipline du corps, d'appivoiser le corps afin de pouvoir jouer sans douleur, de manière détendue. Le concours permet dans ce cas l'apprentissage d'une nouvelle manière de jouer son instrument.

Es war auch gut für mich, weil ich manchmal Probleme mit Schmerzen in der Schulter hatte und ich musste etwas versuchen damit ich ohne Schmerzen spielen kann und wenn ich neue Stücke für die ARD üben, musste ich einen anderen Weg finden, damit ich ohne Schmerzen üben kann denn Neun Stücke kann man nicht mit Schmerzen üben. Ich musste sehr viel schwimmen und Gymnastik machen, jeden Tag. Auch mental üben, das mach ich sehr viel und das habe ich früher überhaupt nicht gemacht aber jetzt muss ich es machen. Ich denke an diese Stelle nach, wie soll ich das spielen, was sind genau die Klänge. Mindestens 50% ist mental und das lohnt sich...⁴⁰. (Dahlia, flûtiste)

La problématique des blessures et des douleurs physiques est présente chez les musiciens, comme le relève également l'article d'Alford et Szanto sur l'expérience de la douleur chez les pianistes professionnels. Différentes enquêtes donnent à voir l'ampleur du stress et de la douleur continue chez les pianistes, mais aussi chez d'autres instrumentistes (Alford et Szanto, 1995, p. 57). Comme c'est le cas pour les danseurs⁴¹ (Sorignet, 2006), la douleur est souvent déniée par les musiciens et il s'ensuit un paradoxe : « La douleur apparaît comme nécessaire

⁴⁰ C'était aussi bien pour moi car j'avais souvent des problèmes de douleur dans l'épaule. Il fallait que je fasse quelque chose afin de pouvoir jouer sans douleurs. Lorsque je devais préparer de nouvelles pièces pour le concours, je devais trouver un autre chemin afin de pouvoir m'entraîner sans douleur, car avec des douleurs on ne peut pas s'entraîner sur de nouvelles pièces. J'ai dû faire beaucoup de natation et de gymnastique, tous les jours. J'ai dû aussi apprendre à m'entraîner de manière mentale. Je fais ça très souvent maintenant et avant je ne le faisais jamais. Je réfléchis beaucoup à certains passages, comment je dois les jouer, quels sons est-ce que je veux faire sortir. Au moins 50% du travail est mental et cela en vaut la peine...

⁴¹ Pour ce qui est des danseurs dans le domaine de la danse contemporaine, Pierre-Emmanuel Sorignet observe que la « prise de conscience du corps » (2006, p. 51) implique une attention plus grande à la souffrance et aux risques de blessure. Il souligne le paradoxe de la danse, en particulier dans le domaine de la danse classique, qui est « d'utiliser son corps sans l'user afin de l'inscrire dans la durée et de savoir gérer une douleur inhérente à une profession où la plupart des apprentissages se font dans la conscience de l'effort à fournir pour obtenir des compétences physiques spécifiques et adaptées aux demandes des chorégraphes. L'acceptation de la douleur est inhérente à la pratique professionnelle » (2006, p. 48).

pour l'acquisition de la virtuosité, mais elle doit être surmontée par un effort héroïque – et déniée ». (Alford et Szanto, 1995, p. 59).

Selon Alford et Szanto, plusieurs facteurs de risque ont influencé l'apparition de douleurs chroniques chez les musiciens, en particulier pour les pianistes : la configuration du clavier et la force nécessaire pour jouer depuis le développement du piano moderne ; le développement du répertoire pour virtuoses (essentiellement depuis Liszt) très exigeant pour les mains et les doigts⁴² ; les niveaux d'exécution toujours plus élevés en lien avec l'augmentation de la concurrence et de la comparaison avec la discographie et la possibilité d'une mauvaise technique. Notons ici qu'Alfred Willener (1997, p. 301-303) distingue technique instrumentale, technique musicale, technique du jeu de scène et interprétation musicale. Il désigne par la technique instrumentale la capacité à obtenir différentes qualités de son, maîtriser la tessiture de l'instrument, la justesse des notes, etc. En ce qui concerne la technique musicale, il insiste sur le dosage dynamique des effets, par exemple, un crescendo bien calculé, préparé, dosé jusqu'au bout. La manière d'entrer en scène, de passer aux derniers préparatifs avant de jouer, d'être debout dans l'espace fait partie de la technique scénique. Enfin, l'interprétation n'est pas une technique mais les trois techniques participent à l'interprétation. Alford et Szanto ne détaillent pas la question de la technique, mais les douleurs peuvent en effet être liées à une mauvaise posture du musicien lorsqu'il joue de son instrument. La technique dont il est question ici entrerait ainsi dans la technique instrumentale. Les deux auteurs citent un autre facteur de risque, qui nous intéresse particulièrement ici. Il s'agit de la professionnalisation de la pédagogie et son lien avec la production de virtuoses. Cette professionnalisation est liée à l'extension du marché de la compétition. Les musiciens se produisent de plus en plus jeunes dans des auditions, des récitals ou des concours, ce qui leur impose toujours plus d'heures de travail, toujours

⁴² Lors du concours Liszt, un des pianistes se verra d'ailleurs contraint d'abandonner le concours à l'issue de la première épreuve car il s'est blessé à la main lors de sa performance.

plus d'anxiété, de stress et ce qui augmente la probabilité d'apparition de la douleur (1995, p. 58).

La participation au concours représente de ce fait pour les candidats une véritable mise à l'épreuve. Il s'agit d'arriver à un dépassement de soi tant au niveau des performances physiques (préparation, endurance) que psychologiques (gestion du stress, maîtrise du trac lors de la performance). Ces deux efforts physiques et psychiques doivent être conjugués pour arriver à un dépassement de sa performance musicale. Cela implique un contrôle et une discipline de soi beaucoup plus importants lors de concours que lors d'un concert. Les concours sont des opportunités de performance dans une situation extrêmement stressante. Participer aux concours est un défi que les musiciens que nous avons interrogés veulent traverser afin d'apprendre à maîtriser le stress lié à l'exposition au public et au stress lié au jugement et à la critique. Ils souhaitent ainsi acquérir de l'expérience à se produire sur scène dans une situation qu'ils considèrent comme beaucoup plus effrayante que la situation de concert.

I like to challenge myself and it is a stressful situation. I feel like if I can survive things like these, I won't be really breaking down or you know have a heart attack before any concerts or stuff like that. So it's just a way to challenge myself mostly⁴³. (Jane, violoniste)

I don't even like being on stage and be the centre of the attention. I am really shy but I want to be a violin-player so I have to deal with this and practice this also in a competition where it is really scary and people are judging you⁴⁴. (Saskia, violoniste)

⁴³ J'aime me lancer des défis et les concours sont une situation très stressante. J'ai l'impression que si je survivais à ce genre de choses, je ne vais pas m'effondrer ou avoir une crise cardiaque avant un concert ou des choses de ce genre. Alors, c'est une façon de me lancer un défi à moi-même principalement.

⁴⁴ Je n'aime pas du tout être sur scène et être le centre de l'attention. Je suis très timide mais je veux être une violoniste, alors je dois faire avec ça et m'entraîner dans les concours où c'est très effrayant et où l'on vous juge.

[Wettbewerbe sind] so stressig. Es ist immer so viel Aufregung, Nervosität und Stress. (...) Ich wollte nicht ängstlich sein, sondern ein bisschen etwas versuchen, ein bisschen mutig etwas versuchen⁴⁵. (Sabina, violoniste)

L'analyse de nos entretiens montre que la situation de concours permet l'inculcation d'une nouvelle disposition à apprendre (apprendre plus de répertoire, être plus concentré sur les détails, approfondissement des œuvres, etc.) et va jusqu'à l'inculcation d'une discipline de soi dans le but de donner le meilleur de soi-même à chaque instant, indispensable à la réussite d'une carrière. Selon nous, cette inculcation d'une discipline de soi lors des concours ressemble à la « prise en main » analysée par Muriel Darmon (2008) chez les personnes anorexiques⁴⁶ : « “Se prendre en main” réunit le sens de deux expressions : “se prendre par la main” (c'est-à-dire s'obliger à faire quelque chose, s'entraîner soi-même à faire quelque chose), “prendre en main quelque chose”, le prendre en charge, s'en charger. “Se prendre en main”, c'est alors s'obliger soi-même à se prendre en charge soi-même » (2008, p. 132). Cette prise en main peut ainsi être définie comme « la mise en place d'un ensemble cohérent d'actions de rupture avec les habitudes antérieures, une mise en pratiques, c'est-à-dire aussi une mise en actions, de la modification de soi » (2008, p. 132). Une violoniste nous dira par exemple :

⁴⁵ Les concours sont tellement stressants. Et c'est toujours tellement d'émotions, de nervosité et de stress. Je ne voulais pas avoir peur, mais je voulais essayer quelque chose, je voulais essayer quelque chose de manière courageuse.

⁴⁶ Appréhendant le parcours des personnes anorexiques comme une carrière (Becker, 1985), Muriel Darmon distingue quatre phases dans la carrière anorexique : l'engagement dans une « prise en main », le maintien de l'engagement, le maintien de l'engagement malgré les alertes et la surveillance, et la phase finale de « prise en charge » hospitalière (Darmon, 2008, p. 86). Cette prise en main qui se situe au début de la carrière anorexique est définie par le caractère situé dans le temps et par le caractère volontaire et effectif de l'engagement dans la carrière.

You are all the day in preparation, you are all the day occupied. You have to change your own mood, your bad habits. So it's very challenging.⁴⁷
(Barbara, violoniste)

La participation au concours permet d'acquérir un contrôle sur soi pour beaucoup de musiciens interrogés, en particulier lorsque ceux-ci commencent leurs carrières dans les concours. C'est cet apprentissage du contrôle sur soi qui est à notre sens très spécifique aux concours, entraînant par ailleurs des tensions avec une manière plus libre de jouer et de mettre en avant ses émotions. L'importance de cet apprentissage du contrôle sur soi est liée à l'incertitude de performance que nous développerons plus loin. Le but est de pouvoir se produire sur scène dans n'importe quelle condition physique ou psychologique. Odile, une pianiste lauréate de plusieurs concours internationaux, raconte en quoi les concours ont été importants pour elle au début de sa carrière :

Am Anfang war es für mich wichtig Wettbewerbe zu machen, weil das eine außerordentliche Situation ist. Das ist ein Stress, der eigentlich kaum mit etwas vergleichbar ist und das ist ein Mentaltraining der sehr, sehr, sehr wichtig ist, denke ich, für einen großen Musiker. Also unabhängig von dem Preis, oder gewinnen oder irgendwas. Als Training und Teil des Studiums sind Wettbewerbe eine sehr, sehr wichtige Sache. Da lernt man wie man, zu jedem Zeitpunkt, in jeder Mentalform, auf absolutem Höhepunkt zu sein, in absoluter Hochform. Das ist sehr, sehr wichtig denn egal was in seinem Leben passiert oder wie er sich fühlt, ein Musiker muss auf der Bühne immer dieses Niveau halten. Wettbewerbe sind auch wichtig um Repertoire zu lernen und andere einfach zu hören, einschätzen wo man ungefähr steht.⁴⁸ (Odile, pianiste)

⁴⁷ Tu es en préparation toute la journée, tu es occupée toute la journée. Tu dois changer ton humeur, tes mauvaises habitudes. C'est un défi.

⁴⁸ Au début, c'était important pour moi de faire des concours parce que c'est une situation exceptionnelle. C'est un stress qui n'est guère comparable à quelque chose et c'est un training mental qui est très, très important pour un grand musicien, indépendamment du prix ou du fait de gagner. Les concours sont une chose très importante au niveau de l'entraînement et de l'apprentissage. On

3.1.4 La gestion des émotions

Il nous semble qu'une des fonctions importantes des concours est une acquisition progressive de la « résistance à l'émoi » : une « éducation du sang-froid » (Mauss, 1950, p. 385). A l'instar du sparring⁴⁹ dans l'entraînement des boxeurs (Wacquant, 1989), la compétition achève d'opérer une rééducation complète du corps et de l'esprit et « décuple la capacité de perception et de concentration, force à juguler ses émotions et façonne et endure le corps » (Wacquant, 1989, p. 53). De même que les boxeurs doivent apprendre à gérer leurs émotions sur le ring, retenir leurs gestes d'auto-défense afin de ne pas déséquilibrer le mouvement, les musiciens doivent gérer leurs émotions sur scène et maîtriser les sentiments tels que la peur, le trac, le stress, afin d'être à la hauteur de ce qu'ils ont travaillé.

It is very, very difficult to take part in it. You play only half an hour for the first round. You play some pieces, you prepare for it, you are going to stay there and you play it. And you think it's very simple but actually there are so many things that come into your head : about the stress you have to deal with, about the balance to find calm in yourself⁵⁰. (Barbara, violoniste)

apprend à chaque moment, dans n'importe quelle condition physique et mentale à être au plus haut de son niveau. C'est très important car un musicien doit toujours garder ce niveau sur scène peu importe ce qui se passe dans sa vie ou ce qu'il est en train de ressentir.

⁴⁹ Le « sparring » fait partie de l'entraînement des boxeurs et reproduit les conditions du combat à ceci près que ces derniers revêtent un casque protecteur et que les coups de l'affrontement sont atténués. L'observation du « sparring » permet de mieux faire voir « le subtil mélange, en apparence contradictoire, d'instinct et de rationalité, d'émotion et de calcul, d'abandon individuel et de contrôle » (Wacquant, 1989, p. 51). A travers l'état d'urgence qui le définit, il engendre une « réorganisation progressive des habitudes et des capacités perceptives » (Wacquant, 1989, p. 53). Bernard Lehmann (2005) fait également cette analogie entre l'apprentissage instrumental et musical et l'entretien permanent du boxeur décrit par Loïc Wacquant (1989).

⁵⁰ C'est très difficile d'y participer. Tu ne joues qu'une demi-heure pour le premier tour. Tu joues des pièces, tu les prépares, tu vas rester là et tu dois jouer. Tu crois que c'est très simple mais il y a tellement de choses qui te viennent à l'esprit: par rapport au stress que tu dois gérer, l'équilibre que tu dois trouver pour être calme.

I have the feeling that the interest of the competition is to find someone who can have a career and the competition should be in this case a test. If someone can really support the life of a soloist, to have a big programme and to have the fingers calm every time and to be calm in situations of stress and play always high level without being influenced by the situation. You have to be stable all the time. But the competition can be a help as well, because this thing of stability and control of your quality level comes with the experience of competitions (...). You learn a lot from the competitions in the sense of controlling yourself but not about music. You learn music with musicians and not in competitions.⁵¹ (Pascal, violoncelliste)

Il y a en fait deux positions qui apparaissent dans nos entretiens. Pour la grande majorité d'entre eux les concours sont utiles pour acquérir ce contrôle sur soi qui leur semble primordial pour la poursuite de leur carrière. Mais ils se partagent quant à l'utilité des concours en termes d'apprentissage de la musicalité, comme nous venons de le voir dans l'extrait d'entretien de Pascal. Il ne s'agit pas ici de la construction du répertoire en termes de quantité d'œuvres à intégrer, cité comme très important de manière quasi unanime, mais de l'approfondissement artistique et musical de ces œuvres et c'est sur ce dernier point que les concours sont souvent critiqués, comme nous l'avons déjà mentionné dans les critiques émises à l'encontre des concours.

Nous analysons ici le concours comme l'apprentissage de la gestion de certaines émotions telles le stress ou le trac. Les deux sentiments sont liés à l'épreuve

⁵¹ J'ai l'impression que le but des concours c'est de trouver quelqu'un qui est capable d'avoir une carrière et, dans ce cas, le concours est un test : si quelqu'un peut vraiment supporter la vie de soliste, d'avoir un grand programme et d'avoir les mains calmes à tout moment et d'être calme dans les situations de stress sans être influencé par la situation. Tu dois être stable tout le temps. Mais le concours peut être aussi une aide car cette stabilité et ce contrôle de ton niveau de qualité vient avec l'expérience des concours. Tu apprends beaucoup des concours, dans le sens de se contrôler soi-même mais pas beaucoup concernant la musique. Tu apprends la musique avec les musiciens et pas dans les concours.

même du concours, mais le stress fait référence aux circonstances extérieures éprouvantes (préparation, nombre de candidats, etc.) tandis que le trac engendre des « perturbations intérieures, psychiques, psychologiques, des remises en questions » (Ravet, 2008, p. 142) et peut provoquer une perte de contrôle pendant le concours. Cependant, les musiciens font souvent une différence entre un trac « positif » car dynamisant pour l'action et un trac « négatif », paralysant et invalidant pour l'action. Dans le premier cas, le trac est considéré comme un catalyseur positif, obligeant à un dépassement de soi. Dans le deuxième cas, le candidat peut se sentir « débordé par l'angoisse au point de ne plus pouvoir maîtriser son instrument », il ne peut plus jouer son instrument, ne maîtrise plus ses doigts, ni son souffle (Ravet, 2008, p. 142). C'est le cas, par exemple, de Samira, une jeune flûtiste que nous avons rencontrée lors du Concours de l'ARD à Munich. Nous la rencontrons après sa prestation et elle nous raconte qu'elle n'est pas satisfaite de sa performance. Elle n'était pas nerveuse lorsqu'elle est entrée sur scène, nous dit-elle, mais c'est venu tout d'un coup, dans la deuxième pièce ». Elle a paniqué et n'arrivait plus à contrôler ses doigts. A la fin de la pièce, elle n'avait qu'une envie c'était de quitter la salle, mais elle a dû mettre encore toute son énergie dans la troisième pièce.

Les concours permettent une habitude et un apprentissage à l'exposition publique de soi. Afin que cette exposition soit effective, le musicien doit apprendre à transformer le trac négatif en un trac positif. Le concours est le support d'un « travail émotionnel » (Hochschild, 1979) intense dans le cadre duquel il est « vital de dominer à tout instant les impulsions de son affect » (Wacquant, 1989, p. 55). Hochschild définit ce travail émotionnel comme l'action d'essayer de changer le degré ou la qualité d'une émotion ou d'un sentiment⁵² (Hochschild, 1979, p. 561). Ce travail émotionnel comprend différentes techniques que les candidats aux concours appliquent.

La première technique est cognitive et consiste dans la tentative de transformer les images, idées ou pensées, en bref la définition de la situation, dans le but de

⁵² Selon Hochschild, émotion et sentiment revêtent la même signification.

changer les émotions associées à ceux-ci, avec des résultats dont les effets sont variés. A cet égard, un candidat au concours essaiera de se dire, par exemple, qu'il ne joue pas dans un concours, mais dans un concert, afin de ne pas ressentir les émotions reliées à la situation de concours.

Psychologically you know that you are being judged, it plays in my head a little bit, it's a pressure. And in concerts you know the audience is here to enjoy the music and if I enjoy the music and have fun for sure the audience will too and this is much easier for me to handle than the fact that we are on stage and they are judging me, they are giving me scores and you want to make it to the next round. So of course you feel this little pressure too, you want to play perfect and it is a different concept I think. Of course, we can go on stage and pretend it is just a concert but in a way you can't really trick yourself that much.⁵³ (Sandrine, pianiste)

When you play for a competition, you can feel this concurrence and you think I have to do my best. I have to do the notes and you feel that the jury is upstairs. When you play concerts you feel much freer and you feel « oh, there is public » and « oh, I have to go on stage » and I just have to play music. And this is a much better feeling for the musicians but for the public too because you are on the piano and you just play music and then you forget about the jury and the competition and you just do the best of the composition, I think this is the difference and that was the feeling when we heard this duet. (...) And this is why all the time you have to change

⁵³ Psychologiquement tu sais que tu vas être jugé, cela joue un peu dans ma tête, c'est une pression. En concert, tu sais que le public est là pour apprécier la musique et si j'ai du plaisir alors c'est sûr que le public aussi et c'est plus facile pour moi de gérer ça que le fait d'être sur scène et qu'ils sont en train de me juger, qu'ils me donnent des notes et que tu veux passer au tour suivant. Alors bien sûr tu sens cette pression, tu veux jouer parfaitement et je pense que c'est un concept différent. Bien sûr, nous pouvons prétendre que c'est juste un concert mais tu ne peux pas te duper toi-même autant.

your mind and think: « No, I am not in a competition, I am on the stage and I am playing a concert ». Then it works better.⁵⁴ (Olivia, pianiste)

La deuxième technique de ce travail émotionnel défini par Hochschild est corporelle (« bodily »). Il s'agit de la tentative de changer les symptômes somatiques ou autres symptômes physiques de l'émotion. Le candidat essaiera dans ce cas de « calmer ses mains » qui tremblent, de « respirer lentement » afin de ne pas perdre la maîtrise de son instrument.

Enfin, toujours selon Hochschild, une troisième technique de ce travail émotionnel est expressive. Cette dernière technique consiste à essayer de changer ses gestes expressifs afin de changer ses sentiments intérieurs. Avant l'épreuve, les candidats nous diront ainsi beaucoup plus souvent qu'ils se sentent en confiance, qu'ils n'ont pas peur, essayant de paraître calme alors qu'après l'épreuve ils auront beaucoup plus tendance à dire qu'ils étaient nerveux avant de monter sur scène.

Nous avons donc mis en évidence ici l'important travail que font les candidats en se préparant aux concours. Ce travail prend un aspect concret de travail sur les œuvres, de la construction d'un répertoire les amenant un pas en plus vers leur professionnalisation, leur inculquant également une véritable disposition⁵⁵ à

⁵⁴ Quand tu joues pour un concours, tu sens cette concurrence et tu penses que tu dois donner le meilleur de toi-même. Tu penses que tu dois jouer les notes et tu sens le jury en haut. Quand tu joues un concert, tu te sens beaucoup plus libre, et tu te dis « oh, il y a du public » et « oh, je dois aller sur scène » et tu dois juste jouer de la musique. C'est un bien meilleur sentiment pour le musicien mais pour le public aussi parce que tu es au piano et tu dois juste jouer de la musique et alors tu oublies le jury et le concours et tu fais le meilleur de la composition. Je pense que c'est cela la différence et que c'était cela le sentiment quand on a entendu le duo. (...) Et c'est pour cela qu'il faut chaque fois changer ton état d'esprit et penser : « Non, je ne suis pas dans un concours, je suis sur scène et je me produis dans un concert ». Alors ça marche beaucoup mieux.

⁵⁵ Les concepts dispositionnels permettent d'agir, de penser et de parler quotidiennement, sans avoir au préalable à se remémorer les principes d'action. Une personne est ainsi potentiellement capable d'agir ou de penser d'une certaine façon dans des circonstances particulières, à condition d'avoir acquis dans le passé des modes d'action, de pensée et de perception. La notion de disposition

apprendre. Ce travail va même plus loin en prenant la dimension d'une maîtrise et d'une gestion corporelle de leurs émotions. Il s'agit d'apprendre à se produire sur scène dans n'importe quelle situation physique ou psychologique.

Ce travail durant la préparation du concours et pendant le concours est constamment soumis à la question de l'incertitude du résultat. Même si le musicien travaille énormément, il n'a aucune garantie de son succès. L'incertitude devient donc une notion centrale dans l'étude des musiciens participants aux concours et c'est cette dimension que nous allons maintenant analyser.

3.2 Socialisation à l'incertitude

La situation du concours, par l'absence de prévisibilité des résultats, semble idéale pour analyser le principe d'incertitude. Comment se vit cette incertitude et quelle forme prend-elle dans le quotidien des musiciens?

A partir du « principe d'incertitude » développé par Pierre-Michel Menger (2009)⁵⁶, nous avons développé trois différents types d'incertitude rencontrés par

renvoie initialement aux notions d'hexis et d'habitus désignant l'acquisition d'habitudes incorporées. Ainsi, pour Pierre Bourdieu, les dispositions sont structurées par les structures sociales et constituent l'habitus d'un individu (habitus de classe ou habitus individuel). L'habitus est constant, les éléments nouveaux résultant d'expériences ultérieures à la socialisation primaire affectent ces structures sans les modifier fondamentalement (Bourdieu, 1980). La théorie de Pierre Bourdieu a été critiquée du fait notamment de l'homogénéité de l'habitus. Bernard Lahire revendique la pluralité des dispositions issue de modes de socialisation différents. La pluralité des contextes de socialisation engendre ainsi une pluralité de schèmes et d'habitudes (Lahire, 1998).

⁵⁶ Comme le souligne Pierre-Michel Menger (2009), l'incertitude est au cœur même de l'activité artistique. Il analyse cette activité comme un acte de travail, mais précisément « un travail dont le cours et l'issue sont incertaines » (p. 9). C'est, selon lui, cette « épreuve de l'incertitude » (p. 9) qui donne au travail artistique les satisfactions les plus hautes. L'analyse de Menger relève deux dimensions de cette incertitude. La première se situe à un niveau individuel et est définie comme l'écart entre l'effort entrepris et le but à atteindre dans la réalisation d'un projet. Une deuxième dimension de l'incertitude, cette fois collective, consiste dans la nécessité d'une évaluation comparative dans l'établissement de la valeur du travail et de la reconnaissance du « talent », d'où une mise en concurrence

les candidats aux concours de musique internationaux : une incertitude de performance d'abord, liée à l'instabilité de leur prestation sur scène ; une incertitude de situation ensuite, compte tenu de la manière dont se déroulent les jurys ; une incertitude de condition enfin, en raison de la trajectoire spécifique des musiciens, marquée par la prise de risques et le travail par projets.

Ces différents types d'incertitude peuvent cependant être dépassés par les candidats. Participer aux concours permet aux musiciens d'apprendre à gérer et à vivre avec cette condition d'incertitude qui constituera leur quotidien s'ils poursuivent dans leur trajectoire de soliste international.

3.2.1 Incertitude de performance

La première est une incertitude de performance: être sur scène est une mise en danger comme l'écrivent Faure (2000) et Sorignet (2010). En effet, la performance scénique, autant pour les musiciens que pour les comédiens ou les danseurs, se passe dans l'instant même. Bien que le musicien prépare les bases musicales et techniques longtemps à l'avance, il doit également puiser dans l'inspiration du moment, pendant le concert, pour faire de sa performance quelque chose de différent, d'unique et surtout quelque chose d'authentique. Dans les entretiens, le concert est référé à l'authenticité, la musicalité et la possibilité de s'exprimer librement sur scène tandis que le concours renvoie au contrôle de soi et à la maîtrise de la technique. L'enjeu pour le candidat est de faire du concours un concert et d'arriver à se libérer de cette maîtrise de la technique (celle-ci devant être tellement intégrée qu'il n'a plus à y penser) et mettre en avant la musicalité de sa performance. Or cette « expression de soi » engendre certains risques que les candidats veulent minimiser lors des épreuves de concours :

des œuvres et des artistes (Menger, 2009, p. 206). Ces deux dimensions sont indissociables l'une de l'autre car pour que le talent ou les chances de succès d'un candidat soient mesurables, il faudrait que le travail artistique se déroule de manière routinière et stable (p. 207).

Ce qui se passe, c'est que la musique c'est toujours des prises de risques successives. Dans un morceau, on a des tas de choses difficiles à accomplir les unes après les autres et la concentration fait que, on sait que si on fait des fautes, on est jugé sur les fautes et en même temps il ne faut pas avoir peur de faire des fausses notes et, du coup, au niveau du mental c'est assez complexe. L'idéal est de prendre des risques pendant un concours. Mais quand on prend des risques évidemment on risque aussi de se casser la figure. Ça veut dire dans des termes musicaux, on a une phrase musicale et si on prend du temps, c'est très acrobatique, c'est un peu comme une succession de sauts en gymnastique. (...) C'est pouvoir se libérer totalement et c'est ça qui est pas évident parce que quand on se libère, on a une certaine perte de contrôle, on contrôle plus totalement ce qu'on fait, ce qui est génial si on arrive à le faire mais en même temps il y a des risques. (Ted, violoncelliste)

A cet égard, comme le souligne Hyacinthe Ravet (2008), « on attend du soliste qu'il "assure", tout en étant capable de prendre le risque d'une véritable interprétation musicale (à propos de nuance difficile, de passages virtuoses par exemple.) [...] le plaisir pris en concert est souvent à la mesure des risques, de la "mise en danger", de l'engagement et de l'investissement dans le jeu » (p. 146). Cette tension entre contrôle et prise de risque est également soulevée par le pianiste David Dolan à l'occasion d'une série d'articles dans la revue « Classical Piano » sur le sujet de l'improvisation dans l'interprétation⁵⁷. Il y met en avant le

⁵⁷ Interrogé par Jessica Duchon dans l'article (1996) introduisant la série, il explique : « Généralement, la lutte contre la non-spontanéité est une lutte contre la peur. La performance correcte est une fuite d'un engagement total de soi en tant qu'interprète. Vous vous cachez derrière les notes correctes – mais vous, en tant que personnalité, qui devrait rentrer dans l'esprit du texte, n'êtes pas là. La peur de prendre des risques est commune à la plupart des personnes, dans la plupart des champs – comme le dit Dolan. Le risque de prendre des risques est très risqué ! Ce que cela veut dire réellement, c'est l'engagement total dans ce qu'exprime le texte. Il s'agit, je pense, de l'esprit du texte (...). Cela revient à quelque chose que nous avons perdu. Pourquoi nous l'avons perdu, est une grande question philosophique, qui a à voir avec la mécanisation des processus

rôle des concours de musique dans l'accentuation des performances sans risques⁵⁸.

Cette tension est renforcée dans le concours par le fait que le candidat a une seule possibilité de se présenter sur scène (la première épreuve étant, de plus, souvent très courte), une seule possibilité durant laquelle il doit montrer le meilleur de lui-même. Selon nos entretiens, cette occasion unique de se présenter engendre énormément de stress chez les candidats du fait de la quantité de travail qu'il a fallu fournir (environ six mois de travail) pour préparer le concours. Cette préparation doit se cristalliser à un moment précis et unique qu'est l'épreuve de concours alors que le candidat sait que tout peut se passer sur scène. Même s'il a travaillé pendant des mois et qu'il connaît parfaitement son répertoire, cela ne veut pas dire qu'il arrivera à le reproduire sur scène à ce moment-là. Il ne sait pas s'il va être à la hauteur de ce qu'il a travaillé. Il peut réduire cette incertitude en travaillant le maximum et en se produisant en concert avec le programme du concours déjà plusieurs mois avant le concours.

En effet, cette intériorisation de la technique est une question de répétition constante, de création de routines et de stabilisation, d'habitudes incorporées. Il s'agit d'un « apprentissage par corps » comme l'écrit Sylvia Faure (2000). Cette « routinisation » et cette « sécurité » permettent une certaine forme de liberté

et les compétitions qui accentuent le goût moyen et sûr, les performances propres, intelligentes et sans risques. Si la maîtrise technique n'est pas complète, vous pouvez échouer et cela peut être douloureux. Cette approche demande une préparation plus solide. Dans le travail de l'improvisation, il s'agit de gérer les risques, il s'agit de ne pas s'effondrer lorsque on a un trou de mémoire sur scène (et nous sommes tous confrontés à ce genre de situation tôt ou tard), mais de rester dans l'écoulement du temps et le transformer en un bel événement ». Les réflexions de David Dolan donneront lieu à différentes formes d'ateliers, écoles d'été ou classes de maître dans lesquels celui-ci insistera sur la prise en compte de la créativité et de la spontanéité dans l'interprétation.

⁵⁸ Nous avons vu dans le deuxième chapitre, qu'une des critiques émises à l'encontre des jurés est que ces derniers se concentreraient en effet sur des critères objectifs tels que la vitesse, la précision et la puissance du son et reconnaîtraient ainsi des musiciens jouant de manière conventionnelle (McCormick, 2008).

durant la performance. Mais être sur scène implique également une « réflexivité en action » permettant de faire face à des incidents imprévisibles lors de la performance et constitue la *mêtis*⁵⁹ (Faure, 2000 ; Sorignet, 2010) de l'interprète : « La maîtrise du métier se fait *mêtis* en tant que sollicitation et imbrication de savoir-faire d'ordres différents (pratiques, techniques, cognitifs, tactiques), d'habitudes incorporées et de réflexivité en action pour parer aux imprévus qui peuvent subvenir sur scène » (Faure, 2000, p. 248). Le processus de préparation au concours et le concours lui-même sont une manière d'acquérir cette *mêtis* en confrontant le candidat à un processus d'apprentissage plus difficile, plus stressant et plus intense que la préparation pour un concert.

Les interprètes peuvent rencontrer différentes expériences sur scène : le contrôle, la routine et la transcendance⁶⁰ (Faure, 2000). Ces trois expériences différentes, renvoyant dans notre cas à la question du contrôle et de la spontanéité durant la performance, questionnent le paradoxe de l'interprète déjà développé par Diderot (1994)⁶¹. Diderot prône une distanciation entre la personne du comédien et le rôle qu'il joue. Selon lui, un bon comédien joue et simule, mais il ne ressent pas les émotions qu'il interprète, et en cela consiste le paradoxe : l'interprète devrait-il

⁵⁹ La *mêtis* est définie comme une intelligence pratique utilisée pour faire face à l'imprévisible (Faure, 2000). A cet égard, le travail de l'anthropologue et pianiste David Sudnow (2001) offre une très belle description de l'acquisition de cette intelligence pratique à travers l'analyse de son apprentissage de l'improvisation du jazz au piano.

⁶⁰ Dans cette perspective, Sylvia Faure (2000) explique que les danseurs exercent différentes sortes de contrôle durant la performance, qui est donc rarement un moment de spontanéité. Ce contrôle porte sur l'espace et l'emplacement des partenaires, le souci d'appliquer les corrections que le chorégraphe a données et l'objectivation des temps musicaux (réglage de la composition chorégraphique sur la musique). La répétition des performances conduit à une routinisation, qui peut être perçue comme une « sécurité » permettant une certaine « liberté » ou une remise en question de soi, la routine devant être évitée à tout prix. La transcendance est opposée au contrôle et à la routine et conduit à une forme de perte de conscience de soi. Il en résulte un détachement envers la performance technique et une implication totale dans la performance.

⁶¹ Le « Paradoxe sur le comédien » (Diderot, 1994) est un essai de théâtre sous forme de dialogue écrit par Denis Diderot entre 1773 et 1777. Il fut rédigé à titre posthume en 1830. Il se veut être un texte de réflexion sur le jeu du comédien.

contrôler tout ce qu'il fait et être distant par rapport à sa performance ou devrait-il être émotionnellement impliqué, mais dès lors sujet aux variations imprévisibles? Ces questions sont aussi mises en avant et discutées par les interviewés durant le concours.

3.2.2 Incertitude de situation

La seconde forme d'incertitude est une incertitude de situation et concerne l'hétérogénéité des critères d'évaluation du jury. Les candidats sont dans l'incertitude quant aux attentes du jury, ce dernier n'existe par ailleurs pas comme entité mais il est formé d'individus choisis délibérément sur des critères hétérogènes. Jade, une jeune flûtiste de 20 ans participant à son deuxième concours, se retrouve ainsi devant le questionnement suivant: comment travailler le répertoire afin qu'il plaise un peu à tout le monde ? Doit-elle être dans une moyenne ou alors faut-il prendre un risque et proposer sa propre interprétation ?

(Der Wettbewerb ist eine) Glücksache insofern, weil man nicht weiß was die Jury möchte und jeder von den Jurymitgliedern hat andere Vorstellungen von einem Stück. Es sind jetzt 6 Leute die bewerten und es ist jetzt wirklich, zum Beispiel bei Bach hat jeder von den 6 Leuten eine andere Vorstellung von Bach. Wie muss man das dann spielen? Das es allen gefällt kann man natürlich nicht, irgendwie muss man das dann eigeninterpretieren auch nicht zuviel auch nicht zuwenig sondern ein genaues Mittelmass damit jeder ein paar Punkte gibt. Wenn man zu stark polarisiert, wenn es 3 Leuten sehr gut gefällt und anderen Leute gar nicht dann ist es schlechter als wenn alle sagen es war so ok. Das ist Glücksache, weil man nie weiß was die Jury möchte.⁶² (Jade, flûtiste)

⁶² (Le concours c'est) une affaire de chance dans le sens où on ne sait pas ce que le jury veut et chaque membre du jury a des attentes différentes par rapport à une pièce. Il y a maintenant 6 personnes qui évaluent et maintenant c'est vraiment, par exemple pour Bach, chacune de ces 6 personnes a une idée différente de Bach. Alors comment doit-on le jouer? Que cela plaise à tout le monde ce n'est bien sûr pas possible, alors en quelque sorte on doit faire sa propre interprétation

Cette incertitude renvoie à la même distinction entre concert et concours, le concert renvoyant à nouveau à l'authenticité, l'expression vraie de soi, alors qu'avec le concours, on est dans la stratégie et la séduction. Pour certains musiciens, notamment pour les personnes très critiques envers les concours comme c'est le cas pour Raoul, cette distinction est vécue comme une très grande tension.

Un concours ou un concert, je trouve que c'est un artiste qui vient sur scène, il doit être sûr de ce qu'il fait. S'il n'est pas sûr, il ne faut pas qu'il vienne sur scène, il doit être sûr de tout ce qu'il fait, tout ce qu'il veut entendre. Et du coup, il faut savoir sur le moment et avec l'inspiration du moment, pas comme un élève qui a bien appris sa poésie, sinon ça sonne pas bien et après tu te sens mal parce que t'as peut-être bien joué mais tu sais que t'as pas été vrai. (Raoul, violoniste)

Bien que la séduction puisse se retrouver aussi dans le concert, il s'agit de séduire un public considéré déjà comme acquis, bienveillant alors que le jury est composé d'experts et qualifié parfois comme « ennemi ». Comme le souligne Lisa McCormick (2008), cette distinction entre concours et concert pourrait être une fausse dichotomie et est influencée par la situation que les candidats sont en train de vivre. Les concerts sont ainsi idéalisés et généralisés dans le cadre d'un concours. Le public d'un concert pourrait, en effet, être extrêmement critique alors que le public d'un concours pourrait également être chaleureux et bienveillant, chaque performance étant supposé être joué avoir la plus grande intégrité. Il s'agirait ainsi plutôt de parler d'un continuum de stress entre ces situations de performance. Ce qui sépare les deux extrêmes, c'est effectivement le poids du regard du jury (McCormick, 2008, p. 183)

pas trop mais pas non plus trop peu mais une exacte moyenne afin que chacun donne quelques points. Quand on polarise trop, quand cela plaît beaucoup à 3 personnes et pas du tout à d'autres personnes alors c'est pire que si tous disent que c'est ok. C'est une affaire de chance parce qu'on ne sait jamais ce que veut le jury.

L'expérience des concours est également une manière d'apprendre à acquérir de l'autonomie ou d'affirmer une identité artistique contre l'adversité représentée par le jury. La variabilité des expériences vécues par un candidat et l'hétérogénéité de ces critères d'évaluation peut résulter au final dans une stabilisation de sa manière de jouer. Dans cette perspective, apprendre à maîtriser son corps est une manière de « gouvernement de soi » (Foucault, 1975), c'est-à-dire une forme de relation à soi obtenue en appliquant au corps des exercices rationnels afin d'acquérir de nouvelles habitudes (Faure, 2000). A travers la résistance aux ordres et aux jugements, par l'expérience de ce gouvernement de soi, les musiciens peuvent développer une forme de conscience de soi. Le processus d'acquisition de l'autonomie passe par la prise de distance envers la critique et, dans notre cas, la critique exprimée à travers le jugement du jury. Il en va ainsi pour Henri, pianiste de 28 ans, qui a déjà participé à de nombreux concours internationaux, à tel point qu'il ne se souvient ni du nombre de concours, ni des noms de tous les concours auquel il a participé. Il en a gagné certains et il y en a d'autres dans lesquels il a été moins fructueux, dit-il. Le résultat de ces concours semble moins important pour lui aujourd'hui :

At the same time, it depends also what is your level of experience because the more you do competitions, the more you get feedback and you start making conclusions. You don't pass, people say you did this wrong, you did this wrong, you did this wrong so you think ok next time I will do that then differently then you go again and you fail and they say you did this, this, this, this wrong. Then you think ok then I have to change and then you have another competition and then you think ok I have to do all these things in order to be successful and this is actually wrong as well because you still have to express yourself as a musician. So this is what is difficult with competitions because you have kind of to fight to please many

people. But I'm long time ago, I already passed that stage, I'm not thinking about it much.⁶³ (Henri, pianiste)

3.2.3 Incertitude de condition

Enfin le dernier type d'incertitude, l'incertitude de condition, renvoie à celle de l'activité et de la carrière de musicien. Cette carrière peut soit se caractériser par la permanence (comme c'est le cas pour les musiciens permanents d'orchestre), soit par l'intermittence. Les carrières les plus enviées y sont les carrières de soliste et les places de premier plan dans les orchestres ou les ensembles de musique de chambre. Ces aspirations sont remises en cause par la difficulté de la trajectoire qui mène jusqu'à la « position » de soliste international. La carrière de soliste est un choix de carrière risqué pour les musiciens, car le marché est rendu incertain par la très forte concurrence de prétendants attirés par le prestige lié à la figure de soliste, mais également par la structuration du marché par l'organisation par projets (Menger, 2009).

Une manière de réduire cette incertitude de condition pour les musiciens participant aux concours, c'est d'acquérir des informations sur leurs propres compétences et d'évaluer leur niveau parmi les musiciens de niveau international. Ceci leur permet de diminuer les risques d'une trajectoire incertaine.

La participation aux concours permet la reconnaissance par la communauté des pairs, entre autres par le jury. Le but n'est pas forcément de gagner un prix, du moins pas pour les candidats les plus jeunes qui participent à leurs premiers

⁶³ En même temps, cela dépend de ton niveau d'expérience car lorsque tu fais beaucoup de concours, tu reçois beaucoup de feedback et tu commences à faire des conclusions. Tu ne passes pas et les gens te disent tu as fait ça, ça et ça faux alors tu penses, ok alors la prochaine fois je le ferai différemment. Et tu y vas à nouveau et tu échoues et alors ils disent tu as fait ça, ça et ça faux. Alors tu penses ok je dois changer et alors tu as un autre concours et alors tu penses je dois faire toutes ces choses afin de gagner mais en fait cela est faux aussi parce que tu dois aussi t'exprimer en tant que musicien. C'est cela qui est difficile avec les concours parce que tu dois te battre en quelque sorte pour séduire beaucoup de gens. Mais j'ai déjà passé ce stade, je n'y pense pas beaucoup.

concours⁶⁴, mais le fait de passer plusieurs épreuves avec succès permet aux candidats d'avoir confiance dans ce qu'ils font et leur montre qu'ils sont sur le bon chemin :

Auch weil es eine Herausforderung ist eingeladen zu sein, es haben sich glaube ich 200 beworben und es sind nur 60 eingeladen worden und da habe ich mich so gefreut. Es ist einfach generell die ARD ist einer der größten Herausforderung, allein schon von den Stücken und sollte man jetzt einen Preis machen bei dem Wettbewerb da gibt es wirklich sehr viele Möglichkeiten danach, man bekommt viele Konzerte, man kann Agenturen bekommen. Die Welt wird dann sozusagen vielmehr offen.⁶⁵ (Jade, flûtiste)

It is nice also for your self-esteem if you pass the rounds because then you feel like ok I did it well. There are all flute players in the jury and they like my way of playing. This is great and means that I am doing well because sometimes of course when you finish your studies and you don't have really a teacher then you can also get confused because the instruments are difficult to play. Sometimes you have an idea of sound but maybe it is not the right idea, you always need somebody listening to you and who says « hey pay attention maybe this is not so nice ». ⁶⁶ (Sarah-Lou, flûtiste)

⁶⁴ Nous avons vu que la pression à gagner un prix dans un concours international important se fait plus pressante à l'approche de la trentaine.

⁶⁵ Aussi parce que c'est un défi d'être invité, il y a eu 200 inscriptions et seulement 60 ont été invités et alors je me suis tellement réjouie. C'est vraiment général, ARD c'est le plus grand des défis, rien que par les pièces et s'il arrivait qu'on ait un prix dans ce concours, il y a vraiment énormément de possibilités après, on reçoit beaucoup de concerts, on peut recevoir des agences. Le monde devient beaucoup plus ouvert.

⁶⁶ C'est aussi bien pour la confiance en soi si tu passes des tours car alors tu sens que tu as bien joué. Il y a des flûtistes dans le jury et ils aiment ma manière de jouer. C'est bien, et cela montre que je suis sur la bonne voie car lorsque tu as fini tes études et que tu n'as plus vraiment de professeur, dès fois, tu peux être perdu car l'instrument est difficile à jouer. Dès fois tu as une idée de son, mais

Pour les candidats les plus jeunes, même s'ils ne gagnent pas de prix, le seul fait d'être sélectionné (surtout pour des concours très prestigieux tels que Reine Elisabeth ou le concours de l'ARD) est déjà un signe pour eux qu'ils ont un certain niveau et les compétences nécessaires pour appartenir à une élite internationale par la longue liste de lauréats prestigieux auxquels ils peuvent s'identifier et qui sont des sortes "d'idoles professionnels" (Wagner, 2006a) pour eux.

Weil mein Lieblingsgeiger Leonid Kogan ist und ich mag ihn sehr und er hat diesen Wettbewerb gewonnen und ich habe auch Dokumente gesehen über ihn und er ist immer hier und Repin auch. Ja so viele bekannte... und meine Lieblingsmusiker auch. Es ist für mich eine Ehre hier zu stehen.⁶⁷ (Maëlle, violoniste)

Cette reconnaissance favorise l'investissement dans la voie professionnelle du musicien. La participation à des concours internationaux représente pour certains un rêve depuis qu'ils sont enfants. Comme l'écrit Wagner, le réveil d'une grande ambition professionnelle est indispensable à l'effort de toutes les catégories d'acteurs qui sont responsables de la transformation d'un jeune étudiant en musicien professionnel (2006, p. 84). Bertrand (2012) observe le même renforcement dans le cas des jeunes footballeurs en voie de professionnalisation lorsqu'ils sont sollicités par des clubs plus élevés que celui dont ils font partie. Il en souligne l'importante fonction symbolique et le fait que ces moments ne sont pas uniquement une opération de sélection, mais aussi une élection, un acte de désignation performatif qui amène les joueurs à une prise de conscience de leur qualité, créant ainsi une prophétie autoréalisatrice (Merton, 1988). Comme dans le cas d'une sélection à une épreuve de concours, ces sollicitations « distinguent et enjoignent à s'investir » (Bertrand, 2012, p. 44).

peut-être que ce n'est pas une idée qui est juste. Tu as toujours besoin de quelqu'un qui t'écoute et qui dit « attention peut-être que ce n'est pas si bien ».

⁶⁷ Parce que mon violoniste préféré c'est Leonid Kogan et je l'aime beaucoup et il a gagné ce concours et j'ai aussi vu des documentaires sur lui et il est toujours ici et Vadim Repin aussi. Oui tellement de célébrités... et mes musiciens préférés. C'est pour moi un honneur d'être ici.

Ainsi que le propose Robert Merton, beaucoup de personnes tendent à créer une image de soi - les images de leurs potentialités et de leurs réussites – comme un reflet de l'image que d'autres ont d'eux. En particulier, les images que les autorités des institutions projettent sur eux tendent à devenir des images prophétiques (Merton, 1988, p. 614). Howard Becker souligne également « que les gens agissent avec un œil sur les réactions des autres personnes impliquées dans cette action. Ils prennent en compte la manière dont leurs semblables jugent ce qu'ils font, ainsi que l'influence de ce jugement sur leur prestige et leur rang social » (Becker, 1985, p. 207).

Comme le dit Sorignet (2010), dans le cas de concours de danse contemporaine, le déroulement du concours (le fait d'être sélectionné sur plusieurs tours même si pas pour les finales) est une opportunité de récolter des indices et d'encourager quelqu'un à poursuivre ou à abandonner une trajectoire de soliste. Le concours conduit dès lors à des formes d'auto-sélection et d'auto-exclusion du marché de solistes dans le domaine de la musique classique.

3.3 Socialisation familiale

Jusqu'ici nous avons mis en évidence les compétences que peuvent acquérir certains musiciens lors des concours : une information sur soi dans la compétition, des chances d'apprentissage intensif, l'occasion d'acquérir des compétences non scolaires (résistance à la pression, capacité de s'émanciper de l'exécution scolaire, etc.). Cependant, il faut souligner que les musiciens sont inégalement armés lorsqu'ils entrent dans ce système compétitif. Une des raisons peut être la socialisation familiale acquise durant leur enfance. Le processus d'acquisition de l'autonomie que nous avons décrit n'est, en effet, pas automatique et dépend de certains critères dont le mot-clé serait la confiance en soi ; il dépendrait des expériences antérieures faites avec les concours et de l'entourage des candidats (famille, professeurs, autres musiciens).

L'analyse de nos entretiens révèle qu'une partie des personnes interrogées sont des enfants de musiciens. Ces derniers peuvent procurer un certain nombre de

ressources à leurs enfants en voie de professionnalisation. A l'opposé, les enfants de non-musiciens seraient moins à l'aise, n'ayant pas eu accès à cet ensemble de savoirs et de savoir-faire. L'exemple ci-dessous d'une violoniste de parents non-musiciens, montre la difficulté de concevoir ce qu'est l'apprentissage du violon et sa professionnalisation pour les parents, mais aussi pour leur enfant, celui-ci n'ayant pas « baigné » depuis son enfance dans un milieu de musiciens :

I told my parents at the age of 4 that I wanted to play violin. So then I really said I want to be a violinist and I started... no I didn't start, I started to say that and to ask if I can have a violin. And then at the age of 6 they gave me a violin but I didn't know what it is to become a violinist. I didn't know that you have to practice, I didn't know anything at all. Actually this naivety was till I was 13, then I came in the conservatory in Amsterdam where the teacher was a bit tough and I started slowly to practice more and more. My parents didn't know that I had to practice so much, they were not familiar with this world, they were not musicians.⁶⁸ (Barbara, violoniste)

A l'opposé, l'entretien avec le père du violoniste soliste Yohan montre les ressources qu'un parent musicien apporte à son enfant. Yohan a remporté un premier et un deuxième prix lors de deux concours internationaux très importants. Il est aujourd'hui internationalement connu. Le père de Yohan a été violon solo dans un orchestre important, sa mère est pianiste et son jeune frère aussi. Son père que nous avons interrogé, nous raconte la formation de son fils violoniste.

⁶⁸ J'ai dit à mes parents à l'âge de 4 ans que je voulais jouer du violon. Je leur ai dit que je voulais devenir violoniste et j'ai commencé... non, je n'ai pas commencé, j'ai commencé à dire cela et à demander si je pouvais avoir un violon. Et ensuite à l'âge de 6 ans, ils m'ont donné un violon mais je ne savais pas ce que cela voulait dire de devenir violoniste. Je ne savais pas qu'il fallait s'entraîner, je ne savais rien du tout. Cette naïveté a duré jusqu'à 13 ans, à ce moment je suis entrée au Conservatoire à Amsterdam où le professeur était un peu exigeant et j'ai commencé à m'entraîner progressivement de plus en plus. Mes parents ne savaient pas que je devais répéter autant, ils n'étaient pas familiers avec ce monde, ils n'étaient pas musiciens.

Yohan a commencé l'apprentissage du violon à 5 ans, c'est son père qui lui a donné ses premières leçons: « ich bin Geiger und es ist sehr einfach wenn man ein Kind zu Hause hat, das immer Musik hört, will auch einmal an einem gegebenen Moment ausprobieren und ich habe mit Yohan mit einer kleinen Geige angefangen und er wollte spielen⁶⁹ ». Après deux ou trois ans, son père s'est rendu compte que son fils avait beaucoup de talent, que lui-même pourrait continuer à lui enseigner, mais qu'il serait préférable qu'il ait une meilleure formation. Il contacte alors le « meilleur professeur de violon, un professeur très connu », il s'agit de Zakhar Bron, qui travaillait à cette époque au conservatoire de Lübeck. Il raconte ses longs voyages d'Anvers à Lübeck.

Als Yohan, mein Sohn, 8 Jahre alt war, begannen wir regelmäßig nach Lübeck zu fahren aus Antwerpen, jede zwei Monate, das ist ganz im Norden von Deutschland, eine sehr, sehr lange Reise und dort hat er bei diesem Zakhar Bron, hat er eine Prüfung gemacht und er hat ihn akzeptiert als junger Student und während drei Jahren lang, jede anderthalb Monate haben wir dieser Abstand Brüssel-Lübeck gereist. Und dort hat er wöchentlich drei Unterrichte bekommen und dann wieder zurück nach Hause, wieder weiter studieren, mit allen Informationen die wir von Bron bekommen haben. Ich, als Musiker, konnte diese Informationen sehr gut verwenden.⁷⁰

⁶⁹ Je suis violoniste et c'est très facile quand on a un enfant à la maison, qui écoute de la musique tout le temps, il veut aussi à un moment essayer et j'ai commencé avec Yohan avec un petit violon et il voulait jouer.

⁷⁰ Quand Yohan, mon fils, eut 8 ans, nous avons commencé régulièrement à aller à Lübeck depuis Anvers, tous les deux mois. C'est tout au nord de l'Allemagne, un très, très long voyage. Là-bas, il a fait un examen chez ce Zakhar Bron et celui-ci l'a accepté comme jeune étudiant et pendant trois ans, nous avons fait le voyage Anvers-Lübeck tous les un mois et demi. Là-bas, il a eu des cours trois fois par semaines et ensuite nous sommes retournés à la maison. Nous avons continué à étudier, avec toutes les informations que nous avons reçues de Bron. Etant musicien, je savais très bien utiliser ces informations.

Il poursuit son récit en racontant la suite de la formation de son fils. Pendant trois ans, ils continuèrent l'apprentissage avec Zakhar Bron en faisant les allers-retours entre Anvers et Lübeck. Entre 12 et 15 ans, son fils devient jeune étudiant au Conservatoire de Bruxelles, dans la classe d'un « grand pédagogue russe, Igor Oistrakh, fils du célèbre David Oistrakh ». Le père nous explique ici la continuation de la formation de son fils dans la même école russe, Zakhar Bron ayant également reçu sa formation en Russie. A l'âge de 15 ans, Yohan entra à la Chapelle musicale Reine Elisabeth, son père explique « das ist eine sehr berühmte Schule die gegründet worden ist von der belgischen Königin Elisabeth um 1938. Das Ziel um so etwas zu gründen..., Elisabeth... wie soll ich sagen... ja, sie war sehr für Geiger, sie wollte die maximale, die optimale Möglichkeiten für einen Geiger geben um sich zu realisieren⁷¹ ». Jusqu'à l'âge de 18 ans, Yohan eut comme professeur le fils d'Igor Oistrakh, Valery Oistrakh. Le père de Yohan insiste ici sur le fait qu'il s'agit toujours de la même école russe. De 18 à 21 ans, Yohan continua à étudier à la Chapelle musicale Reine Elisabeth, mais avec un autre professeur, Augustin Dumay, un violoniste français. Le père de Yohan mentionne ensuite la volonté d'interrompre la ligne de l'école russe : « wir wollten anderen Quellen und Erfahrungen... und die französische Geigenschule ist auch sehr berühmt und das war eine sehr gute Chance für Yohan, dass Augustin Dumay zu dieser Schule gekommen ist und er hat mit ihm 3 Jahre studiert⁷² ».

Cet investissement du père dans l'apprentissage de son fils est tout à fait similaire à ce que Bernard Lehmann observe chez les musiciens d'orchestre, enfants de musiciens (les « héritiers »). « Dotés de connaissances acquises par leur appartenance au monde spécifique de la musique, les parents les mobilisent afin d'obtenir le meilleur placement possible. Musiciens eux-mêmes, ils sont à même

⁷¹ C'est une école très connue qui a été fondée par la Reine belge Elisabeth en 1938. Le but de sa création était..., Elisabeth... comment dirais-je... elle était pour les violonistes, elle voulait créer les meilleures possibilités afin qu'un violoniste puisse se réaliser.

⁷² Nous voulions avoir d'autres sources et d'autres expériences... et l'école de violon française est aussi très connue et c'était une bonne opportunité pour Yohan qu'Augustin Dumay vienne dans cette école. Il a étudié avec lui pendant trois ans.

d'évaluer leurs pairs et de voir dans la musique professionnelle un avenir possible et non un loisir. Outre ce balisage réfléchi de l'enseignement, les parents font également office d'accompagnateurs ; par leur modèle, ils facilitent l'accès de leur progéniture à la musique en la rendant moins abstraite, en rendant le travail routinier de l'apprentissage moins rébarbatif » (Lehmann, 2005, p. 60)⁷³. Toutes ces connaissances agissent comme des ressources très précieuses dans la trajectoire de Yohan et peuvent expliquer sa carrière réussie. Ces différentes ressources constituent ainsi des « avantages cumulatifs » (Menger, 2009) dans sa trajectoire.

Mais il importe également de s'affranchir de ce réseau initial constitué par la famille pour certains, par les professeurs pour d'autres en créant son propre réseau de pairs. Un des moyens de constituer ce réseau est de participer à des concours internationaux.

3.4 La construction du réseau : entre concurrence et coopération

La concurrence créée par la situation du concours, même si elle est souvent critiquée, peut se révéler être utile à un travail plus intensif. Se frotter à d'autres candidats d'un niveau international agit comme un stimulant et permet d'atteindre un très haut niveau d'excellence qui ne serait pas accessible en travaillant seul avec son professeur :

I think it's a challenge. The level, this is the top level, the people that are playing here, the top level of jury. To reach, to try, not to reach because

⁷³ Dans son enquête sur les populations des écoles de musique, Antoine Hennion note que 63% des élèves sont issus d'une famille où se pratique un instrument de musique : « Plus que le goût pour la musique, la pratique instrumentale dirige vers le Conservatoire : c'est elle que les parents "pratiquants" tiennent à transmettre à leur enfant, elle que l'enfant cherche à imiter (Hennion, 1988, p. 205).

I'm not yet there but to try to come closer to this high level of playing, this last step of playing better...⁷⁴ (Barbara, violoniste)

Moi, je vais en ressortir vraiment grandi. Parce que forcément la compétitivité, elle existe et c'est un stimulant. Moi je suis très stimulé de me dire que je ne joue pas aussi bien que lui qui a huit ans de moins que moi et demain je vais me mettre à bosser. (Adrian, percussionniste)

Nous nous appuyons ici sur la définition que Georg Simmel (1981) donne de la concurrence, qu'il considère comme une forme particulière du conflit. Il évoque ainsi différentes formes de conflit, telles que la jalousie, l'envie et le dépit, puis la concurrence. Il définit cette concurrence selon plusieurs critères, le plus important étant que cette concurrence est une lutte indirecte. Les coups ne sont pas directement portés à l'adversaire car il ne s'agit pas de prendre à l'adversaire quelque chose qui serait en sa possession : « l'homme qui lutte contre un autre pour lui prendre son argent, ou sa femme, ou sa gloire, se comporte selon des formes tout à fait différentes, avec une toute autre technique que s'il est en concurrence avec un autre pour savoir qui va mettre dans sa poche l'argent du public, gagner les faveurs d'une femme, ou se faire un plus grand nom par ses actes ou ses paroles » (p. 298). La lutte repose ainsi sur les efforts parallèles des concurrents pour éliminer un adversaire et séduire un tiers (dans notre cas le jury). Un autre élément important de la définition de la concurrence par Simmel est son caractère exclusif : si l'un gagne, l'autre perd. Ce qui différencie, selon Simmel, concurrence et émulation. Dans ce dernier cas, les efforts de l'un pour toucher au but n'impliquent pas que l'autre en soit exclu.

La situation de concours est sans aucun doute une situation de concurrence. Les candidats effectuent des efforts parallèles dans le but de séduire un tiers, le jury, afin de remporter la victoire finale. Un certain nombre de candidats agissent de

⁷⁴ C'est un défi. Le niveau, c'est le top niveau, les gens qui jouent ici, le top niveau aussi dans le jury. Atteindre ce niveau, essayer d'atteindre, pas d'atteindre parce que je n'y suis pas encore mais d'essayer d'approcher ce très haut niveau de jeu, ce dernier pas de jouer mieux...

manière plutôt isolée dans le cadre des concours. Ils ne cherchent pas à créer de contacts avec les autres candidats car, disent-ils, cela les déconcentrerait dans leur préparation aux épreuves. C'est le cas, par exemple, de ce pianiste qui explique :

When I go to a competition, I really try to be for myself. It is not because I am not interested but if I listen to someone or talk to someone than I just get nervous. Now when I am out then I can speak to others. It is not very nice, I am trying to not be rude or something but it just gets me nervous.⁷⁵
(Pablo, pianiste)

Cependant, les interactions pendant les concours ne sont pas faites uniquement de liens de concurrence entre les candidats. A ce stade de leur trajectoire, il est en effet primordial pour les jeunes musiciens de créer leur propre réseau à un niveau international. Il ne s'agit pas uniquement de se montrer aux membres du jury ou à d'éventuels agents qui seraient dans le public. Il faut avant tout créer des liens avec les autres candidats aux concours. Ceux-ci peuvent, en effet, être des informateurs et des personnes ressources pendant le concours, de futurs partenaires de travail, ou encore des personnes qui les recommanderaient auprès d'un éventuel professeur. Les musiciens commencent à créer un « réseau de soutien » (Wagner, 2004) à un niveau international en participant à des concours internationaux. Parallèlement, ils participent également à des classes de maître dans lesquelles ils rencontrent très souvent les mêmes personnes qu'ils côtoient pendant les concours. Les candidats se connaissent très souvent entre eux et forment une communauté internationale. Dans les entretiens, les personnes tournant dans les différentes classes de maîtres et concours sont désignées comme étant les personnes « dans le circuit ». Ces moments sont des occasions de rencontres et d'échanges entre des personnes qui ont les mêmes activités et,

⁷⁵ Quand je vais à un concours, j'essaye vraiment de me concentrer sur moi-même. Ce n'est pas que je ne sois pas intéressé par les autres mais si je parle avec quelqu'un ou écoute quelqu'un alors cela me rend nerveux. Quand je suis éliminé alors je peux parler aux autres. Ce n'est pas très sympa, j'essaye de ne pas être désagréable mais cela me rend vraiment nerveux.

donc, les mêmes difficultés, menant parfois à des projets professionnels, mais aussi à des amitiés entre candidats, ceci malgré la concurrence qu'il peut y avoir entre eux.

It might be a little strange but I really like competitions not because of the competition but because I can see many of my friends again because there are people coming from all over the world. Many people who are active young musicians come here and people I have met in courses or in other competitions and I get to see them again⁷⁶. (Samia, violoncelliste)

Dans ce sens, je pense que c'était dix jours qui, en tout cas pour moi, ont été importants pour la suite de ma carrière. Le résultat c'est que je n'ai pas reçu de fric, ni de propositions de concert au Carnegie Hall mais j'ai fait des connaissances, des amis que j'ai gardés, parmi les lauréats d'ailleurs, des gens qui habitent aux Etats-Unis, des gens avec qui je suis en contact. On se rencontre de temps en temps. J'ai travaillé avec certains d'entre eux, donc ça c'était inespéré. Et c'est drôle parce qu'on parlait en anglais et on ne parlait plus de concours mais de « convention », donc c'était plus « compétition » mais « convention » donc ça devenait un congrès. (Adrian, percussionniste)

Wagner souligne par ailleurs, dans le cas des violonistes, et en particulier pour la deuxième étape de leur formation, l'apparition d'une nouvelle catégorie d'acteurs dans le processus de formation de ceux-ci. Il s'agit des collègues-condisciples qu'ils peuvent, entre autres, rencontrer lors de concours internationaux. Elle souligne que « ces derniers ne sont que partiellement en position de concurrents, rôle défini et entretenu par les parents et les professeurs dans la première étape. Ils apprennent à entretenir des relations d'échange, qui leur permettront

⁷⁶ Cela peut paraître étrange mais j'aime vraiment les concours, pas à cause du concours mais parce que je peux revoir beaucoup de mes amis car il y a des gens venant de partout dans le monde. Beaucoup de personnes qui sont de jeunes musiciens actifs viennent ici et des personnes que j'ai rencontrées pendant des cours ou dans d'autres concours et je peux les revoir.

dorénavant de disposer d'informations utiles sur le milieu et de partager leurs expériences » (Wagner, 2004, p. 149).

Sans toutefois minimiser les aspects de concurrence entre les candidats qui sont présents, nous pensons que se met aussi en place un certain nombre de mécanismes de défense face à cette concurrence. Ces mécanismes s'observent dans le langage - on ne parle plus de « compétition » mais de « convention » ; les autres candidats ne sont pas des concurrents mais des amis, etc. – mais aussi dans les pratiques. Dans les observations menées lors des concours, nous avons également pu repérer énormément d'éléments de coopération entre les candidats : discussions et conseils entre candidats d'une partition imposée, repas et verres pris en commun, encouragements et félicitations entre candidats, attentes fiévreuses de concurrents lorsqu'un de leur amis passe sur scène. En dehors de la construction du réseau, ces mécanismes sont aussi, à notre sens, une manière de survivre ou d'exister dans un milieu extrêmement concurrentiel tel celui que nous étudions.

Cette « solidarité » et ces amitiés susceptibles de se créer lors des compétitions peuvent également s'expliquer par le partage d'un style de vie, une « vie d'artiste » où temps de travail et temps de loisirs sont étroitement imbriqués (Sorignet, 2010). Les musiciens vivent des expériences similaires lors des concours internationaux. Pour certains, se retrouver ensemble leur permet de faire face aux stress et aux difficultés engendrées par la compétition. Dans cette perspective, les autres concurrents peuvent fonctionner comme des « ressources affectives et professionnelles qui peuvent être décisives dans les moments de crise » (Sorignet, 2010, p. 211).

I am in the world of international music since four years now. You meet almost always the same people. In the ARD I know seventeen other contestants and I know also a lot of people participating in horn or cello or piano. I feel again like in a summer-tour or in a tour with orchestra. I feel like it is normal. I know almost everybody. When I arrived I didn't want to

see anyone before my playing because I wanted to concentrate on my playing and if you are not careful you go out for a beer or for a coffee and you start to speak and then you lose your concentration. So I preferred not to see anyone first but since I put my foot in this building I met a lot of people and we went to take a coffee and it is ok with the people I know. We like each other and you feel also more comfortable because you don't feel so alone. I come from Sardinia and there it is 35° now and you are on the beach. So arriving here and seeing the rain, I felt really depressed. To see people I know makes me happy. Until now I felt really good with the other contestants. Of course I passed the first round so I am really happy but yesterday before knowing if I passed or not it was the same⁷⁷. (Sarah-Lou, flûtiste)

Les candidats ayant entre 15 et 30 ans, ceux-ci sont dans une période particulière de leur parcours de vie : le passage à l'âge adulte. Leurs amitiés relèvent ainsi, comme c'est le cas chez les danseurs analysés par Pierre-Emmanuel Sorignet (2010), de celles vécues par les adolescents (le sentiment d'appartenir à un groupe à part) et de celles vécues par des personnes plus âgées, centrées sur les relations de travail. Cette volonté d'appartenance au groupe est d'autant plus

⁷⁷ Je suis dans le monde de la musique internationale depuis quatre ans maintenant. Tu rencontres presque tout le temps les mêmes personnes. A l'ARD, je connais dix-sept autres concurrents et je connais aussi beaucoup de monde participant en violoncelle et en cor. J'ai l'impression d'être à nouveau dans une école d'été ou dans une tournée avec orchestre. J'ai l'impression que c'est normal. Je connais presque tout le monde. Quand je suis arrivée, je ne voulais voire personne avant de jouer parce que je voulais me concentrer sur mon jeu et si tu ne fais pas attention, tu sors pour une bière ou pour un café et tu commences à parler et alors tu perds la concentration. Alors j'ai préféré ne voir personne d'abord mais depuis que je suis entrée dans ce bâtiment j'ai rencontré beaucoup de personnes et nous sommes allés boire un café et c'est ok avec les personnes que je connais. Nous nous apprécions et tu te sens aussi plus à l'aise parce que tu ne te sens pas aussi seule. Je viens de Sardaigne et là-bas, il fait 35° maintenant et tu es sur la plage. Quand je suis arrivée ici et que j'ai vu la pluie, je me suis sentie très déprimée. De voir des personnes que je connais, cela me rend heureuse. Jusqu'à maintenant je me suis sentie très bien avec les autres concurrents. Bien sûr, j'ai passé le premier tour et cela me rend très heureuse mais avant de savoir si je passais ou pas, c'était la même chose.

forte qu'il s'agit d'une élite internationale à laquelle les musiciens interrogés peuvent prétendre appartenir en participant au concours.

On peut supposer qu'à travers leurs échanges des difficultés rencontrées, les musiciens construisent une culture commune⁷⁸ faite d'anecdotes et de scénarios (Faulkner, 2008) qui les aident à surmonter les épreuves du concours. De plus, aucun des candidats n'a intérêt à ce que cela se passe mal entre eux, comme le suggère cet extrait d'un entretien avec deux hautboïstes :

Oscar : Les autres candidats?... Mais, c'est mes amis...

Matthieu : Je pense que ça se passe très bien. S'il y a quelqu'un que je ne veux pas voir, je l'évite. Mais la plupart des gens, on se connaît parce que c'est quand même un petit monde, le monde de la musique et surtout du hautbois, et à force de faire des concours, on croise toujours les mêmes personnes...

Oscar : On est tous dans la même galère quoi...

Matthieu : Finalement, on n'est pas des ennemis entre nous, chacun dit ce qu'il a à dire ou ce qu'il veut dire et c'est tout.

(...)

Matthieu : Ce n'est pas de l'athlétisme, ce n'est pas une course. Au final on a tous un passage, on fait tous un concert et c'est le jury, ça leur plaira ou ça ne leur plaira pas. Ils mettent des notes et qu'on s'entende bien ou pas, on jouera tous pareil. Alors autant bien s'entendre.

Oscar : Surtout, on sait ce que ça vaut et on sait ce que ça représente et on est dans la situation je ne sais pas, si une salle de malades attend une

⁷⁸ Par « culture », Robert Faulkner entend des conventions produites en compagnie de l'ensemble des collègues, dans le cas des compositeurs à Hollywood. Il s'agit d'un ethos qu'ils développent ensemble à travers leurs expériences et leurs définitions du secteur dans lequel ils travaillent et de leurs réseaux avec les employeurs. Les compositeurs partagent ainsi un ensemble d'histoires (« war stories, scenarios, legends ») qui les aident à faire sens de ce qu'ils savent à propos de l'organisation du travail à Hollywood. Ces histoires rassurent le compositeur sur ses propres difficultés puisqu'elles sont également partagées par d'autres personnes (Faulkner, 2008, p. 165).

transplantation et il y a un rein pour vingt personnes, ils ne vont pas se battre ou alors ils seraient profondément non civilisés.

(...)

Oscar : Aussi ce qu'il faut se dire c'est que si quelqu'un fait une crasse ça se sait tellement vite que même si sur le moment, si dans les cinq minutes, ça peut lui sembler bénéfique, il va traîner ça comme un casier judiciaire toute sa vie et ça risque d'être très, très, très grave mais très grave, vraiment. Je pense qu'il n'y a absolument personne qui a envie d'avoir affaire à quelqu'un qui a été capable de ça et ça se sait dans les dix minutes. (Hautboïstes)

Il semble ainsi qu'il s'exerce également une sorte d'autocontrôle parmi les musiciens participant à des concours internationaux. On pourrait dire ici que les musiciens s'engagent collectivement dans cette attitude afin de produire une atmosphère propice au bon déroulement du concours et afin de créer des relations d'entraide qui leur seront bénéfiques en retour.

Dans ce chapitre, nous avons mis en évidence l'importance des concours dans la construction des jeunes musiciens. Il apparaît ainsi que les concours ont une fonction importante d'apprentissage et de socialisation pour les candidats. Cet apprentissage peut prendre la forme d'un travail sur les œuvres et sur soi. Le passage par un concours comporte également une forte dimension d'incertitude et, en ce sens, trois types d'incertitudes ont été mis en évidence : une incertitude de performance liée à la production du musicien sur la scène, une incertitude de situation liée à la spécificité de l'évaluation dans les concours de musique internationaux et une incertitude de condition, lié aux particularités des conditions de travail des musiciens. Enfin, bien que le concours soit une situation de concurrence, nous avons également dégagé des éléments de solidarité entre candidats ainsi qu'un contrôle par les pairs dans cette situation de concurrence. Ces éléments de solidarité sont importants pour faire face aux aléas de la vie de musicien.

Dans le quatrième chapitre, nous allons plus spécifiquement nous intéresser à l'incertitude de situation provoquée par l'évaluation du jury, en nous intéressant à la fonction sélective des concours de musique internationaux

Chapitre 4. Les concours comme lieux de sélection

Nous avons analysé dans le troisième chapitre, l'importance de la fonction d'apprentissage et de socialisation dans la carrière des musiciens. Dans le chapitre qui va suivre, nous déplaçons la focale en nous intéressant à la fonction de sélection des concours de musique internationaux. Cette fonction de sélection est déléguée à un jury dont la tâche est d'évaluer les candidats et de désigner les personnes qu'il considère comme de véritables artistes, de « vrais musiciens » et qui, en l'occurrence, possèdent une rareté susceptible de leur ouvrir une carrière internationale. Il s'agit d'un petit nombre d'experts qui déterminent, selon un certain nombre de critères, les musiciens les plus méritants, les plus talentueux et ceux qui ont l'étoffe de faire une carrière. Selon une estimation du journaliste de PIANOnews Carsten Dürer, environ cent jurés agissent à un niveau international dans le domaine du piano sur les sept cent cinquante concours internationaux de piano (2009, p. 26).

Cette écoute du jury est présentée par les concours comme une écoute experte pouvant être caractérisée, selon la typologie des types d'attitude musicale d'Adorno, comme une écoute parfaitement adéquate. Comme le dit Adorno, « il serait l'auditeur pleinement conscient, auquel en principe rien n'échappe, et qui, en même temps et à chaque instant, se rend à lui-même raison de ce qui est entendu » (Adorno, 2009, p. 18). C'est ce que souligne par exemple cet organisateur de concours dans un entretien à la radio :

C'est évident qu'un jury n'a pas exactement les mêmes critères de jugement que le spectateur moyen parce que le jury est un spécialiste donc il entend des choses que sans doute le spectateur moyen n'entendra pas mais c'est pour ça qu'il est jury aussi. (Cité Mag, 2011)

Il s'agit ici d'un dispositif de jugement dans une économie de singularité, tel que l'analyse Lucien Karpik (2007). Les singularités sont des produits d'échange (biens ou services) incommensurables et peuvent faire l'objet d'un nombre indéterminé d'interprétations personnelles. « Par définition, ils échappent à toute hiérarchie objective car aucun point de vue ne s'impose irrésistiblement à tous, aucun accord unanime n'existe sur le classement, par exemple, d'œuvres musicales, de films ou des talents de médecins ou d'avocats. Ce monde composé d'entités inéquivalentes n'exclut pas cependant le choix raisonnable. C'est même la condition expresse pour que le marché des singularités puisse exister » (Karpik, 2007, p. 39).

Ces marchés ne peuvent exister sans des dispositifs de coordination qui servent d'aides à la décision, une aide externe pour les consommateurs. Ce sont les dispositifs de jugement personnels et impersonnels. Il y a cinq grandes catégories de dispositifs de jugement : les « réseaux », les « appellations », les « cicérones », les « classements » et les « confluences »⁷⁹. Les concours de musique internationaux font ainsi partie de la catégorie des « classements ». Ces dispositifs exercent trois fonctions : ils agissent comme des délégués des producteurs et/ou des consommateurs, comme opérateurs de connaissance chargés de combler le déficit cognitif, et comme forces en lutte pour se rendre plus visibles et plus désirables que leurs concurrents.

⁷⁹ Le « réseau » est composé de relations interpersonnelles et repose sur la circulation de la parole, le bouche-à-oreille. Les « appellations » sont les noms associés aux produits singuliers (les labels, les appellations d'origine contrôlée, les certifications, les titres professionnels, les marques de produits, et les marques-ombrelles). Les « cicérones » rassemblent les critiques et les guides. Les « classements » regroupent les rangements hiérarchisés de singularités en fonction d'un critère donné (la hiérarchie des diplômes, les prix délivrés par des experts, les récompenses, les palmarès des chansons, les listes des meilleures ventes de livres, les listes des meilleures entrées de films et les hiérarchies fondées sur la réputation). Enfin, les « confluences » désignent les techniques de canalisation employées par les lieux de vente (localisation territoriale, organisation de l'espace, présentation de la marchandise, et les compétences d'accueil et d'information).

Ces dispositifs de jugement font partie des marchés des produits singuliers, c'est-à-dire les régimes de coordination. Ces régimes ont besoin de trois entités : le produit qualifié, le consommateur et les dispositifs de jugement. Chacun des régimes se distingue des autres par une logique particulière, « c'est-à-dire par une modalité d'adéquation particulière des produits, des formes d'intervention des dispositifs et des formes d'engagement des consommateurs » (Karpik, 2007, p. 138).

En suivant Lucien Karpik (2007), nous pouvons classer le processus d'évaluation des concours de musique internationaux parmi le régime de l'opinion experte. Ce dernier intègre des dispositifs formels, en ce sens qu'il repose sur un classement des singularités, et un marché restreint. Il suppose la passivité, mais également l'autonomie du consommateur autour d'une logique globale de la délégation du jugement conditionnelle et repose ainsi sur le choix fait par des experts chargés de sélectionner les meilleurs produits singuliers. Karpik en fait l'illustration par les prix littéraires : « Le "prix", littéraire, cinématographique, etc., détache une singularité sur le fond des autres singularités, mais il ne le fait qu'à l'issue d'un processus collectif d'évaluation comparée des contenus spécifiques des produits. Ce choix donne au consommateur la possibilité d'acheter un "bon" produit en faisant l'économie de tout investissement de connaissance, d'information et de temps. La passivité n'exclut pas, cependant, le maintien d'une autonomie qui sait s'affirmer, éventuellement, contre la sélection proposée par le délégué » (Karpik, 2007, p. 207).

Nous décrirons, dans un premier temps, qui sont ces personnes appelés à produire un jugement sur les candidats. Nous montrerons également que les dispositifs d'évaluation et de notation varient fortement selon les concours. Nous tenterons ensuite d'analyser quels critères de jugement sont mobilisés pour évaluer les candidats et nous verrons que ceux-ci sont multiples, pouvant être utilisés de manière sélective selon les membres du jury et le déroulement des épreuves. Finalement, nous nous aiderons d'exemples de controverses pour affiner certains critères mobilisés tels que celui de l'authenticité et pour montrer

que certains facteurs extérieurs, contextuels à la performance peuvent être utilisés par le jury pour réduire l'incertitude quant aux résultats.

Comme nous l'avons mentionné dans le premier et le deuxième chapitre, les délibérations du jury se passent à huis-clos et les points attribués aux candidats sont tenus secrets dans la plupart des concours. Les résultats présentés relèvent ainsi d'un matériel que l'on pourrait qualifier d' « évidence indirecte », pouvant être revus suite à de futurs entretiens avec les membres d'un jury par exemple. Une compétition a été néanmoins analysée plus spécifiquement, car nous avons travaillé dans cette institution et l'accès aux sources nous a été facilité. Bien que nous n'ayons pas été autorisée à accéder à la salle de délibération, la procédure d'évaluation nous a été expliquée par les personnes concernées.

4.1 Qui sont les experts ?

Qui sont donc les jurés appelés à siéger dans le cadre des concours de musique internationaux ? Quelles sont leurs compétences ? Comment sont-ils choisis ? Quel est leur rapport à un éventuel mandant ? Et, enfin, quels types de jugement sont-ils appelés à formuler⁸⁰ ? Nous nous centrerons ici sur cette écoute considérée comme experte, celle du jury des concours de musique internationaux⁸¹.

D'emblée, on relèvera qu'il n'existe pas de critères formels pour siéger dans un jury ; il n'est pas nécessaire de posséder un diplôme par exemple, mais il faut

⁸⁰ Nous nous référons ici à la définition suivante : « L'expertise est généralement définie à partir de la modélisation suivante : elle serait une situation problématique, qui requiert un savoir de spécialiste, et qui se traduit par un avis, donné à un mandant, afin qu'il puisse prendre une décision. En fait, l'expert est généralement un professionnel reconnu, qui dispose d'un crédit de compétences. L'expertise passe notamment par la professionnalisation. Elle réside dans l'émission d'une série de jugements, à travers toute une série d'argumentations et de raisonnements » (Trépos cité par Bonnet, 2004).

⁸¹ Ce chapitre est une version retravaillée d'un article publié ailleurs (Odoni et Ducret, 2014).

avoir une compétence reconnue comme telle dans la communauté musicale. Cette compétence peut relever du domaine purement musical et, dans ce cas, il peut s'agir de solistes internationaux⁸², de musiciens reconnus, de compositeurs et de professeurs (ce sont ces derniers qui attirent les candidats en promouvant le concours parmi leurs élèves). Mais il peut s'agir également de personnes ayant des compétences dans le domaine du marché de la musique et, si tel est le cas, elles ne siègent pas comme jurés pour une expertise purement musicale, mais bien en tant que personnalités susceptibles de présenter un intérêt pour ce qui est de la carrière future des lauréats parce qu'elles sauraient « ce qui peut se vendre » par la suite sur le marché de la musique. Ces personnes peuvent être des directeurs d'opéra (dans le cas des concours de chant), des agents, des directeurs de festivals ou encore des chroniqueurs à la radio. On note donc un mélange de différents statuts dans la composition de ces jurys quand bien même la Fédération mondiale des concours internationaux de musique examine les critères retenus pour la composition du jury en vue d'établir si tel ou tel concours est admissible, ou non, en son sein. Pour être reconnu, tout concours doit ainsi être international, et son jury, formé de personnalités diverses⁸³.

Soulignons également que, dans la majorité des cas, ce sont des hommes qui siègent dans ces jurys. Dans les observations que nous avons faites, sur le total de 86 membres du jury, 61 personnes sont des hommes et 25 personnes sont des femmes. Seul le concours international de piano d'Ecosse et l'édition duo pour piano du concours de l'ARD ont une tendance inversée, avec plus de femmes que d'hommes dans la composition de leur jury⁸⁴.

⁸² Il s'agit souvent de personnes ayant obtenu un prix dans le concours dans lequel ils siègent.

⁸³ Il est ainsi inconcevable, pour être admis par la Fédération, d'avoir un jury composé uniquement de directeurs d'opéra, ce qui est le cas, par exemple, du concours Operalia.

⁸⁴ A cet égard, une analyse dans une perspective de genre, que nous n'avons pu élaborer dans le cadre de ce travail, apporterait sans doute un précieux éclairage complémentaire sur la question des jurys.

Tableau 14 : Nombre d'hommes et de femmes dans la composition des jurys de concours

Concours observés	Total membres du jury	Nombre d'hommes	Nombre de femmes
Genève, chant, 2009	9	7	2
Genève, percussion, 2009	9	7	2
Reine Elisabeth, violon, 2009	14	11	3
Montréal, violon, 2010	7	7	0
ARD, flûte, 2010	7	5	2
ARD, violoncelle, 2010	7	3	4
ARD, cor, 2010	7	6	1
ARD, duo pour piano, 2010	7	4	3
Ecosse, piano, 2010	10	4	6
Liszt, piano, 2011	9	7	2
Totaux	86	61	25

L'essentiel demeure cependant d'éliminer toute possibilité d'alliances entre les membres d'un jury, ceux-ci étant les plus souvent désignés sur la base de critères autant que possible hétérogènes (ne pas retenir, par exemple, deux personnes ayant un avantage à voter pour un candidat d'une certaine nationalité, ou encore deux personnes provenant de la même école).

Les membres du jury sont sélectionnés par la commission artistique du concours elle-même formée de personnalités issues du milieu musical de la ville où se déroule celui-ci : directeur de conservatoire, délégué culturel de la municipalité, etc. Le concours mandate son jury, mais ce dernier sera seul à prendre les décisions. Celles-ci seront considérées comme irrévocables ainsi que le précise le règlement.

Précisons qu'une véritable sociologie des jurys (leur formation, leur revenu, leurs expériences avec d'autres concours, leur composition) et la manière dont ces derniers fonctionnent reste encore à élaborer et constitue une stimulante piste de recherche pour de futurs travaux.

Commençons par décrire à grands traits comment se déroule le processus d'évaluation lors d'un concours international de musique classique : les délibérations se passent à huis clos, lors d'une séance qui a lieu en présence du directeur du concours.

4.2 Des dispositifs d'évaluation et des manières de notation qui varient

Dans les concours de musique internationaux, chaque juré évalue les candidats à travers soit une note globale, soit un simple « oui ou non » système autorisant le candidat à passer au tour suivant, soit encore au travers d'un classement des candidats établi par chaque membre du jury. En règle générale, le règlement dudit jury précise que toute discussion entre ses membres est interdite⁸⁵, chacun étant appelé à prendre ses décisions à titre individuel et sans chercher à influencer autrui.

De manière générale, les jurés remplissent leurs feuilles en attribuant des notes aux candidats, puis le secrétaire général les ramasse, les insère dans son logiciel et calcule la moyenne obtenue par chacun d'entre eux. Dans la plupart des concours il n'existe pas de possibilité, du moins formellement, pour chaque juré

⁸⁵ Le premier prix du concours analysé dans ce chapitre est une rare exception. Le jury classe les trois finalistes selon ses préférences. Le directeur du concours donne les résultats du classement et demande si la première personne du classement mérite un premier prix. Chaque membre du jury doit donner son avis. Après la discussion, un vote est organisé: oui ou non le candidat aura-t-il ou elle un premier prix. Pour les autres tours de ce concours, les discussions sont interdites. Nous reviendrons sur cet exemple plus loin.

de confronter son jugement avec celui des autres afin de voir si ceux-ci le corroborent ou non⁸⁶. Un organisateur de concours spécifie :

As you might have seen or heard, there are many, many different types of judging, different types of scorings and procedures around the world. Almost every competition has a different procedure. From the old-fashion « yes or no » - this is the very simple one, still very good - all the way to very sophisticated, mathematical scoring systems. But one of the simplest rule, which is different in every competition, is discussion. Some competitions have zero discussion amongst the jury and some competitions have discussions. This is very difficult because when you have discussion the loudest voices, the strongest personalities can steer the conversation the way they want it to go. This is one thing that is a little dangerous but many competitions have discussions ⁸⁷. (Jérôme, organisateur de concours)

Dans le même ordre d'idée, un autre organisateur déclare :

The most important thing for a competition is for no one to give any statements to other people. We don't want any influence. (...) So this is

⁸⁶ Ceci ne veut pas dire que les jurés ne discutent pas entre eux sur les performances des candidats ailleurs. Pour autant que l'on sache, s'il y a des interactions entre les membres d'un jury, elles se passent ailleurs que dans la salle de délibération, par exemple à l'hôtel, lors d'une pause, etc. Dans ce sens, les organisateurs de concours ont, au fond, peu d'impact sur le respect de ce point du règlement

⁸⁷ Comme vous l'avez peut-être vu ou entendu, il existe de nombreuses manières différentes de jugement, de manières de notation et de procédures dans le monde. Presque chaque concours a une procédure différente. Du traditionnel système « oui ou non » - c'est la manière très simple, mais toujours efficace – jusqu'à la manière de notation mathématique, très sophistiquée. Mais une des règles les plus simples, qui est différente dans chaque concours, c'est la discussion. Certains concours ont zéro discussion au sein du jury et certains concours ont des discussions. C'est très difficile parce que lorsque vous avez des discussions, les voix et les personnalités les plus fortes peuvent diriger la conversation comme ils le souhaitent. C'est une chose qui est un peu dangereuse mais beaucoup de concours ont des discussions.

why we don't allow jury members to talk to each other about participants because they are human beings. People will talk to each other and some people are native speakers, some people are extravert, some people are quieter, some people are maybe more easily intimidated. We want everyone to have the same value as jury member. The vote is equal and if you start discussing things as a jury, some people will always be stronger than others because of personality and we find that not fair. Everyone should have of course the same weight. (...) They don't know what the other people voted, they get the names of the ones that are going through, they don't know the order, they don't know anything. We think this is the best way to do it, it is the cleanest. (...) It is always points. (...) They give points, there is an average (...) If points would be the same then it is up to our jury chairman to talk about it and maybe it could be necessary to have a discussion but rather than that a new vote. Because discussion as I said will always influence each other. Discussion would be on how to handle a certain situation. It is always necessary in any kind of regulation to have some kind of flexibility, the jury chairman has flexibility. If there is something going on which is unpredictable. I can give you an example, if something unpredictable would happen, for instance a pianist would play and the piano would fall apart, what to do. Then you need a vote, then you need a discussion amongst jury members to discuss what do we do. We don't talk about a specific person, we talk about a specific situation. Do we as a jury decide that it is bad luck or do we think that it is fair that he gets another piano? For instance, the situation never happened but it is just to give you an illustration. Those situations can arrive and then the jury chairman who doesn't vote on the candidates can have a final say if really necessary. But in practice it is not necessary but the rules are there just in case⁸⁸. (Fabrice, organisateur de concours)

⁸⁸ La chose la plus importante pour un concours est que personne ne fasse aucune déclaration à d'autres personnes. Nous ne voulons aucune influence. (...) C'est pour cela que nous n'autorisons pas les membres du jury à se parler entre eux à propos des participants parce que ce sont des êtres humains. Ils vont se parler entre eux et certaines personnes parlent dans leur langue maternelle,

A cet égard, ce processus d'évaluation se distingue d'autres situations soumises à l'évaluation telles que les processus de « peer reviews » dans le monde académique, analysés par Michèle Lamont (2009). Dans ce cadre, les discussions sont vues comme amenant à de meilleures décisions. Délibérer permettrait aux membres du panel d'articuler leurs arguments dans un dialogue – un processus qui, dans cette situation, produirait des décisions moins contrôlables et plus transparentes. Débattre jouerait un rôle crucial dans la création de la confiance dans le processus d'évaluation. Tel n'est visiblement pas le cas dans la plupart des concours de musique internationaux.

Les dispositifs d'évaluation varient également selon les concours que nous avons observés.

certaines personnes sont extraverties, certaines personnes sont plus calmes, certaines personnes sont peut-être plus intimidables. Nous voulons que chacun ait la même valeur en tant que membre du jury. Le vote est équitable et si tu commences à discuter les choses en tant que jury, certaines personnes vont toujours être plus fortes que d'autres à cause de la personnalité et nous ne trouvons pas cela juste. Chacun devrait bien sûr avoir le même poids. (...) Ils ne savent pas ce que les autres personnes ont voté, ils ont les noms de ceux qui ont passé, ils ne connaissent pas l'ordre, ils ne savent rien. Nous pensons que c'est la meilleure manière de faire, c'est la manière la plus propre. (...) Ce sont toujours des points. (...) Ils donnent des points, il y a une moyenne (...) Si les points devaient être les mêmes alors c'est au président d'en parler et peut-être que cela nécessiterait une discussion, mais plutôt que cela un nouveau vote. Parce que la discussion comme je le disais va toujours influencer les autres. Il y aurait une discussion sur comment faire face à une certaine situation. Il est toujours nécessaire dans un règlement d'avoir une certaine flexibilité, le président a une flexibilité. S'il y a quelque chose qui est imprévisible. Je peux vous donner un exemple, si quelque chose d'imprévisible arrivait, par exemple si un pianiste jouait et le piano tombait en morceau, qu'est-ce qu'il faut faire. Alors il faut un vote, alors il faut une discussion entre les membres du jury. Nous ne parlons pas d'une personne spécifique, nous parlons d'une situation spécifique. Est-ce qu'en tant que jury nous pensons que c'est de la malchance ou est-ce que nous pensons qu'il est juste qu'il ait un autre piano ? Par exemple, la situation n'est jamais arrivée mais cela vous donne une illustration. Ces situations peuvent arriver et alors le président, qui ne vote pas pour les candidats, peut prendre une décision finale si cela est vraiment nécessaire. Mais en pratique cela n'est pas nécessaire, les règles sont là au cas où.

En ce qui concerne le Concours de Genève, la première épreuve ainsi que le récital 1 sont jugés par un système de notes allant de 1 à 25. La note qualificative est fixée à 16 pour passer au récital 1 et à 18 pour passer au récital 2 (finale). La note la plus haute et la note la plus basse ne sont pas prises en considération. A ce stade, aucune discussion n'est admise entre les membres du jury pendant la délibération et lors de ces deux épreuves, les membres du jury n'ont pas le droit de noter les candidats qui ont été leurs élèves réguliers pendant l'année civile en cours.

Le récital 2 est jugé par « oui » ou « non » avec majorité simple des voix et une discussion est organisée au sein du jury.

Les prix sont attribués en deux phases : le jury établit un classement des finalistes et il décide si le meilleur de la compétition mérite un premier prix. Le jury classe ainsi les trois finalistes selon ses préférences. Le directeur du concours donne les résultats du classement et demande si la première personne du classement mérite un premier prix. Chaque membre du jury doit donner son avis. Après la discussion, un vote est organisé: « oui » ou « non » le candidat aura-t-il un premier prix. A cet égard, le concours de Genève, comme le concours de l'ARD, constituent des exceptions dans notre échantillon. En effet, pour les autres concours, comme l'indiquent par ailleurs les deux extraits d'entretien cités, toute discussion est interdite entre les membres du jury.

Dans le cas du Concours Reine Elisabeth, lors des présélections, les membres du jury stipulent si « oui » ou « non » les candidats sont admis à la première épreuve et donnent des points de 0 à 3. Le classement se fait ensuite par le nombre de points obtenus : sont admis à la première épreuve, les candidats qui ont obtenu le plus de points. Le jury décide de la ligne de départage entre les candidats admis et les candidats refusés afin que le nombre de candidats admis soit acceptable.

A l'issue de de la première épreuve, les membres du jury notent les candidats de 0 à 100 et doivent indiquer si « oui » ou « non », ils souhaitent que le candidat

passé en demi-finale. Le classement se fait ici aussi par le nombre de points obtenus.

Les notes pour passer en finale, sont attribuées entre 50 et 100 et ici aussi les membres du jury doivent préciser s'ils aimeraient que « oui » ou « non » le candidat passe en finale. En cas de classement ex aequo par le nombre de points, les candidats sont départagés par le nombre de « oui ». Si le nombre de « oui » est égal, les candidats sont départagés par le nombre de points obtenus à la première épreuve.

Pour la finale enfin, les notes sont attribuées entre 60 et 100. Le classement des finalistes se fait par ordre de préférence.

Comme dans d'autres concours, il n'existe pas de possibilité, du moins formellement, pour chaque juré de confronter son jugement avec celui des autres afin de voir si ceux-ci le corroborent ou non. Le règlement du Concours Reine Elisabeth mentionne par exemple : « Les membres du jury ne peuvent, sous aucun prétexte, se communiquer les notes qu'ils auront attribuées » (Art. 68 du Règlement du Concours Reine Elisabeth, violon 2009). L'article 69 du même règlement indique : « Le Concours a pris pour habitude de faire appel au jugement personnel et individuel de chaque membre du jury. Ceux-ci s'interdiront en conséquence toute concertation. » Toujours dans le même règlement, il est également spécifié à l'article 98 : « Les membres du jury ne pourront échanger de commentaires à propos des candidats avant d'avoir procédé aux votes relatifs aux différents classements. Toute discussion relative aux candidats, engagée pendant une séance du jury, entraînera la suspension du membre qui l'aura provoquée. »

La plupart des règlements des concours l'indiquent : les décisions du jury sont considérées comme irrévocables. Dans la majorité des concours, il n'existe pas d'instance pour faire opposition à une décision du jury. Le concours Reine Elisabeth est la seule exception à cette règle dans les concours que nous avons observés. Le règlement de ce concours stipule en effet que « les candidats n'ont

pas le droit de récuser un membre du jury, mais il leur est loisible de déposer une plainte auprès de la commission juridique, s'ils estiment que les articles 56 et 57 n'ont pas été observés » (Art. 58, Règlement du Concours Reine Elisabeth, violon 2009). Les articles 56 et 57 du même règlement indiquent que « les parents ou alliés d'un candidat ne peuvent pas faire partie du jury (jusqu'au 4^{ème} degré de parenté) et que « les membres du jury ne peuvent pas voter pour un candidat dont ils sont ou ont été le professeur ».

Il n'a pas été possible, dans le cas du concours de Montréal, de récolter le règlement concernant les modalités d'attribuer les notes.

En ce qui concerne le concours de l'ARD, pour les premières et deuxièmes épreuves, l'évaluation du jury fonctionne avec un système de points. Chaque juré doit rendre des points entre 1 à 9 et la moyenne est ensuite calculée pour chaque candidat. Les candidats ayant entre 1 à 3 points ne peuvent en aucun cas passer au tour suivant, les candidats qui ont entre 7 et 9 points passent au prochain tour dans tous les cas. Les candidats qui ont entre 4 et 6 points sont des cas de discussions. C'est au jury de décider si ces candidats peuvent continuer ou pas. En ce qui concerne les demi-finales et les finales, un classement est établi de 1 à 6 dans les demi-finales et de 1 à 3 ou 1 à 4 dans les finales, 1 étant le meilleur.

Les résultats (le nom des personnes passant au tour suivant) sont ensuite mis en ligne sur Internet et sur les listes où sont affichés les ordres de passage dans les locaux du concours. Une étiquette avec le tour suivant est collée sur chaque nom de candidat sélectionné au prochain tour. Une des particularités pour ce concours est que les organisateurs n'attendent pas forcément la fin d'un tour pour annoncer les résultats pour les candidats qui se sont déjà produits sur scène.

Lors du Concours international de piano d'Ecosse, les jurés sont invités à choisir les huit candidats qu'ils ont préférés pour passer à l'étape deux. Les premiers reçoivent plus de points que celui qu'ils ont choisi en huitième position. Ces points de tous les membres du jury sont ensuite additionnés afin de trouver le consensus sur les huit meilleurs candidats. Mais les membres du jury ne connaissent que les

points qu'ils ont donné individuellement et pas ceux des autres jurés. Ils ne verront comme résultat final que le nom des huit personnes qui passent à la deuxième étape. Ils ne savent ainsi pas non plus de quelle manière ces personnes sont classées. Le même système prévaut pour passer des huit candidats aux trois finalistes. Ce système a été établi pour minimiser des influences dominantes parmi les membres du jury.

L'évaluation du jury du Concours international de piano Franz Liszt fonctionne avec le système « oui », « non » pour les épreuves de présélections et pour les quarts-de-finale. Pour les demi-finales et les finales, des points sont utilisés pour juger les candidats. Ces points vont de 10 à 100. Comme pour d'autres concours, il existe un certain nombre de règles telles que l'abstention pour les élèves d'un membre du jury. Il y a également une règle stipulant que si une note est 25% en-dessous ou au-dessous de la moyenne, cette note est ramenée à la moyenne afin que les membres du jury ne peuvent influencer l'évaluation en notant une personne de manière très élevée ou très basse.

Mais examinons à présent quels types de jugements sont émis par le jury en comparant cette situation avec d'autres contextes où intervient également une expertise : les concours de beauté (Monjaret et Tamarozzi, 2005), les critiques gastronomiques (Bonnet, 2004), ou encore les compétitions de patinage artistique (Ramonich et Collinet, 2010).

4.3 Des critères de jugement multiples

Dans l'appréciation qui sera faite de la prestation des candidats, jamais n'intervient de distinction entre une note artistique et une note technique comme c'est le cas, par exemple, pour le patinage artistique⁸⁹ (Ramonich et Collinet,

⁸⁹ Dans ce cas, même s'il semble impossible de mesurer les performances des patineurs artistiques avec l'objectivité d'autres sports (par exemple la natation ou l'athlétisme), les juges, dans le cas du patinage artistique, disposent d'un code leur permettant d'attribuer des points selon le nombre et la difficulté des figures

2010). Cependant, notre analyse montre que, bien qu'une note générale soit attribuée, le jugement est en fait multicritères. Comme dans le cas des castings analysés par Olivier Voirol et Cornelia Schendzielorz (2014), il n'existe pas un catalogue de critères stables, explicites et valable de manière générale, qui soient employés systématiquement lors de l'évaluation. Les règles de jugement sont flexibles. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de règles, ni de critères mais plutôt qu'ils sont utilisés de manière sélectives et jamais véritablement explicités. Dès lors, il est toujours incertain pour les candidats sur quelle base ils ont été ou seront évalués⁹⁰ (Voirol et Schendzielorz, 2014, p. 168). Ces critères, comme nous le verrons, peuvent être des critères techniques, des critères artistiques, des critères relevant de la personnalité du candidat ou encore des critères se référant à l'authenticité ou à la singularité de la performance.

A cet égard, cette norme de l'authenticité, que nous développerons plus loin, est une valeur cardinale dans le milieu musical. Cette authenticité à laquelle se réfèrent d'ailleurs aussi bien les candidats – qui, s'ils élaborent des tactiques de présentation de soi dont ils parlent à « demi-mots » en entretiens, font néanmoins toujours référence à cette norme partagée – que les propos recueillis à propos des jurys et de leur fonctionnement, ou encore le discours des organisateurs de concours comme des critiques travaillant pour les médias. On ne relève ainsi aucun contre-discours à cette norme de l'authenticité. Comme nous le verrons, on pourrait dire qu'à qualité technique égale, c'est cette authenticité de la performance qui fera la différence. Selon nous, en se positionnant au-delà des critères techniques, le concours international de musique classique entend se présenter comme un lieu d'élection plutôt que de sélection⁹¹.

exécutées par les candidats. En conséquence, la note technique résulte de l'application d'une grille d'évaluation tendant vers l'objectivité. La note artistique, bien qu'elle se base sur des critères explicites (programme, style, utilisation de l'espace, etc.) (p. 13), autorise une certaine forme de liberté à travers laquelle chaque juré peut formuler son appréciation.

⁹⁰ Notons que les candidats ont la possibilité de rencontrer les membres du jury après leur élimination afin d'avoir un retour sur leur performance.

⁹¹ Pierre-Emmanuel Sorignet observant la même réticence à parler de critères de sélection dans le cas des auditions de danse contemporaine écrit ceci: « On peut

Voyons ainsi ce que déclare cet organisateur de concours :

Dans les concours internationaux, on est au-delà de la technique, à part le chant qui est un peu un monde à part, on est vraiment au-delà de la technique et Dieu merci, car sinon ce serait un peu chiant. On parle de musique, d'interprétation musicale, de qualités personnelles aussi, beaucoup, et tous les jurys s'interrogent énormément là-dessus. (Tobias, organisateur de concours)

Soucieux de souligner le très haut niveau des candidat-e-s à son concours, il ajoute cependant :

Et ils étaient assez déçus en fait. Si tu veux, comment dire, ils trouvent que le niveau moyen est nettement plus haut que ce qu'il était dans le passé. Même les éliminés au premier tour jouent très bien techniquement en tout cas. Et ça ils sont impressionnés, il y en a qui font des trucs je ne savais même pas que c'était possible, j'arriverais plus à jouer à ce niveau - là... voilà... ça ils respectent énormément. Après il y a la musique quoi et ça c'est vachement décevant. Le niveau artistique moyen, ils font des trucs stéréotypés, ils font tous la même chose, ils ont tous entendu les mêmes disques, ils essaient de reproduire ce que, nous, on a fait avant parce qu'ils ont entendu nos disques... Ce n'est pas ce qu'on veut... nous on veut quelqu'un qui nous emporte, qui nous rende jaloux tu vois... et ça on n'a pas eu. (Tobias, organisateur de concours)

supposer que cette difficulté réside dans le refus d'explicitier des catégories de jugement proprement sociales et dans la volonté de préserver une subjectivité "artistique" qui fait du danseur "l' élu" du chorégraphe. Le discours le plus courant des chorégraphes à ce propos est celui du "coup de foudre", par nature difficilement justifiable » (2010, p. 85).

De tels extraits d'entretien mettent en avant l'exceptionnalité et la singularité de l'artiste en soulignant la dichotomie entre technicien et musicien. Au fond, tous les candidats sont susceptibles d'avoir un très haut niveau technique, critère sur lequel ils sont dans un premier temps sélectionnés, mais il est beaucoup plus rare de rencontrer un « véritable artiste », et cela s'avère aux yeux de beaucoup tellement rare que, même dans les concours internationaux et même au niveau des finales, on en reste très souvent à un stade purement technique, un peu comme si ces critères techniques étaient des critères par défaut. Le sociologue de la musique Alfred Willener ne manque pas de souligner que tout se passe comme si « à un moment donné on passe de la technique musicale, en principe enseignée par les professeurs qui préparent le futur instrumentiste professionnel (à passer des examens puis des concours et auditions), au domaine souvent perçu comme mystérieux, voire magique, qui est celui de l'art à proprement parler. [Or] tout se passe comme s'il y avait un seuil que de rares minoritaires pouvaient franchir: celui qui sépare l'artisanat instrumentiste et l'art de l'interprète » (Willener 1997: 200).

Pour ce qui est des concours de beauté, Monjaret et Tamarozzi indiquent « que le choix du beau ne relève pas entièrement ni du domaine subjectif, ni du domaine objectif ». Et d'ajouter : « Nous proposons, ici, de cerner le processus d'expertise et les outils de sa mise en œuvre, car nous nous demandons si cette opération lente et délicate n'est pas un mélange savant de critères, allant du mesurable au non mesurable » (Monjaret et Tamarozzi, 2005, p. 426). Dans le cas des Miss qu'elles étudient, leur aspect corporel est d'abord examiné à la loupe : chevelure, visage, poitrine, hanches, jambes, tout est mesuré, mais le jury apprécie également leur apparence : élégance, toilette, maquillage, accessoires, postures corporelles. Certaines d'entre elles, seules admises à concourir, font état de propriétés communes qui leur permettent d'appartenir, dans un premier temps, au groupe des élues. Or, ce qui importera par la suite, c'est « d'appartenir au groupe et de s'en distancier », « les différentes séquences des élections conduisent chacune à un progressif dévoilement, à la déclinaison de son identité » (2005, p.

433). Les juges oscilleront ainsi entre « subjectif et objectif, entre la norme et l'exception, passant du mesurable au non mesurable » (2005, p. 433).

Cette même norme de singularité prévaut dans les concours internationaux de musique classique, le fait d'avoir quelque chose en plus que le reste d'un groupe au préalable sélectionné à partir d'un certain nombre de critères explicites et de propriétés communes. Dans le cas de ces concours de beauté, aux critères esthétiques s'ajoutent les qualités morales des candidates telles qu'elles ressortent de leur fiche d'inscription (diplômes obtenus, maîtrise des langues étrangères, formations en cours, profession, loisirs, passions, etc.). Ces critères multiples restent, il faut le noter, dans le domaine du mesurable. Derrière le corps et sa perfection apparente, les jurés cherchent en fait l'âme de la candidate, laquelle doit non seulement être belle, mais encore cultivée, vive mais pudique, avenante mais réservée, une « femme intègre » (2005, p. 435). Mais, en définitive, c'est « la légèreté de l'être qui se dégage, ainsi que quelque chose d'indéfinissable qui séduit le jury et provoque un trouble. [Il s'agit] de la personnalité qui émane de l'individu. Sa présence sur scène, son regard, le son de sa voix, un petit rien qui laisse entrevoir sa personnalité, voire deviner un tempérament ». (2005, p. 438). On glisse ainsi du mesurable au non mesurable. La somme des évaluations sur chaque critère étant impossible à faire avec précision, ce non mesurable résulte des comparaisons relatives des unes avec les autres (Menger, 2009).

Cette même opposition entre objectivité et subjectivité se retrouve avec le cas des critiques gastronomiques tel que l'analyse Estelle Bonnet (2004). Ici, l'expression de la subjectivité du critique n'est possible qu'après une recherche implicite de l'objectivité à travers la comparaison des jugements et grâce à la mise en place d'un système de notation dressant un classement des rubriques les plus importantes de l'évaluation. A la suite de cette rationalisation du jugement, le jugement de goût peut comporter une part de subjectivité, en particulier lorsqu'il s'agit de l'appréciation de l'accueil, du service ou encore des qualités gustatives des mets. En effet, « l'évaluation demeure en partie affaire de sentiment et

d'affectivité, en particulier lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une compétence, d'un savoir-faire, d'une relation » (2004, p. 144). Dans cette situation comme dans la précédente, la procédure d'évaluation voit les experts tenter, dans un premier temps, d'objectiver tout ce qui peut l'être, mais ce qui fera la différence entre des personnes présentant des caractéristiques objectives ou mesurables similaires, ce seront des critères que l'on peut qualifier de plus « personnels », autrement dit, moins aisément objectivables.

Or, il en va de même, nous semble-t-il, pour les concours de musique, où l'on passe d'une première sélection selon des critères techniques - lesquels sont indispensables pour être admis au concours, puis pour surmonter les différentes épreuves qui conduisent jusqu'à la finale - à une quête de la personnalité « authentique », de la « musicalité » de sa prestation, ou encore d'une « âme » singulière, comme dans le cas des concours de beauté. Des qualités telles que la virtuosité, la technique instrumentale et musicale, ou encore la capacité à jouer sans erreurs relèvent, elles, de la technique, et elles ne demeurent – à la différence des concours de beauté – pas nécessairement stables d'une performance à l'autre. Ainsi un candidat qui a passé un tour peut-il soudain échouer au tour suivant sur la base de ces seuls critères techniques, parce qu'il n'a pas assez travaillé les œuvres de cette épreuve ou parce que, tout d'un coup, il ne supporte plus la pression du concours⁹². Une telle instabilité de la performance peut même se produire en demi-finale, voire en finale ainsi que le montre l'extrait suivant:

La grosse déception, c'est la fille que tout le monde mettait en finale parce qu'elle était vraiment bien. Mais, et elle le sait elle-même, elle s'est assez royalement plantée, voilà. Parce qu'elle n'avait pas assez travaillé, elle n'était pas prête et elle s'est plantée en demi-finale. Donc ils étaient tous tristes dans le jury parce qu'ils ont tous trouvé que c'était sans doute la

⁹² Cette instabilité est à mettre en lien avec l'incertitude de performance, développée dans le troisième chapitre.

meilleure musicienne du panel, c'était celle qui aurait mérité un premier prix. Si elle avait été au top, elle aurait eu un premier prix. Après, on a eu toutes les explications, elle a pas du tout eu le temps de se préparer comme elle aurait voulu. Mais on ne peut pas tout faire en même temps, c'est un peu ça la morale. C'est que elle c'est sans doute une des plus intéressantes hautboistes du moment et puis c'est une fille, ça aurait été vraiment bien, une jolie fille... c'est quelqu'un qui peut arriver à faire quelque chose. Mais en même temps, l'année où elle aurait dû se préparer pour le concours, elle a été admise dans un orchestre important et c'était une année test, elle a dû monter 50 répertoires différents, le stress total, les collègues qui la jugent en permanence et elle n'a pas eu le temps de se préparer pour ça. Donc elle est arrivée avec des répertoires qu'elle connaissait bien jusqu'en demi-finale et en demi-finale, il y avait des choses un peu différentes et là elle n'était pas prête donc elle a joué très moyennement, elle a eu des trous de mémoire, tu vois. Après elle était en larmes, mais oui elle était en larmes, ben je comprends, c'est triste, c'est horrible. Mais en même temps, si le jury la faisait passer, il se discréditait aussi par rapport à d'autres qui étaient prêts et qui n'ont pas joué super bien mais qui étaient là meilleurs. (Tobias, organisateur de concours)

Le jury se retrouve alors à devoir fonder à nouveau son jugement sur la base de critères techniques, car un candidat n'ayant pas le niveau technique requis ne peut gagner le concours. Les critères techniques redeviennent éliminatoires alors même qu'on pouvait croire cette question définitivement réglée. Mais en fin de compte, ce sont bien des préférences dans le type d'interprétation qui feront la différence au stade des finales, ou même des demi-finales, si le niveau technique reste stable chez tous les candidats. Le répertoire et le type d'épreuves vont également dans ce sens. Ce répertoire est imposé et plutôt virtuose et technique dans les premières épreuves, impliquant que les candidats jouent généralement des œuvres identiques facilitant la comparaison, et les épreuves sont plus libres

dans les demi-finales. L'évaluation et les critères de sélection mobilisés par les jurés dépendraient ainsi également du répertoire et du type d'épreuve :

Ich vermute und ich glaube das hängt ein bisschen von dem Repertoire ab das die Kandidaten spielen und das Repertoire ist so gewählt das die Kandidaten wirklich möglichst aus jeder Epoche ein Stück spielen, sodass durch die Auswahl der Stücke wirklich alle Möglichkeiten des Kandidaten gezeigt werden. Ich glaube je nachdem was gerade gespielt wird, wird auf die Technik oder musikalischen Ausdruck mehr geachtet⁹³. (Edmée, organisatrice de concours)

Des critères techniques tels que la virtuosité, la maîtrise technique, le respect du texte et la capacité à jouer sans erreurs sont attendues dans les éliminatoires. Puis, dans la suite de « l'interaction⁹⁴ » qui se développe entre le jury et les candidats, les critères s'individualisent d'autres caractéristiques sont prises en compte, caractéristiques que nous avons identifiées comme relevant de la personnalité, de la musicalité de la personne et comme ayant un rapport avec les émotions⁹⁵.

⁹³ Je suppose et je crois que cela dépend un peu du répertoire que les candidats jouent et le répertoire est choisi de manière à ce que les candidats jouent si possible une pièce de chaque époque, afin qu'à travers le choix des pièces toutes les possibilités du candidat soient montrées. Je crois que, selon ce qui est en train d'être joué, il est plus tenu compte de la technique ou de l'expression musicale.

⁹⁴ On pourrait définir cette interaction comme une « interaction à sens unique » puisque le candidat « donne » quelque chose au jury mais (s'il passe les tours successivement), il n'a aucun retour de ce dernier hormis un signe positif qui est celui d'avoir passé un tour.

⁹⁵ Pierre-Emmanuel Sorignet observe également ce processus d'individualisation dans l'analyse des auditions de recrutement de danseurs contemporains, processus dans lequel le chorégraphe accorde de plus en plus d'importance « au comportement, à la voix, au regard et même à l'histoire individuelle et professionnelle du danseur » (Sorignet, 2010, p. 92).

4.4 Les controverses

Il s'agit de voir maintenant à quoi renvoie cette question de la subjectivité. Au fond, il s'agit d'objectiver cette subjectivité et de montrer quel sens donnent les acteurs à ces cadres d'évaluation. Nous nous aiderons d'exemples de controverses pour mettre en lumière les différents registres d'interprétation qui ont cours à l'intérieur des délibérations des jurys. L'analyse de ces controverses nous est apparue particulièrement utile puisque l'accès aux délibérations n'a pas été possible. Ramonich et Collinet soulignent, en effet, que « les situations de crise font émerger des modes de fonctionnement individuels et institutionnels qui ressortent alors de manière particulièrement flagrante tandis qu'ils demeurent implicites dans le cours ordinaire des choses. En étudiant les disputes, on peut mettre au jour les jeux d'acteurs et d'arguments saisis dans leurs transformations successives » (2010, p. 2).

4.4.1 Le critère d'authenticité : respect du texte ou expression de la personnalité

Prenons d'abord le cas d'un concours de percussion tel que nous le racontent plusieurs candidats qui relatent les propos du président du jury. A l'issue des éliminatoires, ce dernier s'avoue mécontent de son jury, car il voulait découvrir des personnalités, et ce n'est pas ce que le jury a fait, selon lui. Des désaccords sont apparus lors des éliminatoires, mais le jury est aisément tombé d'accord au niveau des finales. Un candidat éliminé du concours nous énumère les critères qu'il pense être utilisés lors de l'évaluation et rapporte les propos du président du jury :

De toute façon, on va essayer de choisir le candidat qu'on estime le plus méritant, c'est-à-dire celui qui remplit au mieux les exigences qui lui ont été données : respecter le texte, respecter la musique, montrer une certaine technique et puis un certain niveau zéro de qualité, par exemple,

jouer par cœur, c'est un truc qui est exigé maintenant. (...) Il y a peut-être d'autres critères encore que je ne connais pas. Je vais parler des discussions que j'ai eu avec le président du jury, après la première épreuve, qui disait qu'il était furieux de l'attitude du jury, lui il voulait qu'on trouve des personnalités, peu importe comment elles s'étaient comportées de manière stricte avec le matériel qu'elles avaient. Et selon lui, c'est pas ce qui s'est passé. (Adrian, percussionniste)

Ici s'opposent à notre sens deux types de critères: un critère technique et un critère que l'on pourrait qualifier de « critère de l'authenticité ou de la personnalité ». Bien que les critères techniques prévalent lors des éliminatoires (il n'y a pas de règle officielle à ce sujet, mais c'est ce que nous avons observé à l'occasion de six concours internationaux), le président du jury n'est pas d'accord sur l'importance accordée à ce critère et il a l'impression de passer à côté de ce qu'il nomme des « personnalités ». Le consensus, à ce stade, se fera par la moyenne des notes obtenues par chaque candidat. Par la suite, dans le même concours, le jury se mettra facilement d'accord et les personnes n'ayant pas le niveau technique souhaité une fois éliminées, les critères techniques perdront en importance et feront place à des critères tels que le « don de soi », la « générosité », l'« expérience musicale »⁹⁶ :

⁹⁶ Thomas Morinière (2007) note également cette exigence d'authenticité, de sincérité et de « naturel » chez les chanteuses de variété. Selon la même logique d'objectivation des catégories de jugement, ce sont d'abord les propriétés de la voix qui sont mis en évidence (timbre, grain, justesse, rythmique, tessiture). Mais il subsiste un résidu important dans cette tentative d'objectivation, une qualité qui correspond à ce que l'on peut appeler le charisme. Le changement de statut de la pratique, de l'ordinaire à l'extraordinaire, du commun à ce qui sort du commun justifie le recours au concept de charisme (Weber, 1996) qui s'observe en premier lieu dans la performance des interprètes de variétés manifestant une exceptionnelle intensité émotionnelle en vue de créer un écho affectif auprès d'un public. Cette définition éthique du charisme, outre la norme de l'authenticité, se complète par les notions de « générosité », de « partage » et de l'échange avec le public inauguré par le don de soi. « Fondamentalement, pour la chanson, la maîtrise technique manifeste aussi la maîtrise de soi, si bien qu'elle rehausse la signification d'une perte (contrôlée) de maîtrise. Quand elle surgit chez le virtuose, la faille ne trahit plus une incapacité à se maîtriser et à maîtriser une technique,

Justement, il y avait vraiment un mec qui surplombait tout le concours. Lui c'était vraiment, j'ai jamais vu ça, personne n'avait jamais vu ça mais il n'a pas gagné. Techniquement c'était irréprochable, c'était du jamais vu mais en même temps il a que 20 ans et musicalement il lui manque tellement de choses, il ne donnait pas au public, il donnait énormément pour lui mais il manquait cette expérience musicale de personnes qui ont 27, 28 ans et qui ont déjà un bagage musical derrière eux, qui mettent peut-être plus de notes à côté. (...) Donc non, ceux qui sont très techniques, ne gagnent pas forcément. Celui qui a gagné deuxième ex aequo avait moins de technique que le petit jeune. Quelque part ça fait du bien aussi de sentir une faiblesse, de pas avoir une machine en face de soi. Mais les deux deuxième prix jouent très bien et ils sont très fort musicalement aussi. (Aaricia, percussionniste)

Reprenons ici ce que nous avons appelé plus haut le « critère de l'authenticité ou de la personnalité⁹⁷ ». A travers l'analyse de nos entretiens, nous avons pu constater que la définition de la norme d'authenticité varie selon les personnes

elle révèle le bouleversement par une émotion extrême, un abandon consenti, offrande de l'intimité au public qui place ainsi la relation dans un mode affectif, caractéristique de la relation charismatique » (Morinière, 2007, p. 76).

⁹⁷ Morgan Jouvenet constate que « la difficulté de définir ces critères susceptibles de fonder objectivement les inégalités de réussite (et de revenus) est caractéristique des « mondes de l'art ». Les artistes, et plus encore leurs partenaires critiques et commerciaux, ont souvent été décrits comme des spécialistes du jugement « subjectif », présentant une tendance déroutante à faire appel au lexique de la sensation pour éclairer leur choix » (2006, p. 222). Chez les rappeurs qu'il étudie, un critère d'appréciation domine néanmoins. Ce qui devient primordial dans les jugements sur le genre musical du rap, c'est l'« authenticité » des intentions. Dans ce contexte, Jouvenet considère que « ce qui compte, alors, c'est la nature du lien entre les intentions de l'artiste et son contexte social de référence (pour le rap, une forme de marginalité rebelle et urbaine). Non seulement la vie explique l'œuvre, mais elle la légitime et autorise l'expression artistique » (p. 222). Dans le rap, l'exigence d'authenticité prend ainsi une dimension politique. Il s'agit de critiquer les pouvoirs en place, les règles du système politique et médiatique tout en veillant à ne pas trahir ses proches. Il est également important de garder le même entourage, garantissant la constance identitaire des artistes (p. 231). C'est ainsi que « le registre de l'authenticité mêle le respect du collectif à la sincérité individuelle » (p. 231).

interrogées. La notion d'authenticité peut, en effet, se référer soit à l'idéal de respect du texte que le compositeur a écrit, soit à l'expression de la personnalité dans l'interprétation de l'œuvre. Dans le premier cas, il s'agira de ne pas trahir les intentions musicales du compositeur. Un candidat nous expliquera que, pour lui, ce qui est important dans le concours auquel il participe, entièrement dédié à la musique de Liszt, c'est d'être un « serviteur de Liszt », de faire ce que Liszt aurait voulu faire. Il critique le concours dans lequel il vient d'être éliminé, en disant que ce qui était attendu ici, c'était de se mettre soi-même en avant, au détriment de la musique de Liszt, à travers ses propres sentiments et ses propres émotions :

I can give you an example : Liszt is in general quite free and romantic but there are certain sections where he gives you ideas of what he wants, tempo markings or atmosphere markings. So if he writes somewhere «lento assai», I think our job is to be more or less in the atmosphere of «lento assai» but not play «allegro». But if it is ok to play «allegro», then it is hopeless because then I could play «prestissimo» and think it would work. And I heard many people crossing these limits extremely and largely, doing what they wanted, meaning «lento», « oh no, I feel like I want to go forward »... ta ta ta... making it much faster. And it was accepted. So this means that it is important, that this counts here. Well, not my cup of tea.⁹⁸ (Henri, pianiste)

Le même musicien admettra cependant qu'il est difficile de déterminer à quel moment commence l'interprétation et à quel moment s'arrête ce que le

⁹⁸ Je peux te donner un exemple : Liszt est en général assez libre et romantique mais il y a certains passages où il te donne des idées de ce qu'il veut, des indications de tempo ou des marques d'atmosphère. Alors s'il écrit quelque part «lento assai», je pense que notre job c'est d'être plus ou moins dans l'atmosphère du «lento assai» et ne pas jouer «allegro». Mais si c'est ok de jouer «allegro», alors dans ce cas c'est sans espoir car dans ce cas je pourrai également jouer «prestissimo» et penser que cela devrait marcher. Et j'ai entendu beaucoup de gens dépasser largement ces limites, faire ce qu'ils voulaient, dans un passage «lento» «oh non, j'ai envie d'avancer»... ta ta ta... le rendant beaucoup plus rapide. Et cela a été accepté. Alors cela veut dire que c'est important, que cela compte ici. Et bien, ce n'est pas ma tasse de thé.

compositeur a voulu dire. Il explique que, pour lui, il s'agit d'être dans quelque chose qui se situe entre les deux. Ce même enjeu du respect du texte ou de la personnalité semble être illustré par ce que cet organisateur du concours raconte sur ce qu'attendaient les membres du jury lors d'une finale de concours :

Eux ils attendent de rencontrer des musiciens (...) ce qu'ils attendent des jeunes, c'est qu'ils les surprennent, qu'ils leur fassent redécouvrir, eux, d'une façon différente, ce qu'ils ont déjà entendu ou alors qu'ils arrivent à faire exactement ce qu'il faut faire, jouer Mozart dans le style, jouer Schumann comme du Schumann et pas comme du Chopin parce que c'est pas du tout pareil. Ça c'est super important, tu dois t'approprier une œuvre, comprendre ce que le compositeur a voulu dire, comprendre son époque, comprendre sa philosophie, comprendre sa vision de la musique et du monde et c'est ce qu'ils veulent, ils veulent juste ça. Tu ne peux pas jouer tout pareil, tu ne peux pas mettre n'importe quoi avec n'importe quoi. Tu dois penser à ton programme, tu dois réfléchir à ce que tu fais, tu dois emmener le public et le jury avec toi. C'est évidemment la quadrature du cercle, si tu as tout ça t'es génial, mais c'est évident que c'est ce qu'ils veulent, ils attendent ça. (Tobias, organisateur de concours)

Il précisera plus loin :

Notamment, on a imposé une pièce de Schumann qui est la seule pièce importante romantique pour hautbois : « Les romances » de Schumann. Tout le monde joue ça tout le temps. Les membres du jury étaient super déçus par les romances de Schumann. Ils disaient : « Mais il n'y en a pas un qui a joué ce qui est écrit. Pourquoi est-ce qu'il me rajoute un crescendo là alors que Schumann n'a rien écrit ? Est-ce qu'ils pensent qu'ils sont meilleurs que Schumann ? Si Schumann n'a pas mis de crescendo ou alors qu'il en a mis un et que tu ne le joues pas.... Respectez le texte. » Ils étaient super violents avec ça. (Tobias, organisateur de concours)

La question du respect du texte peut être mise en lien avec la spécialisation de la pratique musicale dans le courant du 19^{ème} siècle, en raison notamment de la complexité de la notation musicale. Auparavant, le musicien était à la fois compositeur et interprète. Aujourd'hui, nous sommes dans un système musical séparant les deux rôles. Cette séparation engendre des problèmes pour les deux acteurs musicaux. Les compositeurs doivent faire confiance à d'autres personnes pour présenter leurs textes de manière adéquate. Pour les interprètes, il s'agit de convaincre leurs publics qu'ils ont compris les intentions du texte et qu'ils le transmettent de manière tellement parfaite que le compositeur lui-même aurait fait pareil (McCormick, 2008 ; Menger, 1983).

Cette dichotomie entre respect du compositeur et expression de sa personnalité nous semble être bien illustrée par l'histoire de la participation d'Ivo Pogorelich au Concours Chopin de Varsovie, créant l'une des controverses les plus célèbres de l'histoire des concours de musique internationaux que nous retraçons à travers différents documents (articles de journaux et biographie de Martha Argerich). Ivo Pogorelich est un pianiste, né à Belgrade et formé au Conservatoire de Moscou dès l'âge de onze ans. En 1980, il participe au concours Chopin de Varsovie avec cent quarante-neuf autres candidats, issus de trente-sept pays différents. Il est éliminé au deuxième tour, juste avant de passer en finale. Martha Argerich fait alors partie du jury de cette édition du concours. La biographie de Martha Argerich, écrite par Olivier Bellamy, décrit Ivo Pogorelich comme ayant « un jeu audacieux avec des tempi très libres, une sonorité racée, des phrasés personnels servis par une intelligence musicale hors du commun et une virtuosité incomparable » (Bellamy, 2010, p. 200). Martha Argerich se disait subjuguée mais cet avis n'était pas partagé par l'ensemble du jury. Le biographe de Martha Argerich écrit : « Son attitude, qui n'était pas une pose, mais l'expression de son authenticité, se heurtait à un écueil : au concours de Varsovie, la vedette, c'est Chopin. On ne contourne pas ce préalable. Du reste Chopin lui-même, sa personnalité et son génie, ne tolèrent pas le partage. "Ce concours n'est pas comme les autres, admet Martha. Le meilleur pianiste dans l'absolu et le meilleur interprète de Chopin ne sont pas toujours la même personne" » (Bellamy, 2010,

p. 200) Voici comment sont rapportés les propos des membres du jury dans la biographie de Martha Argerich : « La plupart se montraient impressionnés, voire séduits par son pianisme souverain, mais certains clamaient haut et fort leur détestation. L'un de ses détracteurs a ouvert le feu au début des délibérations: "Il y a des chances que ce soit lui qui gagne. Je suis contre!". Andrzej Jasinski, professeur de Krystian Zimerman (premier prix en 1975), a voté blanc en justifiant ainsi sa position: "Je ne peux pas noter cette personne." (...) Au fil de la discussion, l'un des jurés a déclaré: "Je n'aime pas le Chopin de salon, mais là c'est carrément du disco." Une voix s'est élevée en écho: "Pour moi, c'est à vomir !" Plus mesuré un autre a expliqué: "Chopin est ma passion. Je n'ai rien contre Ivo Pogorelich, mais je ne peux pas cautionner ce qu'il a fait sans renier le travail de toute ma vie". Martha s'est tournée vers Sergueï Dorensky, qui gardait le silence, pour lui dire: "Il me fait penser à Horowitz." Le doyen du jury lui a répondu: "Non, Horowitz est là (montrant le ciel) et l'autre est là (montrant le sol)." » (Bellamy, 2010, p. 200). A l'issue du vote, Ivo Pogorelich est éliminé de la compétition. Une majorité des personnes lui a attribué la note maximale de 25, mais les quelques 1 à 3 ont suffi pour faire baisser sa moyenne. Suite à cette élimination, Martha Argerich démissionnera de sa fonction de jurée.

En 2008, vingt-huit ans après son élimination en demi-finale, Ivo Pogorelich relance la polémique en demandant la révision de son « procès » et un nouvel examen des notes attribuées cette année-là. Il déclare au journal *Rzeczpospolita*: « Je veux connaître la vérité, me libérer de l'ombre qui pèse sur moi depuis ce concours. Je ne peux pas comprendre pourquoi, en tant que lauréat de la Compétition Casagrande à Terni en Italie et du Concours International de Montréal, j'ai été traité ainsi à Varsovie ». En retour, Albert Grudzinski, directeur de l'Institut Chopin répond: « Que cherche-t-il après 28 ans, un nouveau scandale? L'Institut n'a reçu aucune demande formelle de sa part à ce sujet. Dans l'histoire du Concours, organisé depuis 1927, personne ne l'a exigé. Personne ne peut remettre en cause les conclusions du jury qui sont définitives, comme les décisions de justice » (Le 20 minutes, 2008). Paradoxalement, il est souvent rapporté qu'Ivo Pogorelich doit sa renommée à son échec au concours Chopin, cette controverse créant un tel remous médiatique que tous les regards se

tourneront vers lui. Il signera du reste un contrat avec Deutsche Grammophon peu de temps après son élimination.

A travers l'exemple de la controverse d'Ivo Pogorelich, nous posons l'hypothèse que des luttes esthétiques peuvent exister au sein des délibérations du jury des concours de musique internationaux. Ces luttes définiront « une certaine idée de la musique » (Duchêne-Thégarid, 2014) telle que défendue par le jury, mais également par le concours qui sélectionne ce jury. En s'opposant à la ligne esthétique du pianiste Lang Lang, cet organisateur dira par exemple par rapport à la ligne défendue par son concours :

Il amène une culture à la fois très jeune, très spectaculaire (...) pour moi c'est un héros de la jeunesse. Alors ce n'est pas que je l'apprécie particulièrement. Je trouve qu'il est génial mais je me sens plus proche d'une approche de quelqu'un qui joue de manière beaucoup plus intérieure et beaucoup moins spectaculaire. Mais en même temps, je reconnais qu'il est incroyablement dans son temps. C'est quelqu'un d'aujourd'hui, c'est pas du tout quelqu'un du passé et ça il faut ouvrir les yeux. Maintenant [dans notre concours], on privilégie plutôt une tradition plus intérieure de la musique qui n'est pas du tout celle de Lang Lang justement - à tort ou à raison, je n'en sais rien. Mais c'est tout aussi iconoclaste aujourd'hui de prôner le silence et le temps, de laisser le temps passer, que ce que fait Lang Lang. C'est tout à fait aussi non conformiste et moi c'est plutôt cette vision là que j'ai. Il faut arrêter de se stresser tout le temps. La musique c'est quelque chose qui doit nous apprendre le silence, l'écoute, la réflexion intérieure. Lang Lang, il vit ça plutôt comme une énergie incroyable. Mais ça peut changer le monde tout autant. (Tobias, organisateur de concours)

4.4.2 La contextualisation des performances : le cas d'une finale de piano

Autre exemple de dispute, qui se base cette fois sur nos propres observations et entretiens, lors de la finale d'un concours de piano : trois candidates sont en finale et la question se pose pour le jury si la gagnante du concours aura un premier prix ou non. Soulignons que, comme nous l'avons mentionné plus haut, il s'agit là d'une des rares situations où une discussion est admise au sein du jury. Le débat est alors encadré par le directeur du concours. Mais le jury n'est pas d'accord, le résultat est à quatre contre quatre tandis que le président du jury s'abstient de voter, car il est le professeur de la gagnante. Le jury estime que les prestations des trois finalistes n'ont pas été convaincantes. Pourtant, un premier prix et deux deuxième prix ex aequo seront finalement décernés, et ce résultat est justifié par le fait que l'évaluation a été faite sur l'entièreté du parcours des trois candidates, et non sur la seule finale.

La décision du jury, elle s'était prise sur l'entièreté du parcours. S'il n'y avait pas eu les tours d'avant, ça n'aurait pas été ce résultat-là. Et là ils ont vraiment voulu tenir compte de l'ensemble des épreuves parce qu'ils avaient été incroyablement touchés par cette fille pendant les deux récitals d'avant et pour eux il y avait pas photo c'était la plus intéressante. Après en finale, ils étaient un peu déçus, ils étaient un peu déçus des trois en réalité, ils n'étaient pas enthousiastes, nous non plus d'ailleurs, m'enfin bref. C'était une belle soirée parce qu'il y avait de la belle musique et tout. L'orchestre n'était pas très bon, le chef non plus, donc tout le monde a relevé ça. C'était pas les meilleures conditions, aucune d'entre elles n'a été franchement convaincante dans son Concerto. Le Prokofiev était un peu chiant, pas très ensemble avec l'orchestre, le Ravel elle était complètement paniquée parce que c'était la première fois qu'elle jouait ce concerto depuis 5 ans donc elle était un peu voilà... et l'orchestre était un peu fort derrière, on l'entendait pas dans sa totalité et le Rachmaninov c'était un peu pâteux et le tempo était pas terrible. Donc il y avait pas mal de critiques à faire sur les prestations des trois. Mais, par contre, si on se souvenait de ce qu'il y avait eu avant, chacune de ces filles avaient fait

des choses super bien mais Yamamoto avait fait des choses qui étaient vraiment surprenantes en terme de poésie, c'est ce côté-là qui leur a beaucoup plu et ça ils l'ont tous dit. (Tobias, organisateur de concours)

L'aspect contextuel⁹⁹ intervient de manière centrale dans l'évaluation de la candidate (Moulin, 1993, 2003 ; Ramonich et Collinet, 2010). Cette contextualisation de la performance peut aller du local (la compétition elle-même) au plus général (la construction d'une réputation). Nous nous situons dans une contextualisation de type local dès l'instant où le jury prend en considération l'ensemble des performances de la finaliste tout au long du concours. Mais il y a lieu de prendre en considération un contexte plus large que celui de la seule série de ces épreuves. La réputation antérieurement acquise par les candidats pèsera ainsi sur les décisions du jury. En effet, certains éléments issus de nos entretiens avec les candidats, mettent en lumière des stratégies qui s'approchent du lobbying. Comme dans le cas des patineurs (Ramonich et Collinet, 2010), on relève un « travail de mise en valeur active » auprès des membres du jury et de la construction d'une réputation¹⁰⁰ auprès de ces derniers :

You want to try to pick [a competition] where the judges know you, where you have already made an impression on the judges before. So, for example, with these judges here, a couple of the judges really liked my playing, although I didn't advance to the first round. (...) So I know who the judges are on whom I made a good impression, and I will look to see if they will be judges for the next competition. (...) The world is relatively small, and as there are a select few judges in the world, they go around to different competitions, act as judges in all of these competitions, and

⁹⁹ Dans le cas du patinage artistique, la dimension artistique implique une difficulté de notation et de hiérarchisation des prestations, difficulté qui est renforcée par la grande homogénéité des patineurs et par la nécessité d'un chiffrage et d'un classement. Dès lors, cette tension entre estimation artistique et mesure chiffrée nécessite le recours à une contextualisation de la performance (Ramonich et Collinet, 2010).

¹⁰⁰ Cette stratégie est utilisée autant par les candidats que par les membres du jury afin de réduire l'incertitude de situation.

remember who you are, and if you make a good impression once, it is easier to make a good impression a second time.¹⁰¹ (Charles, pianiste)

L'une des questions centrales qui reviendra dans la délibération du jury de la finale de piano est de savoir si la gagnante sera en mesure de faire carrière tant elle s'avère une personne sensible et timide. Des critères relatifs à la personnalité de la candidate entrent ainsi en ligne de compte et font que le jury hésite à lui accorder un premier prix.

Est-ce quelqu'un qui a l'étoffe d'un soliste? C'est là un point sur lequel on peut discuter toute la nuit, mais en définitive, on n'en sait rien. Du coup, on essaye de deviner d'après ce qu'on perçoit là, ce soir, cette semaine qui vient de s'écouler, ce qu'on a entendu. Est-ce que c'est quelqu'un qui peut faire carrière? C'est la question qu'on se pose tous. (Tobias, organisateur de concours)

L'argument qui fera finalement consensus résultera de la comparaison des performances sur l'ensemble des performances des trois candidates. Ainsi, pour les membres du jury, la gagnante ne mérite peut-être pas un premier prix, mais les deux autres, elles, méritent en tout cas un second prix et il convient de maintenir une distance entre la gagnante et les deux autres :

Par contre, est-ce qu'elle avait un premier prix ou pas ou un deuxième prix? Et au fond dans la discussion, tu te rends compte qu'il n'y a pas que

¹⁰¹ Tu vas essayer de choisir [un concours] dans lequel les jurés te connaissent, où tu as déjà fait une impression sur les jurés. Par exemple pour ce concours-ci, certains jurés ont aimé ma manière de jouer même si je n'ai pas passé au premier tour. (...) Je sais qui sont ces jurés sur lesquels j'ai fait une bonne impression et je vais voir s'ils vont siéger pour le prochain concours. (...) Le monde est relativement petit et comme il y a un nombre restreint de jurés, ils tournent dans différents concours et jugent dans tous ces concours. Ils se souviennent de qui vous êtes et si vous faites une bonne impression sur eux une première fois, il est plus facile de faire une bonne impression sur eux une seconde fois.

ça qui compte. Donner un premier prix ou pas, ça a une implication dans la carrière de la personne, dans l'implication du concours, pleins de choses, mais ça a aussi une implication sur les autres parce que si tu lui donnais pas un premier prix à elle, tu donnais pas de deuxième prix aux autres non plus parce qu'il fallait garder une différence entre les deux et pour les deux autres qui ont eu finalement un deuxième prix ex aequo, elles auraient eu un troisième prix ex aequo et c'est pas la même chose en termes financiers bien sûr mais aussi en termes de réputation. (...) Donc au fond pour les autres qui étaient pas convaincus de lui donner un premier prix, c'était quand même un bon argument de se dire si je ne lui donne pas un premier prix les autres n'auraient pas de deuxième prix et ça, ça m'embête parce qu'elles méritent franchement un deuxième prix. (Tobias, organisateur de concours).

Comme nous pouvons le constater dans ces exemples, les disputes au sein des membres du jury nous permettent d'analyser certains aspects du processus d'évaluation puisque ce processus devient plus visible et que certains éléments sortent de cette « boîte noire » représentée par le jury. Dans notre contexte, ces disputes nous informent quant à la distinction entre critères techniques et critères relevant de l'authenticité de la performance, sur de possibles luttes esthétiques au sein des jurys définissant au final leur vérité de la musique, ainsi que sur l'importance de la contextualisation des performances pour le jury, contextualisation qui réduit l'incertitude dans le processus d'évaluation. Il demeure que nous manquons encore d'observations sur ces délibérations.

La comparaison avec d'autres situations d'évaluation permet, nous semble-t-il, de mieux saisir ce qu'il en est de nos concours de musique, en particulier de la tension entre critères objectifs et appréciations subjectives. Ainsi avons-nous pu dégager divers critères de sélection à l'œuvre lors du processus d'évaluation. Il s'agit tout d'abord de critères techniques. Dans la suite du concours seront mis en avant des critères relevant de la musicalité et de différentes formes d'authenticité de la performance musicale. Ces deux premiers types de critères

relèvent plutôt d'un savoir-faire, mais seront également examinés – comme pour les concours de beauté – des critères qui relèvent de la personnalité du candidat, et plus précisément encore, de son savoir-être : cette personne est-elle, ou non, capable de mener une carrière de soliste international?

La personne qui gagne le concours doit ainsi correspondre à un certain groupe à travers différentes caractéristiques qui peuvent être communes au groupe, mais elle doit également s'en distinguer en mettant en évidence des caractéristiques singulières. Cette même tension se retrouve chez les mannequins analysés par Ashley Mears (2011). Cette dernière décrit le look que doivent produire les mannequins comme étant pris en tension entre deux standards de l'excellence : d'un côté, le look doit se conformer au standard générique de la perfection (une personnalité et un corps parfaits) ; de l'autre, le look doit mettre le modèle à part en tant que spécial et différent des autres (une personnalité et un corps distinctifs). Le look incarne cette contradiction essentielle de ressemblance et de différence (Mears, 2011, p. 119). Dans notre cas, quand une personne présente des caractéristiques communes mais est également distinguée avec succès, elle apparaîtra comme « élue », faisant du concours non plus seulement un lieu de sélection, mais aussi un lieu d'élection.

On peut également mettre en évidence un facteur de contexte important dans l'évaluation des candidats, que ceux-ci soient élèves d'un des membres du jury ou que les membres du jury l'aient déjà entendu dans une autre compétition. Dans le deuxième chapitre, lorsque nous avons abordé les critiques émises à l'encontre des jurys, une des critiques qui apparaissait était la relation professeur-élèves dans les concours internationaux. On pourrait ainsi se demander si nous sommes dans un système d'évaluation reposant sur un système de cooptation fait de très fortes interdépendances et d'interconnaissances, dans lequel la relation professeur-élève est centrale et que les règlements, mis en place par les organisateurs de concours, essayent de cadrer. Les concours ne contribuent-ils pas ainsi à une production et à une reproduction de l'excellence accessible uniquement à une élite ? A ce stade, nous manquons encore d'éléments pour

étayer cette hypothèse mais il s'agit d'une piste de recherche à explorer en analysant par exemple la part des lauréats dont un professeur est au jury ou affilié à un membre du jury.

Enfin, en considérant la spécificité du concours international de musique classique, on notera que l'incertitude domine, et ce à tous les niveaux : le directeur du concours (avec la commission artistique) ne sait pas si le jury correspondra à ses attentes : y aura-t-il des alliances au sein du jury ? Vont-ils voter pour leurs élèves ? Utiliseront-ils les critères de sélection adéquats ? Quant au jury, il ne sait pas, lui non plus, si les candidats correspondront à ses attentes : il en ira ainsi pour certains, et dans un premier temps, mais ensuite, les mêmes échoueront à un stade ultérieur de la compétition. En raison d'une possible instabilité des performances, la personne considérée comme la plus intéressante artistiquement et musicalement n'est pas forcément celle qui va gagner le concours. Enfin, les candidats ne connaissent pas les attentes du jury, et à cette incertitude de situation s'ajoute celle, lancinante, de l'incertitude de performance.

Bien qu'on observe, là aussi, le souci d'objectiver en termes techniques le jugement formulé par les experts qui composent le jury, il n'y a ni grille d'évaluation, ni possibilité d'interactions entre ces derniers, ni encore - et surtout - transparence dans l'énoncé des résultats puisque les notes attribuées par chaque juré ne sont jamais divulguées. Hormis la délibération concernant le premier prix dans le concours susmentionné, il n'est pas demandé aux membres du jury d'explicitier et de justifier leurs choix. Les concours, organisés de la sorte, éliminent ainsi la possibilité de toute réelle contestation.

Ce chapitre constitue ainsi un premier pas vers une sociologie des jurys des concours de musique internationaux qui reste évidemment à faire. A cet égard, il faudrait dans un premier temps faire des entretiens avec les membres du jury, interroger leur formation, leurs expériences avec d'autres concours, les faire parler de leurs critères de sélection et du fonctionnement des jurys dans lesquels

ils ont siégé. Même si nous manquons encore d'éléments pour valider les hypothèses contenues dans ce chapitre, il nous semblait important d'en esquisser les premières lignes afin de faciliter de futures recherches.

Chapitre 5. Les concours comme lieux de construction des réputations

Après avoir décrit ce que les musiciens apprennent lors des concours de musique internationaux et sur quels critères les candidats sont sélectionnés, nous nous intéressons, dans ce chapitre, à l'impact d'un prix dans la carrière des musiciens. Comment ces derniers utilisent-ils les prix de concours pour construire leur carrière ?

L'obtention d'un prix d'un concours prestigieux agit comme un signal qualitatif, une valeur distinctive pour pouvoir s'insérer sur le marché du travail et procure aux musiciens une visibilité certaine sur ce marché. Le monde de la musique fonctionnant selon le mode de l'organisation par projets exigeant une grande souplesse organisationnelle, les employeurs n'ont en effet pas le temps d'évaluer les compétences et les aptitudes des personnes qu'ils engagent. La réputation individuelle devient ainsi primordiale pour que le marché puisse fonctionner (Menger, 2009).

Cependant, gagner un prix, même dans un concours prestigieux, est une condition non suffisante pour accéder à cette renommée tant convoitée qui est celle du soliste international. Très souvent c'est la transition du statut de jeune lauréat de concours à celui de soliste professionnel et international qui est considérée comme problématique et c'est précisément cette étape que nous présenterons ici.

Nous commencerons par décrire cette carrière des musiciens, marquée par la diversification de leurs activités. Nous analyserons ensuite l'impact d'un concours dans cette carrière et décrirons ce que les différents acteurs mettent en œuvre pour la construction des réputations des lauréats des concours internationaux de musique. C'est en effet à l'intersection de l'effort de ces acteurs que se construit ensuite cette réputation : celui des musiciens, d'abord, qui doivent œuvrer pour se faire connaître et investir dans leurs prix ; celui des organisateurs de concours,

ensuite, qui mettent en place des programmes de développement de carrières pour aider leurs lauréats à « se vendre » ; celui des chefs d'orchestre, des programmateurs et des agents, enfin, qui participent à une deuxième sélection de ces musiciens consacrés par les concours.

5.1 Les carrières des musiciens

La carrière des musiciens peut soit se caractériser par la permanence (comme c'est le cas pour les musiciens permanents d'orchestre), soit par l'intermittence. Les carrières les plus enviées y sont les carrières de soliste et les places de premier plan dans les orchestres ou les ensembles de musique de chambre. Ces aspirations sont remises en cause par la difficulté de la trajectoire qui mène jusqu'à la « position » de soliste international. La carrière de soliste est un choix de carrière risqué pour les musiciens, car le marché est rendu incertain par la très forte concurrence de prétendants attirés par le prestige lié à la figure de soliste, mais également par la structuration du marché par l'organisation par projets (Menger, 2009). Dès lors, les musiciens interrogés choisissent d'investir dans plusieurs trajectoires différentes. Le musicien est ainsi amené à « cumuler un portefeuille de valeurs mobilières : la composition (plus ou moins contrainte) de ce portefeuille permet à l'artiste de diminuer les risques d'une carrière artistique à travers la diversification des investissements et placements qui lui sont accessibles » (Menger, p. 132, 1989).

5.1.1 La diversification des activités

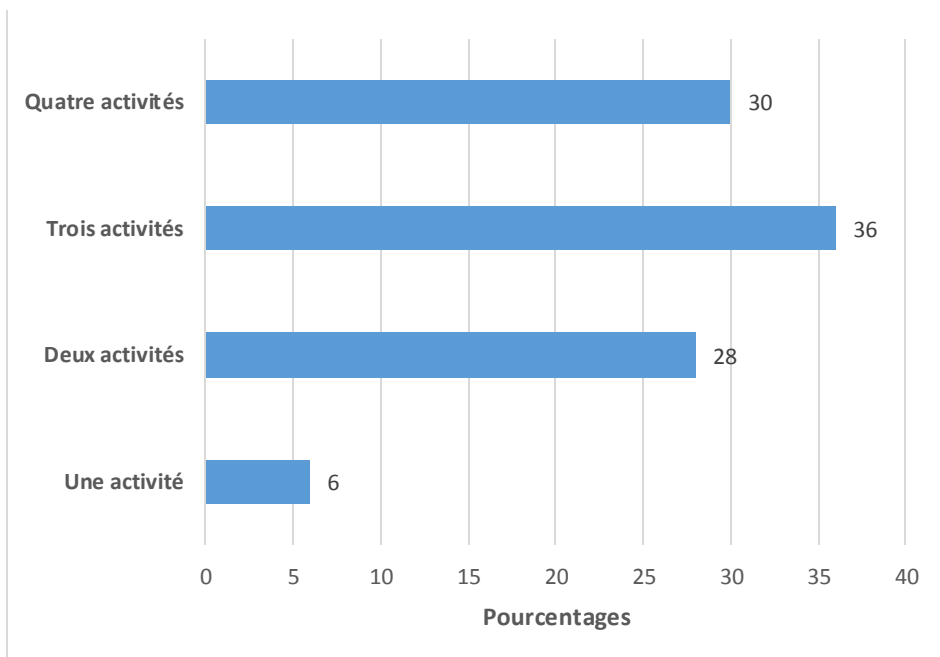
En ce qui concerne l'échantillon de lauréats ¹⁰² ayant répondu à notre questionnaire¹⁰³ (annexe 2), nous constatons que 80.8% des personnes de notre échantillon exercent actuellement une activité de soliste, 57.5% d'entre eux ont

¹⁰² Cet échantillon se compose principalement d'hommes (43 hommes, 26 femmes). La majorité des répondants a entre 25 et 29 ans. La plupart sont des pianistes (18 personnes), suivis par les violonistes (10 personnes), mais l'échantillon est également composé de bassonistes (3 personnes), de violoncellistes (3 personnes), clarinettes (4 personnes), de flûtistes (8 personnes), de guitaristes (3 personnes), de harpistes (3 personnes), cornistes (4 personnes), d'un hautboïste, de chanteurs (5 personnes), d'organistes (5 personnes), de percussionnistes (2 personnes), de trombonistes (2 personnes), d'un tubiste et d'un altiste.

¹⁰³ Comme indiqué dans la partie méthodologique, cet échantillon a été constitué à partir de la base de données des lauréats depuis 1997 de la Fédération mondiale des concours internationaux de musique (FMCIM), comportant, pour certains lauréats, leurs adresses email. Mais cette base demeure incomplète et ne contient de loin pas toutes les adresses des lauréats. Certains concours ne sont pas autorisés, pour raisons juridiques, à rendre publiques les coordonnées des candidats ou ont une structure peu organisée et ne possèdent tout simplement pas de fichier d'adresses. De plus, les lauréats voyagent beaucoup et changent fréquemment d'adresse. N'ayant cependant pas d'autres alternatives, nous avons cherché les prix depuis 2000 jusqu'à 2009, année par année, et nous avons noté les adresses trouvées dans la base de donnée de la FMCIM. Si l'adresse du lauréat n'y figurait pas, nous avons fait une recherche rapide sur Internet afin de voir si le lauréat en question avait un site internet. Nous avons ainsi retrouvé 742 adresses sur 2354 prix et 1832 lauréats. Le questionnaire a été mis en ligne sur un site Internet et le lien envoyé le 31 mars 2011 par email aux lauréats de l'échantillon (les 742 adresses) que nous avons constitué. Il leur a également été possible de joindre leur CV en complément des réponses au questionnaire. Le questionnaire a fait l'objet de trois relances et nous avons obtenu au final 73 réponses de lauréats. Ce chiffre relativement faible peut s'expliquer par le fait que beaucoup de ces adresses n'étaient sans doute plus valables, par la longueur et la complexité du questionnaire, par l'emploi du temps très chargé que ces musiciens peuvent avoir, ainsi que par des difficultés liées à la langue. En effet, le questionnaire a été rédigé en français et traduit en allemand et en anglais. S'agissant d'une population internationale, il est possible que certaines personnes ne maîtrisaient pas les langues dans lesquelles était rédigé le questionnaire. Les données récoltées par ce questionnaire ont été ensuite analysées avec le logiciel SPSS permettant une analyse descriptive de l'échantillon. En raison du faible taux de réponse, notre but n'était cependant pas de rechercher une représentativité de ces données. Il s'agissait plutôt de les analyser de manière qualitative, de venir compléter les données obtenues à travers nos entretiens et nos observations.

une activité de musique de chambre, 41.1% sont membres d'un orchestre ou d'un ensemble. Sur les 30 membres d'un orchestre, 63% (19 personnes) ont une position de soliste, 6.7% (2 personnes) ont une position de remplaçant soliste et 10% (3 personnes) ont une position de tuitiste. 68.5% des personnes composant notre échantillon exercent une activité d'enseignement. Nos analyses montrent la très forte pluriactivité des musiciens de notre échantillon, pluriactivité qu'on retrouve dans d'autres domaines artistiques. En considérant les quatre activités que nous avons citées (l'activité de soliste, l'activité de musique de chambre, faire partie d'un orchestre et l'enseignement), on peut constater que 6% de l'échantillon n'exerce qu'une seule activité. 94% des personnes exercent au moins deux activités en même temps et 30% pratiquent quatre activités en parallèle¹⁰⁴ :

Graphique 7 : Nombre d'activités par personnes (n = 50)



¹⁰⁴ Pour créer cette échelle, nous sommes partis des quatre activités suivantes : l'activité de soliste, la musique de chambre, l'orchestre et l'enseignement (questions 18, 20, 23 et 29 en annexe). Nous les avons additionnés ensemble, chaque répondant reçoit ainsi un score du nombre d'activité réalisé en parallèle.

Cette diversification des activités apparaît également dans les entretiens que nous avons menés avec les candidats lors des concours. Cinq activités professionnelles principales apparaissent de manière systématique dans ces entretiens : l'activité en tant que soliste accompagné d'un orchestre ou en récital, l'accompagnement dans le cas des pianistes, la musique de chambre, l'orchestre et l'enseignement. Il ne s'agit pas d'investir dans une trajectoire plus qu'une autre mais bien de diversifier ses activités. Dans les domaines artistiques, le cumul d'activités constitue souvent la norme et non plus une exception comme cela peut être le cas dans d'autres métiers. Dans ce sens, « la pluriactivité est inhérente aux professions artistiques » (Bureau et Shapiro, 2009). Selon Pierre-Michel Menger (1989, 2009), il s'agit là d'un comportement rationnel visant à réduire les risques du métier.

Ça va dépendre de ce qui va se présenter. On ne peut pas se dire « ah plus tard je vais faire du quatuor à cordes ». Ça dépend des gens que l'on rencontre, si ça marche ou pas. On ne peut pas tabler là-dessus sinon dans dix ans, on risque d'être encore au même point. (Fabien, violoniste)
 When you become a soloist you have to sacrifice a lot of things but when you decide to become a soloist of course it is difficult to become a soloist.
 There are very few people who can do it¹⁰⁵. (Pascal, violoncelliste)

Janine Rannou et Ionela Roharik (2006) distinguent trois notions de ce cumul d'activités. La polyvalence correspond à l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail. C'est le cas, par exemple, lorsqu'on assume à la fois la mise en scène et des tâches administratives dans un théâtre (Menger, 1997). La polyactivité désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts. Il peut s'agir ici de jouer comme comédien tout en travaillant comme serveur dans un restaurant. La notion de pluriactivité est définie par l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité, par exemple travailler tantôt

¹⁰⁵ Lorsque tu deviens soliste, tu dois sacrifier beaucoup de choses. Mais devenir soliste, c'est aussi très difficile. Très peu de personnes y arrivent.

comme un musicien, tantôt comme ingénieur du son. L'ensemble de ces pratiques est appelé diversification des pratiques.

Même si ces frontières ne sont pas stabilisées¹⁰⁶, il nous semble que nous pouvons considérer la diversification des pratiques des musiciens interrogés comme relevant plutôt du domaine de la pluriactivité, c'est-à-dire l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité, en l'occurrence le champ de la musique, même si l'on pourrait se poser la question par rapport à l'enseignement. Une seule personne interrogée semble se diriger vers une diversification des pratiques relevant plus clairement du domaine de la polyactivité (cumul d'activités dans des champs distincts) puisqu'elle étudie le droit à l'Université en même temps qu'elle poursuit ses études de pianiste. Ce choix représente cependant une exception dans notre échantillon.

Philippe Coulangeon constate, lui, dans le cas des musiciens interprètes en France (2004), que la pluriactivité est souvent le lot de musiciens non permanents qui représentent la majorité des interprètes. Hyacinthe Ravet (2009) observe cependant que la pluriactivité apparaît également comme une dimension indispensable chez les musiciens permanents d'orchestre alors qu'ils n'en sont pas financièrement dépendants. Comme elle le souligne, « la régularité et l'assurance conférée par la permanence d'une activité au sein d'un même collectif musical, sous la dépendance d'un chef, durant plusieurs années, apparaissent en contradiction avec une identité établie d'artiste – rapportée au mythe de la vie de bohème, de la liberté de choix des réalisations au fil de l'inspiration, de

¹⁰⁶ Comme le relèvent Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro, derrière ces définitions se dessinent des questions de frontières et avec elles des enjeux d'intérêt et de légitimité : « Travailler à la fois comme musicien et comme danseur, est-ce être pluriactif ou polyactif ? A l'évidence, cela dépend de la délimitation et de l'échelle des domaines de référence. Parle-t-on, dans ce cas, des champs restreints de la musique et de la danse, respectivement, ou d'un domaine plus vaste comme celui de la scène, du spectacle, voire celui, encore plus englobant, de la culture ? » (Bureau et Shapiro, 2009, p. 20). Il ne s'agit pas ici simplement de querelles sur les définitions, mais de questions « qui engagent l'identité des personnes, leur visibilité, leur réputation, leurs perspectives de rémunération, et leurs intérêts en termes de carrière » (p. 20).

l'incertitude et de la gloire posthume. Le jeu en orchestre est jugé par des observateurs extérieurs à l'orchestre mais aussi par certains musiciens eux-mêmes, qui se qualifient ou sont qualifiés de "fonctionnaires de la musique" ou "OS de la double-croche", comme une activité routinière, laissant peu de place à l'autonomie, non conforme aux images mythifiées de "l'artiste" » (Ravet, 2009, p. 128-129)¹⁰⁷.

Nous avons constaté dans nos entretiens que l'orchestre fait souvent office d'image-repoussoir en particulier chez les violonistes et dans une moindre mesure chez les violoncellistes. Cet extrait d'entretien avec deux violonistes au sujet de l'orchestre, illustre cette image-repoussoir :

Bastien : Je n'aimerais pas jouer dans un orchestre parce qu'on reste dans un orchestre et on fait rien à côté. On peut faire des choses mais la plupart du temps, on est dans un orchestre et on y reste et après c'est fini. Et je ne veux pas être dirigé, je veux faire ce que j'ai envie de faire et dans un orchestre ce n'est pas possible. L'expérience que j'ai eu dans les orchestres, même avec Radio-France, ce n'était pas ça.

Raoul : Non mais attends je ne sais pas... tu viens dans un orchestre, les gens autour ils ont quand même une certaine expérience, ils savent compter, ils savent un peu jouer, il faut un peu s'adapter quoi. Il faut un peu se calmer quoi.

Bastien : Mais je n'aime pas être dirigé... j'ai envie de faire ce que j'ai envie de faire et pas être dans un orchestre le cul au fond de la chaise.

Raoul : Non mais t'as une mauvaise image, t'as une mauvaise image, vraiment... enfin excuse moi je le dis comme ça. C'est toujours possible de faire ce que tu veux, de te sentir bien et justement c'est bien de s'adapter.

Bastien : Mais pas dans un orchestre comme Radio-France en tout cas. Peut-être que dans les Dissonances ou quelque chose comme ça...

¹⁰⁷ Sur ce point, voir également Arian (1971), Faulkner (1973b), François (2005) et Willener (1997).

Raoul : Mais non c'est très dur aussi, il faut un moment d'adaptation aussi parce que t'as des programmes super difficiles qu'il faut monter en deux, trois jours et là on s'en fout de ton interprétation vraiment quoi... Il faut juste ranger un peu son ego dans la boîte et faire comment les gens veulent et c'est bien aussi. Les gens ils demandent de toi aussi beaucoup, ils attendent beaucoup de toi. Donc quand tu proposes des choses qui réunissent tout le monde, ben tu te sens bien... si tu proposes des choses qui réunissent que toi-même, ben ce n'est pas bon ça.

Est-ce que tu as eu des mauvaises expériences avec l'orchestre, ça s'est passé comment dans l'orchestre où tu as été, c'est quoi que t'as pas aimé?

Bastien : Tu ne peux pas l'ouvrir, tu ne peux pas faire ce que tu as envie de faire. C'est le chef qui choisit.

Raoul : Non mais il y a un truc... il y a la répétition et il y a le concert et au concert t'as toujours une espèce d'atmosphère qui fait que tu dois faire quelque chose, tu dois donner de toi-même...

Bastien : Mais il faut que le pupitre soit cohérent. Si tu fais un truc dans ton coin et le reste ne fait pas la même chose...

Raoul : Mais c'est justement en faisant avec les autres que tu fais ce que tu veux... si tu vas contre ce n'est pas bon.

Comme Bastien nous le précisera ensuite, ce qu'il ne veut absolument pas c'est être tuitiste, il n'est en revanche pas du tout opposé à l'idée d'avoir une position de violon solo dans un orchestre. Cette image-repoussoir est donc à notre sens plus liée à l'opposition tuitiste-soliste dans l'orchestre. En d'autres termes, lorsque les musiciens disent ne pas vouloir faire partie d'un orchestre, ce qu'ils redoutent principalement c'est d'être tuitiste à l'orchestre (Lehmann, 2005 ; Faulkner, 1973b). Ceci expliquerait le fait que dans le cas des instruments à vents de notre échantillon, la position à l'orchestre soit une position enviée et recherchée¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Rappelons que l'orchestre s'organise selon un système de positions hiérarchisées regroupant quatre familles instrumentales : les instruments à cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses), les instruments à vent de la

Cette pluriactivité participe également d'une « quête de sens et de reconnaissance d'une identité artistique » (Ravet, 2009, p. 129). Ceci est également le cas pour certains de nos musiciens, comme ce hautboïste :

Idéalement comment est-ce que tu te vois dans une dizaine d'années, comment est-ce que tu vois ta vie de musicien, quel serait ton idéal ?

Oscar : Je voudrais que cela ne corresponde pas à l'idée que je m'en fais aujourd'hui.

C'est-à-dire ?

Oscar : Je ne sais pas, surprenant, étonnant, multiple, varié.

Et quelles sont les pistes que tu as maintenant ?

Oscar : La musique de chambre, l'improvisation, le jazz, la direction d'orchestre, l'analyse, la musicologie, le hautbois, le hautbois d'orchestre, le hautbois avec piano... je ne sais pas... tout.

Un pianiste nous dira également :

I like to do different things all the time. I like to perform, I like to teach as well. I do teach as well at the moment and I would like to do all kinds of things in my life : to perform and to do other things as well.¹⁰⁹ (Henri, pianiste)

famille des bois (flûtes, hautbois, clarinettes et bassons), les instruments à vent de la famille des cuivres (cors, trompettes, trombones et tubas) et les instruments à percussion. Par définition des postes et des tâches musicales, tous les instruments à vent sont solistes, tandis que les instruments à cordes comportent des solistes et une majorité de tuttiistes. Par tuttiistes, on entend que l'ensemble du pupitre, ou sous-groupe du pupitre, joue simultanément les mêmes traits à l'unisson alors que le soliste joue seul les principales interventions musicales consacrées à son instrument (Ravet, 2007 ; Lehmann, 2005).

¹⁰⁹ J'aime faire des choses différentes tout le temps. J'aime me produire sur scène, j'aime aussi enseigner. En ce moment, j'enseigne également et j'aimerais faire toutes sortes de choses dans ma vie : me produire sur scène et faire d'autres choses également.

On peut donc à nouveau suivre Hyacinthe Ravet lorsqu'elle relève que la pluriactivité peut également apparaître comme « la possibilité de développer toutes les facettes de l'activité de musicien, telles l'interprétation et l'enseignement qui paraissent inhérents au métier de musicien » (Ravet, 2009, p. 130). Une pianiste nous décrira ainsi l'activité d'enseignement comme constituant une partie d'être soi-même meilleure (« this is a part of being better myself¹¹⁰ »).

Mais quelle importance prennent les prix de concours, en termes de carrière et de construction des réputations, dans ces trajectoires particulières ? C'est ce que nous allons maintenant analyser.

5.1.2 Gagner un concours pour démarrer une carrière ?

Nous avons vu plus haut, l'importance que revêt l'apprentissage dans les motivations des candidats à participer aux concours internationaux. Une autre motivation tient, bien sûr, au fait de gagner un prix et d'en retirer un certain nombre de bénéfices. Un des premiers effets directs de gagner un prix peut être l'augmentation de la visibilité sur le marché musical et la multiplication des propositions de concerts. Cette possibilité d'avoir plus de concerts directement suite à l'obtention d'un prix revient maintes fois dans nos entretiens :

Of course we all, I mean young pianists, we are searching for such possibilities to get concerts or to get money.¹¹¹ (Nadia, pianiste)

I mean money and concertos. After the competition, you have always some invitations.¹¹² (Ophélie, pianiste)

It is not that I am especially fond of doing competitions. I want to do the

¹¹⁰ Cela fait partie d'être moi-même meilleure.

¹¹¹ Bien sûr, nous tous, jeunes pianistes, sommes à la recherche de telles possibilités pour obtenir des concerts et de l'argent.

¹¹² Je veux dire de l'argent et des concertos. Après le concours, on reçoit toujours des invitations.

concerts that comes out of it.¹¹³ (Pablo, pianiste)

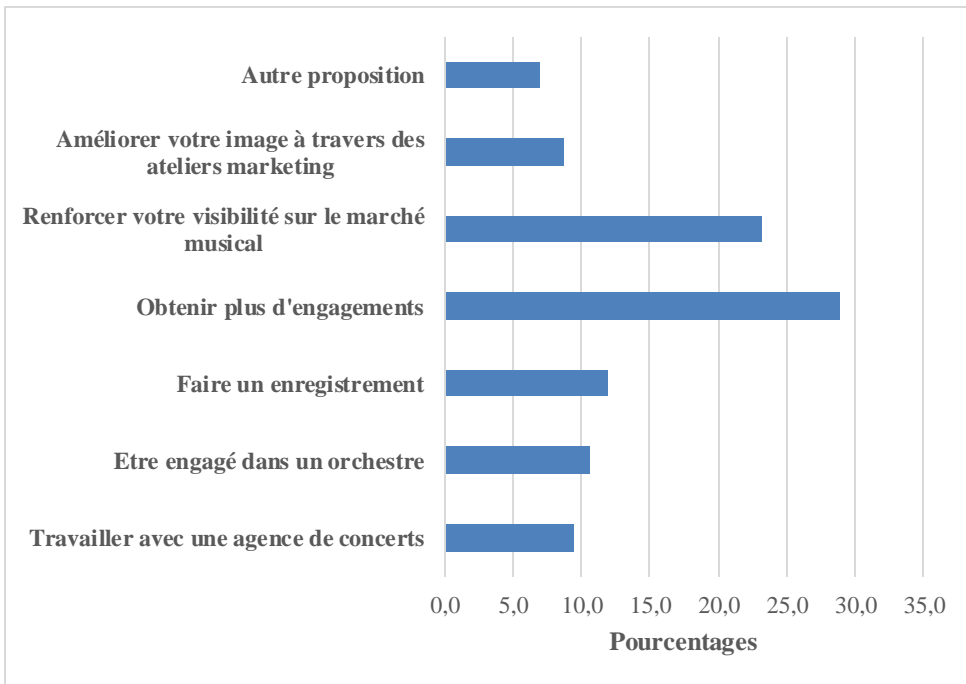
I really hate them but if you want to live in modern music life, you have to go to competitions, you must do it. It is the only way to do something because if you win competitions you get concerts, you get money and many people listen to you and invite you to do concerts. It is like a starting point.¹¹⁴ (Olivia, pianiste)

Lorsque nous avons demandé aux lauréats de concours (enquête par questionnaire) de choisir parmi différents items ce que l'obtention d'un prix leur a permis de faire (travailler avec une agence de concert, être engagé dans un orchestre, faire un enregistrement, obtenir plus d'engagements, renforcer votre visibilité sur le marché musical, améliorer votre image ou autre proposition), une majorité d'entre eux a choisi l'item « obtenir plus d'engagements » et « renforcer votre visibilité sur le marché musical ».

¹¹³ Ce n'est pas que j'aime particulièrement les concours. Je veux faire les concerts qui s'ensuivent.

¹¹⁴ Je les hais vraiment mais si tu veux vivre dans le monde musical moderne, tu dois faire des concours, tu es obligé. C'est la seule manière de faire quelque chose car si tu gagnes des concours, tu obtiens des concerts, tu obtiens de l'argent et beaucoup de gens t'écoutent et t'invitent à faire des concerts. C'est comme un point de départ.

Graphique 8 : L'obtention d'un prix de concours vous a-t-il permis de... (plusieurs réponses possibles)



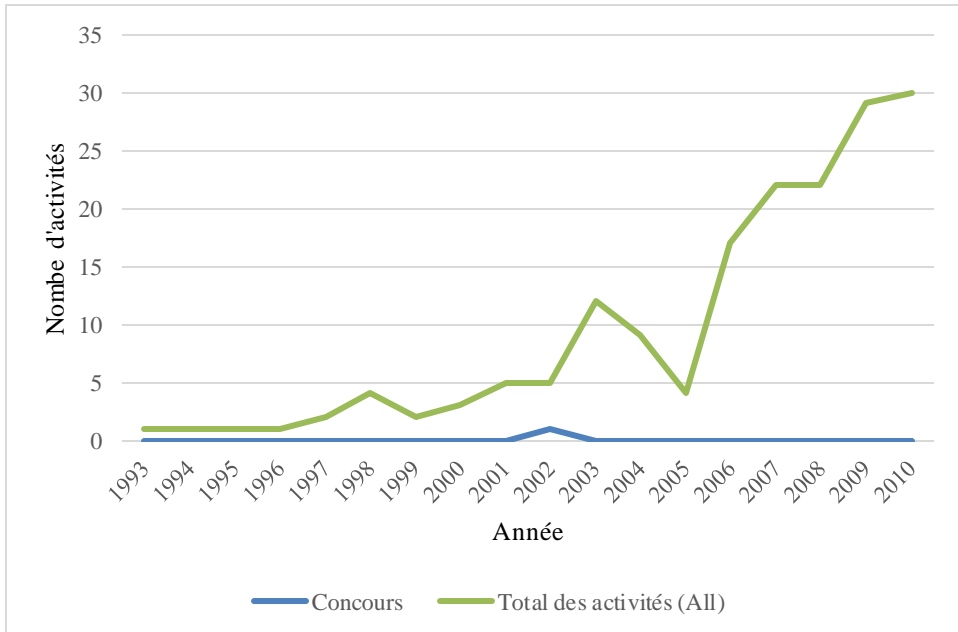
Cependant, la possibilité de démarrer une carrière après le concours est variable. Deux personnes remportant le même prix dans le même concours, peuvent également avoir des parcours différents ainsi que semble le montrer cet extrait de presse :

Yossif Ivanov et Jinjoo Cho, les deux précédents vainqueurs violonistes (2003 et 2006) de ce concours international, consacré alternativement au chant, au piano et au violon, illustrent bien la difficulté pour un concours musical de trouver la perle rare qui alliera technique et musicalité et sera à même, ensuite, d'intéresser le milieu musical. Ivanov a confirmé sa victoire, acquise à l'âge de 16 ans à Montréal, par une deuxième place au Concours Reine Elisabeth de Bruxelles et un début de carrière prometteur. Cho n'a guère fait parler d'elle depuis, même si elle était extrêmement affûtée dans le concerto de Chostakovitch qu'elle avait choisi en finale. (Huss, 2010)

Lorsque nous avons adressé les questionnaires en ligne aux lauréats (annexe 2), nous leur avons également laissé la possibilité de joindre leur curriculum vitae au questionnaire. Nous avons ainsi pu récolter 41 biographies de musiciens que nous avons analysées. Certaines de ces biographies se présentent sous la forme d'un CV classique avec les dates et les événements s'étant produits à ces dates (concerts, diplômes, concours, etc.) et sont donc exploitables en termes de dates et d'événements. Il s'agit de onze CV sur lesquels nous nous basons pour décrire certaines trajectoires. Ces trajectoires ne sont pas représentatives de l'ensemble des parcours des lauréats, mais elles donnent un premier aperçu de l'effet d'un prix de concours sur une trajectoire. Nous avons compté annuellement le nombre de concours gagnés et le nombre d'événements indiqués dans les CV et avons représenté les totaux annuels dans un graphique avec une courbe représentant les concours et une courbe représentant les autres événements. Nous nous sommes arrêtés à 2010 puisque le questionnaire a été envoyé au printemps 2011.

Prenons l'exemple d'une percussionniste : à travers le questionnaire auquel elle a répondu, nous savons qu'elle a participé à quatre concours nationaux et à deux concours internationaux. Elle a remporté un premier prix et le prix du public dans un des deux concours internationaux en 2002. On constate à partir de 2003 une claire augmentation du total de ses activités (ici, nous avons considéré les concerts en tant que soliste, en musique de chambre et en direction). Dans le tableau ci-dessous, nous avons également considéré l'ensemble de ses activités incluant les enregistrements, les coachings et les classes de maître, les activités en tant que juré, les émissions de télévision et de radio et les interviews à la radio. A la question « dans les deux ans suivant l'obtention d'un prix avez-vous eu une augmentation significative de vos activités artistiques », elle répond que cette augmentation était effectivement importante. Il est à noter également que cette percussionniste a terminé ses études en 2004, ce qui lui a sans doute permis d'accepter plus d'engagements.

Graphique 9 : Effet d'un prix sur les activités dans le cas d'une lauréate percussionniste

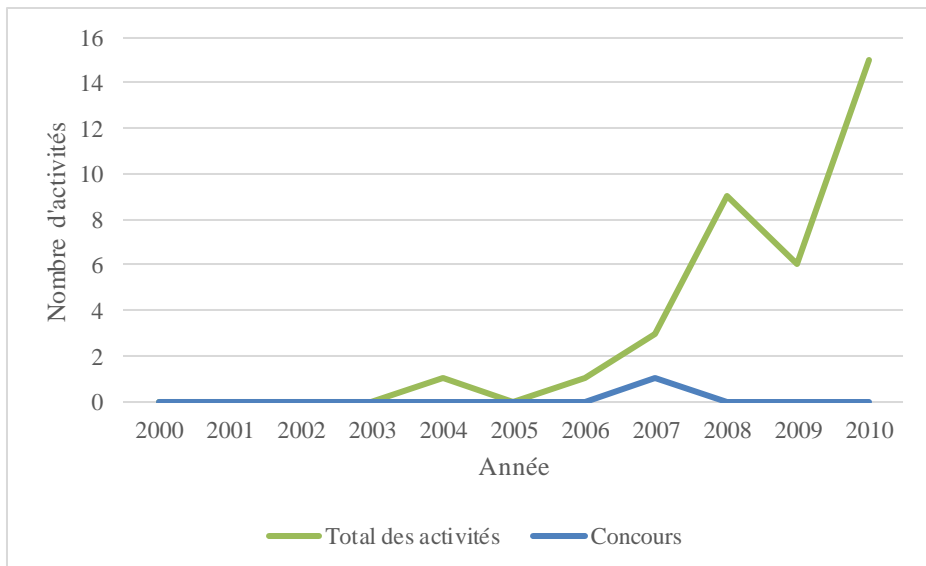


Légende: La courbe bleue représente le nombre de prix gagnés et la courbe grise représente le total des activités incluant le total des activités musicales (concerts en soliste, musique de chambre ou direction) et les enregistrements, les coachings et les classes de maître, les activités en tant que juré, les émissions de télévision et de radio et les interviews à la radio.

Il faut noter, comme indiqué dans le deuxième chapitre, que les concours de percussion sont rares et que, du coup, les lauréats de percussion le sont également. On peut émettre l'hypothèse que l'augmentation assez conséquente des activités, qui semble être liée à l'obtention d'un premier prix, s'explique également par l'effet de rareté du prix dans le marché musical.

Prenons maintenant l'exemple d'un tromboniste. Celui-ci a participé à cinq concours nationaux et trois concours internationaux. Il a remporté un premier prix d'un concours réputé en 2007. Ses activités augmentent également considérablement à partir de 2008. Il confirmera dans le questionnaire qu'il a constaté une augmentation très importante de ses activités artistiques dans les deux ans qui ont suivi le concours.

Graphique 10 : Effet d'un prix sur les activités dans le cas d'un lauréat tromboniste



Légende: La courbe bleue représente le nombre de prix gagnés, la courbe grise le total des activités musicales (concerts en soliste, musique de chambre, enseignement, enregistrement CD).

Reprenons ici l'analyse déjà introduite au premier chapitre. Dans ces cas-ci, l'obtention d'un prix peut être analysée comme un « ressort réputationnel » (Menger, 2009). Il permet au musicien d'y recourir pour organiser d'autres activités et aux employeurs, d'être informés de la compétence et de la valeur de l'artiste. Le fait de gagner un concours permet ainsi la multiplication des activités et des projets de l'artiste. Chaque projet en appelant un autre et, de plus, ceux-ci ayant un fort potentiel formateur, il s'ensuit un mécanisme d'« avantages cumulatifs » (Merton, 1988 ; DiPrete et Eirich, 2006 ; Menger, 2009) pouvant expliquer des différences de trajectoires entre des personnes ayant un différentiel de qualité minimale au départ. La visibilité procurée par le prix de concours semble concentrer les demandes sur ces personnes apportant une réputation qui peut être largement supérieure à son avantage réel en valeur artistique et elle peut expliquer des inégalités énormes en termes de revenus et d'engagements. C'est ensuite « un mécanisme d'auto-renforcement qui fait se développer beaucoup plus rapidement et plus largement le talent de celui qui peut rencontrer des

occasions variées d'apprentissage et de mise à l'épreuve de ces capacités » (Menger, 2002a, p. 982). Encore faut-il pouvoir repérer ce talent, et c'est ici que la fonction d'un concours de musique devient importante, car si la réputation est déjà établie, il est plus facile de reconnaître ce talent. A cet égard, le prix agit comme un signal de qualité :

It is also a standard. When the world knows that you won a certain prize, then they know the highest level of the jury in this field already acknowledges you to be very good. Then they don't have to do the judging themselves. (...) For most of the audience, they need to know those kind of things to choose : there are so many concerts, which one do I go to ?¹¹⁵
(Sandrine, pianiste)

Un flûtiste, premier prix d'un concours considéré comme très réputé, nous raconte que l'obtention de ce prix lui a en effet permis d'obtenir un certain nombre de concerts et lui a procuré une incontestable visibilité :

En dehors des concerts, il y a un effet de notoriété qui est certain. [Le concours de] l'ARD c'est filmé, il y a des vidéos qui se sont retrouvées sur Youtube. Donc il y a je ne sais pas combien de gens qui ont vu ça sur Youtube. Il y a pleins de gens qui me connaissent sans que moi je les connaisse et c'est sûr que ça joue pour moi et ça peut aussi inciter des gens à m'inviter pour des concerts à plus long terme car j'ai une certaine visibilité que je n'avais pas avant, ça c'est sûr. Ça m'ouvre des portes, j'ai eu des contacts avec des Hochschule en Allemagne pour des postes de professeur, des choses que je n'aurai pas eues s'il n'y avait pas eu le concours. Lors du jury au conservatoire à Paris, il y a des candidats qui sont venus me voir pour avoir des commentaires. Ils m'ont dit : « Je vous

¹¹⁵ C'est aussi un standard. Lorsque le monde sait que tu as gagné un certain prix, alors ils savent qu'un jury de très haut niveau t'a déjà reconnu comme étant très bon. Alors ils n'ont pas besoin de faire ce jugement eux-mêmes (...). La majorité du public a besoin de savoir ce genre de choses pour choisir : il y a tellement de concerts, auquel est-ce que je vais aller.

ai vu sur Internet, j'adore ce que vous faites, c'est super ». C'est rigolo.
(Laurent, flûtiste)

Selon un certain nombre d'entretiens, obtenir un prix de concours n'est cependant pas suffisant pour inscrire le musicien durablement dans le marché du travail musical. Le prix aurait ainsi un effet dans la trajectoire du musicien mais seulement à court terme. Le musicien doit ensuite gérer sa réputation comme un véritable capital, une « quasi-rente » en perpétuelle recomposition (Menger, 2009) dans laquelle il lui faut sans cesse réinvestir. Le prix de concours l'aide à trouver d'autres engagements.

It is kind of like a helping hand but I don't think it's everything. You have to first of all be very persistent. Winning a competition can get you started but it just gets you started. You have to keep on wanting to do this, to keep going on stage and looking for opportunities yourself not just kind of sit back and wait that it comes to you. The ones who have the prizes and use it to help their career take the most advantage of it and people who win it but don't go on, they get acknowledged but... I think it is great when the people who win a prize use it to help themselves to get more concerts. I think this is the purpose of a competition. There are a lot of professional piano duos who won the ARD. I think 1955 was the first one. Some of them still play professionally and they have recordings and everything. I don't know if it is because of the competition but they keep their career going and they become very famous and they get many concerts. It might have been helpful for them. It is not that you win the prize and everything stops, you have to keep going. I see a lot of names and some of them I never heard of before from (...). It is good to have ARD on the program notes but some of them are so professional now that they don't put that on their programs because they are well known already.¹¹⁶ (Sandrine,

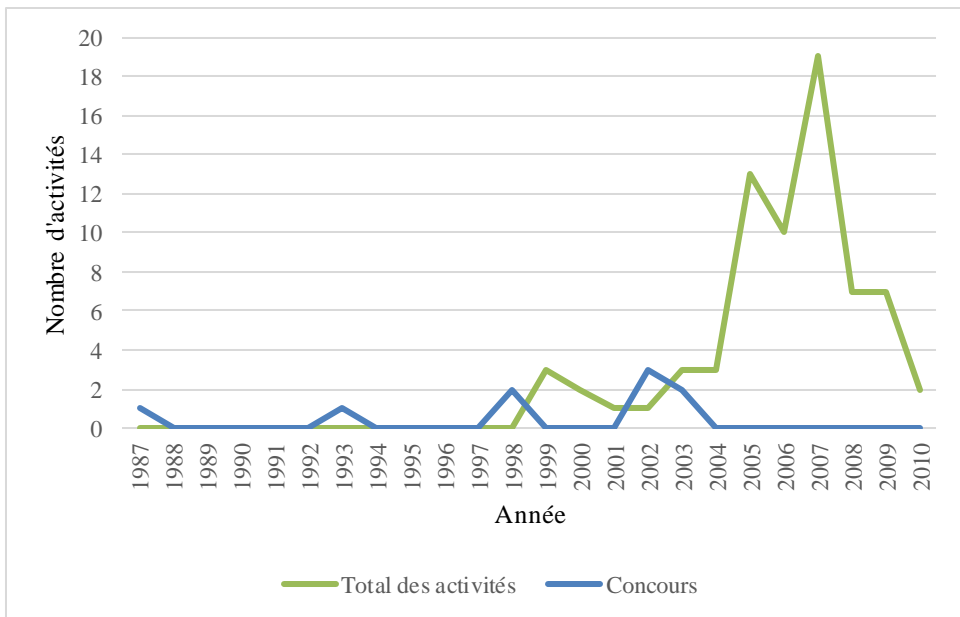
¹¹⁶ C'est une sorte de main aidante, mais je ne crois pas que ce soit tout. Tu dois être, tout d'abord, très persévérant. Gagner un concours peut t'aider à démarrer, mais cela ne fait que te faire démarrer. Tu dois continuer à vouloir faire cela, tu dois continuer à te produire sur scène et chercher des opportunités et ne pas

pianiste)

On peut émettre l'hypothèse que la trajectoire de la pianiste ci-dessous exemplifie l'effet d'un prix de concours à plus court terme. Elle a participé à cinq concours nationaux et sept concours internationaux. En 2002 et 2003, elle gagne cinq prix dans cinq concours internationaux (un deuxième prix, deux troisièmes prix et en 2003 un premier prix). A partir de 2004, on constate que ses activités artistiques augmentent assez considérablement jusqu'en 2007 pour ensuite chuter de manière toute aussi conséquente.

t'asseoir et attendre que cela vienne vers toi. Ceux qui ont les prix et les utilisent pour les aider dans leur carrière sont ceux qui en retirent les meilleurs avantages. Mais ceux qui gagnent et n'en font rien, ils sont reconnus mais... Je trouve que c'est bien quand les gens utilisent les prix qu'ils ont gagné pour les aider à obtenir plus de concerts. Je crois que c'est le but d'un concours. Il y a beaucoup de duos pour pianos professionnels qui ont gagné l'ARD. Je crois qu'en 1955, c'était le premier. Certains d'entre eux jouent toujours professionnellement et ils ont des enregistrements, etc. Je ne sais pas si c'est à cause du concours mais ils ont continué à faire carrière et ils sont devenus très célèbres et ont obtenus beaucoup de concerts. Cela a pu les aider au début. Ce n'est pas que tu gagnes le concours et tout s'arrête. Je vois beaucoup de noms et il y en a certains que je n'avais jamais entendus avant (...). C'est bien d'avoir l'ARD dans les programmes, mais certains d'entre eux sont aujourd'hui tellement professionnels qu'ils ne le mettent plus dans leurs programmes parce qu'ils sont déjà connus.

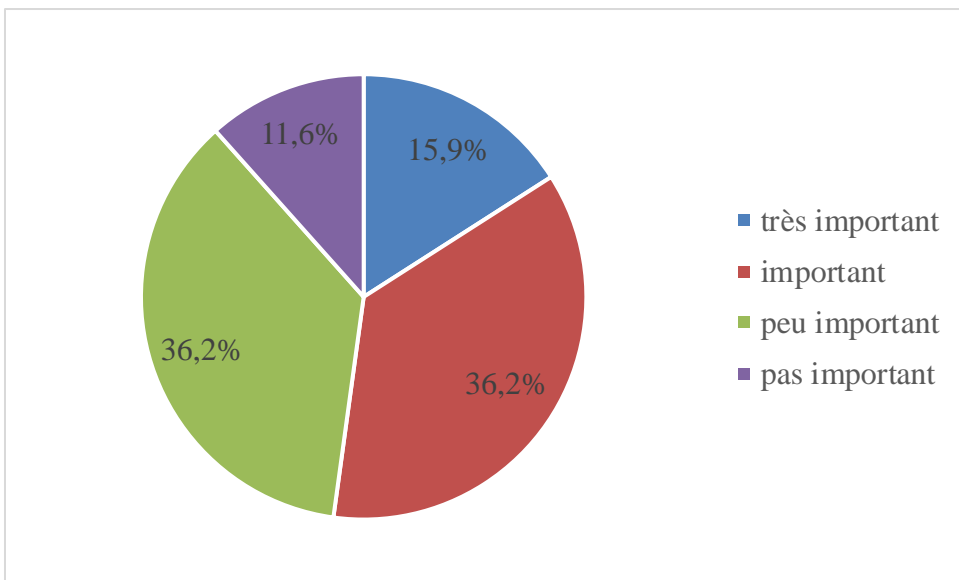
Graphique 11 : Effet d'un prix sur les activités dans le cas d'une lauréate pianiste



Légende: La courbe bleue représente le nombre de prix gagnés, la courbe grise le total des activités musicales (concerts en soliste, musique de chambre, autres activités).

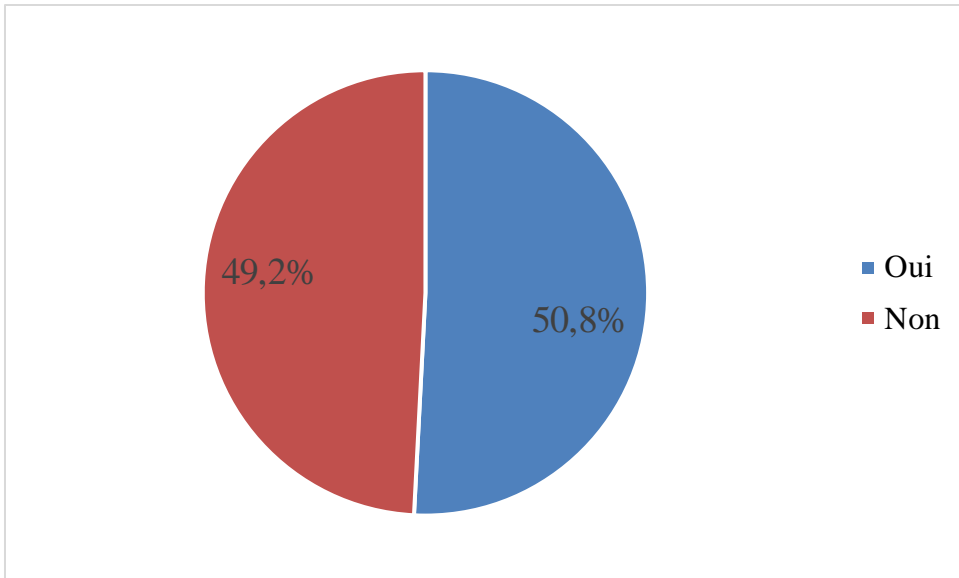
En ce qui concerne l'importance de gagner un prix pour construire une carrière, les réponses sont partagées pour notre échantillon de lauréats : 52% des personnes considèrent comme « important » ou « très important » de gagner un prix et 48% considèrent le fait de gagner un prix comme « pas important » ou « peu important » :

Graphique 12 : Pour construire une carrière est-il important de gagner un prix ?
(n = 69)



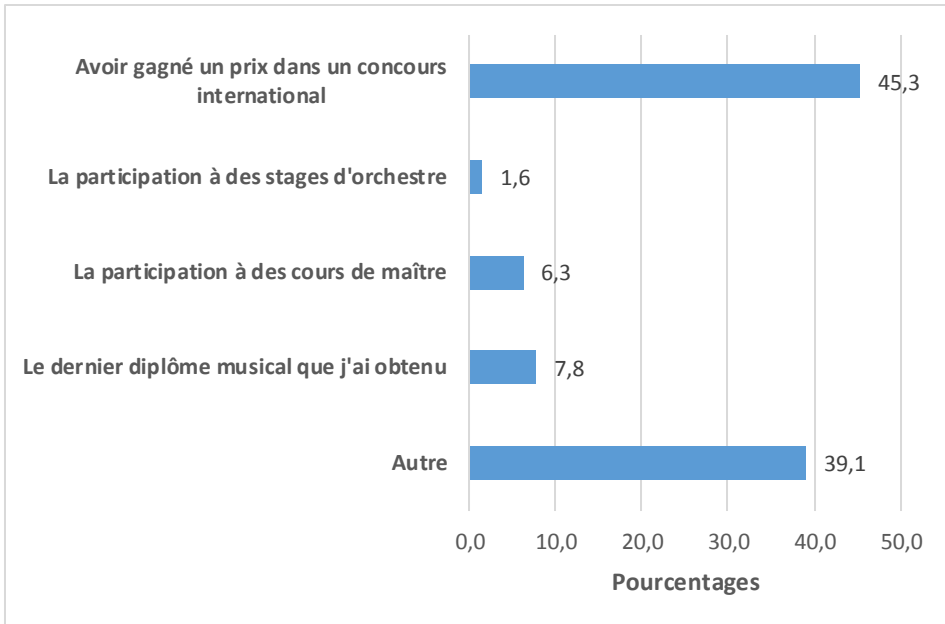
Ce résultat est confirmé par la réponse à la question : « Pour construire une carrière est-il important d'avoir un premier prix ? ». Ce que nous cherchons ici à savoir c'est s'il est plus important d'avoir un premier prix qu'un deuxième ou troisième prix. En effet, 49% des répondants estiment qu'il n'est pas important de gagner un premier prix pour construire une carrière alors que 51% d'entre eux considèrent que gagner un premier prix est nécessaire.

Graphique 13 : Pour construire une carrière est-il important d'avoir un premier prix ? (n = 61)



Les lauréats avaient également la possibilité de réponse à la question suivante : « Selon vous, parmi les éléments suivants, lequel a été le plus décisif dans le début de carrière actuelle ? ». Ils pouvaient choisir l'un des items suivants : « avoir gagné un prix dans un concours international », « la participation à des stages d'orchestre », « la participation à des cours de maître », « le dernier diplôme musical que j'ai obtenu » et la catégorie « autre ». On peut constater que 45.3% des personnes ont considéré qu'avoir gagné un prix dans un concours international a été déterminant dans leur carrière actuelle. Or, il s'avère que 39.1% des personnes ont choisi la catégorie « autre », suggérant que nous avons peut-être mal choisi les catégories de réponses à notre question.

Graphique 14 : Selon vous, parmi les éléments suivants, lequel a été le plus décisif dans le début de carrière actuelle ? (n = 64)



Lorsqu'on détaille ce que les personnes (24 personnes) ont répondu manuellement en précisant la question « autre », on peut constater que ces réponses se rangent dans trois catégories : le réseau, la promotion de soi et les qualités personnelles et, dans une moindre mesure, le fait d'avoir gagné d'autres types de prix que ceux des concours internationaux. Nous présentons ici les différentes catégories avec leurs réponses dans un tableau.

Tableau 15 : Description de la catégorie « autre » de la question « Selon vous, parmi les éléments suivants, lequel a été le plus décisif dans le début de carrière actuelle ? »

Catégorie	Réponses
Réseau	<ul style="list-style-type: none"> - Auditioning and the jobs that I did in theater - Being an apprentice with the Houston Grand Opera - Connecting with fellow musicians at school and at chamber music programs - Den Pianisten C. kennenzulernen und seitdem mit ihm eng zu arbeiten - Gigs through contacts from teachers - Kontakte - Network, chamber music - Persönliche Kontakte - To have found people interested in my playing
Promotion de soi et qualités personnelles	<ul style="list-style-type: none"> - Blind dumb luck – both good luck and bad luck - Le travail quotidien - Musique - My stubborn unwillingness to commit suicide - My work in the field of chamber music in a steady ensemble - Playing good at concerts - Qualität - Self promotion - Self promotion - Talent ;-) - Working with a great guitar professor, creating an excellent repertoire
Gagner d'autres types de prix	<ul style="list-style-type: none"> - Avoir gagné un concours d'orchestre - Gagner le concours de trombone solo à l'orchestre philharmonique de Radio-France - Preis im nationalen Wettbewerb (Deutscher Musikwettbewerb) - Winning a recording contract with a recording company

Les musiciens interrogés ont donc répondu avec d'autres catégories leur semblant déterminantes dans la réussite de leur carrière. Le réseau, la promotion de soi et le travail personnel ressortent ici de manière particulièrement flagrante. Ces résultats nous semblent d'autant plus forts qu'ils ont été cités de manière spontanée, sans catégorisation préalable. Il ressort de ces résultats que l'impact

des concours est certes considéré comme important par une partie de notre échantillon. Cependant, leur capacité à créer des relations, à vendre leur travail sur le marché est tout aussi essentiel. Il ne suffit pas de gagner un prix de concours, encore faut-il pouvoir l'utiliser et l'investir afin de promouvoir sa propre carrière. Un organisateur de concours remarque :

Souvent ce qui leur manque à ces jeunes, c'est la capacité à s'ouvrir aux autres, à se vendre. Souvent ils n'ont pas ça et c'est très, très difficile après de les pousser en avant parce que ça doit venir d'eux. Tu ne peux pas faire ça pour eux. (...) Soit t'as des aides, tu rencontres la bonne personne, une femme, un mari qui t'aide à faire ça, un agent, un ami mais trouver tout ça en soi c'est vachement compliqué. (...) C'est le marché quoi, il faut se faire sa place. Moi, je les plains et je pense qu'il y en a pleins qui arrêtent parce que c'est trop dur. Trop dur de se battre tout le temps et de voyager en permanence. S'ils arrêtent, ce n'est pas forcément un échec du concours qui les aura sélectionnés. Nous, à ce moment-là, on a pensé que c'était le meilleur du moment (...) Tu vois Aline, je ne suis pas du tout sûr qu'elle va faire la carrière que j'imagine qu'elle pourrait faire parce que je sens en elle une fragilité qui va certainement l'empêcher d'aller plus loin. Sur le moment, c'était indiscutablement la meilleure et elle a une voix splendide mais... elle n'a peut-être juste pas le truc qui fait qu'elle va se pousser plus loin. On verra, là, elle a encore deux, trois ans. (Tobias, organisateur de concours)

Nous défendons ainsi l'idée qu'obtenir un prix est une condition de plus en plus nécessaire pour beaucoup de musiciens afin de démarrer une carrière. Rempoter un prix n'est cependant pas une garantie de succès. Ce qui importe est que les prix entrent dans la construction d'une histoire du musicien et lui permettent de produire une « image idéalisée » (Goffman, 1973, p. 40) de son activité de musicien.

5.2 La biographie comme outil de construction du prestige

Comme expliqué plus haut, nous avons pu récolter 41 biographies de musiciens que nous avons analysées. Certaines de ces biographies ne se présentent pas sous la forme d'un CV classique, mais elles prennent la forme d'une biographie, d'une « histoire de vie de la personne » racontée à la troisième personne.

Dans le cas des danseurs, Pierre-Emmanuel Sorignet constate une généralisation de la présélection sur CV dans les auditions dès le milieu des années 1990. Les danseurs ont dû intégrer cette manière de faire, afin d'élaborer un « résumé positif de leur carrière » (Sorignet, 2010, p. 73). Dans ce cas, « le CV doit comporter des étapes fortes ou du moins « parlantes » pour le chorégraphe, que ce soient la formation ou le travail dans une compagnie reconnue » (p. 73).

5.2.1 Les stratégies de valorisation dans les CV

En analysant les CV des musiciens, on peut, dans un premier temps, mettre en avant que certains éléments reviennent de manière récurrente : la formation et les professeurs que les musiciens ont eus, les salles et les festivals les plus importants dans lesquels ils se sont produits, les chefs d'orchestre sous la direction desquels ils ont joué et, éventuellement, d'autres solistes avec lesquels ils ont collaboré, les prix de concours qu'ils ont obtenus, les disques qu'ils ont enregistrés et les activités qu'ils exercent en dehors de leur activité de soliste (professeur, position dans un orchestre, etc.). En particulier dans le CV sous forme biographique, des éléments soulignant la singularité de la personne sont mis en avant. Dans le cas de ce flûtiste, on peut par exemple lire en introduction à sa biographie :

« Subtil und präzise, aber dennoch beseelt und temperamentvoll »
umschrieb die Süddeutsche Zeitung das Spiel von Lukas Tremblay im

März 1998¹¹⁷. Das schien auch die Jury des ARD-Wettbewerbes zu überzeugen. Dem 2. Preis in München – ein erster wurde nicht vergeben – schloss sich im Jahre 2000 der 1. Preis beim Internationalen Beethoven-Wettbewerb Wien an, den er als erster Deutscher überhaupt gewinnen konnte. Dies war ein weiterer Höhepunkt in der an Erfolgen nicht eben armen Karriere des jungen Pianisten: Mehr als ein Dutzend Mal reüssierte Tremblay bei internationalen Konkurrenzen, darunter beim Internationalen Klavierwettbewerb in Peking (China), beim Internationalen Klavierwettbewerb in Hamamatsu (Japan) sowie bei mehreren Wettbewerben in Italien und Spanien als Erster oder Zweiter Preisträger¹¹⁸.

Sur le site web d'une violoniste ayant également répondu à notre questionnaire, on peut lire l'introduction suivante :

Hailed by Lord Menuhin as « one of the most brilliant of our younger violinists », Lea Boucher has already established herself as a versatile internationally renowned violinist and as a Professor at the Royal College of Music. Having won numerous awards and prizes in Tchaikovsky, Menuhin, Stradivari, Tibor Varga International Violin Competitions, in the year 1998 she became Gold medalist and 1st Prize winner of "Premio

¹¹⁷ Les dates et les noms ont été changés également dans tous ces extraits biographiques.

¹¹⁸ « Subtil et précis, et pourtant animé et dynamique » sont les termes que la « Süddeutsche Zeitung » utilise pour décrire le jeu de Lukas Tremblay en mars 1998. C'est ce que semblait persuader également le jury du concours de l'ARD. Au deuxième prix – le premier n'a pas été décerné – s'ajoute un premier prix en 2000 au concours international de Beethoven à Vienne, qu'il est le premier allemand à obtenir. C'était un point culminant dans les succès dans la riche carrière de ce jeune pianiste : Tremblay a réussi plus d'une douzaine de fois dans les concurrences internationales, entre autres au concours international de piano à Pékin (Chine), au concours international de piano à Hamamatsu (Japon), ainsi que dans plusieurs concours en Italie et en Espagne, en tant que premier ou deuxième lauréat.

Paganini” and won 1st prize in the Michael Hill International Violin Competition.¹¹⁹

Les éléments du CV sous forme biographique sont généralement présentés comme des énumérations :

Lea has collaborated with such distinguished conductors as the late Lord Menuhin, Lionel Bringuier, Werner Andreas Albert, Matthias Bamert, Arvo Volmer, Olari Elts, Sir William Southgate, Vladimir Verbitsky, Christian Knapp, Miguel Harth-Bedoya, Eckehard Stier, Mikhail Gerts, Valery Poliansky, Pavel Kogan and many others.¹²⁰

Souignons également que la quasi-totalité des lauréats qui ont répondu à notre questionnaire disposent d'un site internet à leur nom, avec des photos professionnelles et des informations supplémentaires sur leurs activités.

Comme l'indique Robert Ezra Park, le mot personne, dans son étymologie, signifie un masque. Ceci est lié à la « reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout joue un rôle, plus ou moins consciemment » (Park cité par Goffman, 1973, p. 27). Ce masque, précise-t-il plus loin, « est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être. A la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous

¹¹⁹ Acclamée par Lord Menuhin comme « une des plus brillantes de nos jeunes violonistes », Lea Boucher s'est déjà établie comme une violoniste internationale, renommée, aux multiples talents et en tant que professeure à la Royal College of Music. Ayant gagné de nombreuses récompenses et prix dans les concours internationaux de violon Tchaikovsky, Menuhin, Stradivari, Tibor Varga, en 1998, elle devint médaille d'or et première lauréate de « Premio Paganini » et gagna le premier prix au concours international de violon Michael Hill.

¹²⁰ Lea a collaboré avec des chefs d'orchestre distingués tels que le regretté Lord Menuhin, Lionel Bringuier, Werner Andreas Albert, Matthias Bamert, Arvo Volmer, Olari Elts, Sir William Southgate, Vladimir Verbitsky, Christian Knapp, Miguel Harth-Bedoya, Eckehard Stier, Mikhail Gerts, Valery Poliansky, Pavel Kogan et bien d'autres.

venons au monde comme individu, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes » (Park cité par Goffman, p. 27).

Dans le cas de la danse, Pierre-Emmanuel Sorignet (2010) relève qu'un danseur en début de carrière ou n'ayant dansé que dans de petites compagnies, sera amené à développer de « véritables stratégies de présentation écrite de soi¹²¹ » (p. 73). Certains danseurs parlent même de « techniques de CV » (p. 74). Une des stratégies est de retirer certains éléments du CV pour en valoriser d'autres.

Ces stratégies sont également présentes dans le cas des biographies de musiciens. Une des pratiques courantes est de survaloriser un prix de concours. Un musicien peut, par exemple, écrire qu'il a gagné un concours alors qu'il a obtenu le deuxième prix, le premier prix n'ayant pas été décerné. Il peut également laisser un flou dans l'indication des prix reçus, s'il n'a pas gagné le premier prix :

¹²¹ Dans son livre « La présentation de soi » (1973), Erving Goffman part de l'idée que la vie sociale est une scène sur laquelle chacun d'entre nous construit son personnage. La perspective de Goffman est celle de la représentation théâtrale et les principes qu'il en tire sont des principes dramaturgiques. Il examine « de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation » (p. 9). Dans une interaction donnée, les différentes personnes impliquées cherchent à obtenir des informations sur les autres personnes. Cette information contribue à « définir la situation » et permet aux uns et aux autres de prévoir ce qui est attendu d'eux et ce qu'ils peuvent attendre des autres. La notion de « définition des situations », reprise par Erving Goffman, est une notion majeure de la sociologie développée notamment par William Thomas dès 1923. Cette conception part de l'idée selon laquelle chaque individu agit en fonction de l'environnement qu'il perçoit et de la situation à laquelle il doit faire face. Ses attitudes préalables l'informent sur cet environnement et lui permettent de l'interpréter donc de définir chaque situation de sa vie sociale. Comme l'explique Thomas, « toute conduite auto-déterminée est précédée d'une phase d'examen et de délibération, que nous pourrions appeler *définition de la situation* » (Thomas, 1984, p. 80). L'ordre social et l'histoire personnelle de l'individu influencent, tous les deux, la définition de la situation (Coulon, 1992, p. 36).

Lauréat des concours internationaux de Lieska, Porcia et Budapest, il obtient également en 1999 un premier prix au concours international Philip Jones à Guebwiller.

En vérifiant dans ses réponses au questionnaire, on constate qu'il a effectivement eu un premier prix dans le concours mentionné. Dans les autres concours, il a obtenu deux troisième prix (dont un ex-aequo) et un deuxième prix ex-aequo.

Une autre technique est de ne pas être clair sur le nombre de concours gagnés. On peut le constater dans l'extrait biographique ci-dessous, mentionnant que le musicien s'est « distingué » dans plusieurs concours alors qu'en fait il n'a remporté que le premier prix indiqué ainsi qu'un prix spécial dans l'autre concours mentionné.

Il s'est distingué dans plusieurs concours nationaux et internationaux pour piano. Interprète passionné du répertoire contemporain pour piano seul, il a remporté les prix "SACEM", "Nadia Boulanger" et « André Chevillon-Yvonne Bonnaud » au concours international d'Orléans en 1999, ainsi que le premier prix au concours « Valentino Bucchi » de Rome.

D'où la critique de Breton et Cresta : « Est-il souhaitable dans ces circonstances d'amplifier encore le flou existant en abusant – dans les discours et les communiqués de presse – du terme de "lauréat" qui promet plus qu'il ne tient puisqu'il ne désigne que le titulaire d'une distinction et non pas, comme un public mal informé le suppose, le vainqueur du concours ? Ambiguïté encore que cette appellation de premier prix que s'attribuent souvent des titulaires de deuxième prix quand le jury n'a pas – volontairement – décerné de distinction suprême. Tel autre assure avoir "remporté" la palme alors qu'il n'était qu'ex aequo... Impresarios et parfois artistes eux-mêmes s'emparent d'une gloire factice qui n'est qu'empruntée » (1995, p. 120).

Une autre stratégie de valorisation dans les CV est de mettre en avant la dimension internationale de la trajectoire du musicien en énumérant les différents

pays dans lesquels l'artiste a donné des concerts. Cette stratégie est, par ailleurs, également relevée par Pierre-Emmanuel Sorignet (2010) lorsqu'il analyse les techniques de valorisation des CV des danseurs. Dans l'extrait ci-dessous, nous en avons un exemple. Relevons également, dans cet extrait, le choix de mettre en avant les festivals et les salles les plus prestigieuses dans lesquelles la musicienne a donné des concerts :

Louise Gauthier war bereits bei verschiedenen Festivals wie Schleswig Holstein, Mecklenburg Vorpommern, Lockenhaus Kammermusikfest, Mozart Festival Augsburg, Rheingau Festival, Davos Festival „young artists in concert“ Kammermusiktage Mettlach, Ensemble en Scene - Lausanne, Donaueschinger Musiktage, Pacific Festival Japan und Kammermusikfestival Galilea zu Gast und gab Konzerte in den wichtigen Konzerthäusern Europas, der USA, Japans und Israels, darunter Carnegie Hall New York, Philharmonie Berlin, Konzerthaus Wien, Tonhalle Zürich, Birmingham Symphony Hall, Philharmonie Köln, Mozarteum Salzburg, Palais des Beaux Arts, Brüssel, und andere.¹²²

Le but des musiciens est, nous semble-t-il, de construire une histoire cohérente autour de leur personne et de créer une image, un personnage¹²³. Dans son

¹²² Louise Gauthier a déjà été invitée dans divers Festivals tels que Schleswig Holstein, Mecklenburg, Vorpommern, Lockenhaus Kammermusikfest, Mozart Festival Augsburg, Rheingau Festival, Davos Festival „young artists in concert“ Kammermusiktage Mettlach, Ensemble en Scene - Lausanne, Donaueschinger Musiktage, Pacific Festival Japon et Kammermusikfestival Galilea et a donné des concerts dans les salles importantes en Europe, aux USA, au Japon et en Israël, parmi eux, Carnegie Hall New York, Philharmonie Berlin, Konzerthaus Wien, Tonhalle Zürich, Birmingham Symphony Hall, Philharmonie Köln, Mozarteum Salzburg, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, et d'autres.

¹²³ Chez Goffman, une personne va essayer de maîtriser les impressions qu'elle peut donner sur son public, afin de réduire l'incertitude liée à une situation (Goffman, 1973). Dans cette perspective, « l'acteur incorpore à son activité des signes qui donnent un éclat et un relief dramatique à des faits qui, autrement, pourraient passer inaperçus ou ne pas être compris. En effet, si l'acteur veut que son activité ait une réelle portée au regard de ses interlocuteurs, il faut exprimer pendant l'interaction ce qu'il désire communiquer » (p. 36). Goffman relève également « la tendance des acteurs à donner à leur public une impression idéalisée par tous les moyens » (p. 40). Une représentation présente ainsi une

analyse sur la professionnalisation des rappeurs en France, Morgan Jouvenet relève que l'identité artistique de ces derniers se construit aussi bien lors des interviews et des séances photos, que sur les jaquettes des disques, ou à travers des tenues vestimentaires et des registres de langue (2006, p. 220-221). Comme chez nos musiciens classiques, « le travail de l'image vise à produire un portrait cohérent de l'artiste, la cohérence expressive valant pour preuve de l'« authenticité » des intentions. La mise en valeur du lien passe ainsi par la mise en scène du lien entre un ensemble d'intentions artistiques et une existence individuelle (...). L'artiste doit ainsi savoir présenter son œuvre comme une émanation de sa vie et son crédit, sa légitimité dépendent d'un travail continu de justification de soi » (2006, p. 221).

Plus loin, Jouvenet précisera que « le cadre biographique permet de qualifier et de classer les artistes, tout en produisant des récits à la fois spectaculaires et réalistes (...) Il ouvre un espace de comparaison des projets artistiques et favorise la construction de modèles d'attitudes et d'actions exemplaires » (2006, p. 225-226). Utiliser le récit biographique permet de « réfléchir sur des vies modèles, construire des portraits de vie que l'on fait concourir pour l'excellence de la manière dont ils réalisent une essence » (Passeron cité par Jouvenet, 2006, p. 226).

5.2.2 La construction d'une biographie singulière

Les éléments tels que les prix de concours entrent dans cette histoire pour créer une personne sortant de l'ordinaire, ayant une histoire d'excellence. En reprenant Erving Goffman à nouveau, nous pouvons dégager deux dimensions fondamentales de la personnalité individuelle : « *L'acteur*, artisan infatigable des impressions d'autrui, engagé dans d'innombrables mises en scène quotidienne ;

image idéalisée de la situation. De ce fait, un acteur s'efforcera de cacher ou d'estomper les activités, les faits et les motifs incompatibles avec une présentation idéalisée de lui-même ou de ses produits (p. 52). Bien qu'avec les biographies des musiciens nous ne sommes pas dans une interaction en face-à-face, le cadre conceptuel de Goffman nous semble utile dans l'analyse de ces récits en particulier en ce qui concerne la maîtrise des impressions sur un public.

le personnage, silhouette habituellement avantageuse, destinée à mettre en évidence l'esprit, la force et d'autres solides qualités » (Goffman, 1973, p. 238). A cet égard, un organisateur de concours dira par exemple :

Chez une Martha Argerich, c'est impressionnant parce qu'elle a vraiment le côté show avec une sorte de fausse naïveté « je ne fais pas exprès, je suis comme ça ». Mais au fond, intérieurement, c'est une sorte de volcan permanent et elle a réussi avec génie à maîtriser tout ça, à mettre tout ça ensemble et à faire une personnalité unique. Un Radu Lupu qui cultive son côté ours mal léché. Il a une notoriété invraisemblable et en même temps il a appris à maîtriser tout ça et à créer tout un buzz autour de lui, une sorte de mystère, une sorte de personnage comme ça qui devient visible de temps en temps et qui donne des concerts extraordinaires et il faut savoir maîtriser ça¹²⁴. (Tobias, organisateur de concours)

Le musicien est actif dans l' « auto-construction de sa valeur¹²⁵ » (Ducret, 2006). Pour ce faire, il peut être aidé par certaines personnes, par exemple un agent ou les organisateurs de concours dont il a été lauréat, comme nous le verrons plus loin. « La présentation de soi » (Goffman, 1973) devient un élément central de la construction de sa carrière et le musicien peut s'appuyer sur les prix de concours pour bâtir son histoire.

The main thing is, if you want to be a soloist: people have to like you.
They have to invite you to the concerts and you have to tell everyone

¹²⁴ On peut relever également d'autres formes de marketing plus insistantes telles que la « mise en scène » par Hélène Grimaud de ses loups (Grimaud, 2003).

¹²⁵ Selon André Ducret, « l'artiste n'est pas qu'un pion manipulé au sein d'un jeu dont les règles lui échappent, impuissant face aux institutions qui seraient seules en mesure de le consacrer ou au contraire de l'ignorer. Les ressources auxquelles il recourt dans et hors du monde de l'art, les réseaux sur lesquels il peut compter, ses relations sociales ou encore ses moyens financiers lui permettent d'œuvrer à la reconnaissance publique de son travail » (2006, p. 39-40). L'auteur prend deux exemples pour montrer « combien compte la part prise par l'artiste dans ce jeu, cette lutte pour la légitimation de son travail » (p. 58) : l'activité de celui qu'on appelle « le sprayeur de Zurich » (Harald Naegeli) et le Bisou du sculpteur suisse Vincenzo.

« this is me ». You have to promote yourself very much and often this means being in a competition.¹²⁶ (Gabriela, violoniste)

L'artiste doit ainsi œuvrer à se faire connaître. « Il participe à la construction collective du talent qu'on lui prête » (Azam cité par Ducret, 2006, p. 40) bien qu'il ne maîtrise pas toutes les conséquences de ses actions. Dans notre cas des musiciens œuvrant pour la reconnaissance publique de leurs activités artistiques, l'un des outils de cette construction est l'élaboration de leur biographie. Jean-Marc Poinot définit ces récits comme des « récits autorisés ». Ils « construisent par leur élaboration même un édifice qui leur est propre, celui de l'autorité de l'artiste. L'attitude de l'artiste dans l'élaboration de son propre récit biographique, mais aussi dans la production d'événements et de documents susceptibles d'y contribuer, révèle et formule sa conception de sa propre figure en déterminant non seulement les faits à connaître, mais aussi la voie d'accès à ces faits, si bien que le récit biographique s'impose comme le moyen par lequel l'artiste se débarrasse du sujet empirique pour construire une figure à la mesure des œuvres produites » (Poinot cité par Ducret, note 2, p. 43). Dans l'élaboration de ces récits, les prix de concours deviennent des marqueurs de prestige et des signes d'élection, mettant en avant la singularité du musicien. Nathalie Heinich précise que, concernant les peintres et les sculpteurs, « les figures marquantes de l'art ne seront pas seulement auteurs d'œuvres novatrices, mais aussi auteurs de biographies singulières, de façons inédites et personnelles d'être un artiste : l'invention en art ne va plus seulement être plastique, mais aussi biographique, identitaire » (Heinich cité par Ducret, note 2, p. 44).

Cette mise en scène de soi demande, d'une part, une quantité non négligeable d'énergie (Goffman, 1973, p. 38) mais, d'autre part également, un certain nombre de ressources et de compétences qui peuvent être inégalement distribuées au sein des musiciens. Les qualités requises pour être un musicien et celles

¹²⁶ Si tu veux être soliste, l'essentiel c'est que les gens t'aiment. Ils doivent d'inviter pour des concerts et du dois dire à tout le monde « ça, c'est moi ». Tu dois te promouvoir de manière très importante et souvent cela signifie être dans les concours.

nécessaires pour valoriser son activité ne sont pas forcément les mêmes. Comme le souligne Erving Goffman, « cette part d'activité accaparée par l'effort de communication exige souvent des qualités différentes de celles que l'on cherche à rendre manifeste » (p. 38), créant une antinomie entre l'expression et l'action. On peut en trouver une illustration dans cet extrait d'entretien d'un organisateur de concours :

On te demande quand même de travailler ton instrument la majeure partie de la journée des heures, des heures et des heures, d'élargir ton répertoire, si possible d'aller au spectacle, au théâtre, au musée voir des peintures, avoir une vraie culture qui te permette de défendre la musique le mieux possible. On te demande de travailler sur ton image personnelle. On te demande de prendre des cours de gestion car tu dois aussi savoir administrer un peu tes affaires. On te demande de faire ton site internet. C'est des conditions terribles et ça te demande des qualités qui sont diamétralement opposées. D'un côté, tu dois avoir une capacité d'introspection très forte, tu dois rentrer en toi, avoir une vie intérieure riche pour pouvoir sortir quelque chose. Puis de l'autre, on te demande d'être un artiste de la scène qui doit être très extraverti pour aller vers le public et prendre le public avec toi. (Tobias, organisateur de concours)

On peut également trouver des exemples de cette dichotomie entre le fait de faire son travail de musicien et celui de promouvoir son activité, dans les entretiens avec les musiciens :

There is no energy and no time to personally go and promote yourself. We are really shy people and we don't promote ourselves very well so the agency or the manager will do that for us. I heard of people managing themselves and it works too. We have to figure that out. It is kind of like the business side of the music. I think there is a way to figure that out and

find something or find an agency. There are several options. We haven't really thought about it much.¹²⁷ (Sandrine, pianiste)

Comme l'indique cet extrait d'entretien, les personnes n'ayant pas les compétences pour assurer leur mise en scène peuvent recourir à d'autres personnes pour exécuter cette « fonction de dramatisation ». Ces spécialistes consacreront ainsi une partie de leur temps à exprimer la signification d'une tâche à laquelle ils ne contribuent eux-mêmes jamais effectivement (Goffman, 1973, p. 39). Dans certains concours internationaux, cette fonction de promotion des lauréats est assurée par les organisateurs de concours, du moins dans un premier temps.

5.3 Les organisateurs de concours comme agents actifs dans la promotion de leurs lauréats

Nous avons déjà abordé la question du programme de développement des carrières mis en place par les concours « Career Starter ». Il s'agit pour les concours de se transformer, du moins pendant un certain temps, en agence de concerts, de management et de marketing, et ce à but non lucratif. Ceci est rendu possible par une structuration du concours de manière triennale, quadriennale ou quinquennale, permettant aux organisateurs de concours de s'occuper pleinement du lancement de la carrière de leurs jeunes lauréats. Nous avons vu que ce programme a été mis en place par des concours « Career Starter ». Or, certains concours « Awards Giver » ont dû également s'adapter pour pouvoir

¹²⁷ Nous n'avons pas l'énergie et le temps pour nous promouvoir personnellement. Nous sommes des personnes très timides et nous ne nous promovons pas très bien alors l'agence ou l'agent peut faire cela pour nous. J'ai entendu parler de personnes qui gèrent leur carrière elles-mêmes et cela fonctionne aussi. Nous devons y réfléchir. C'est un peu le côté « business » de la musique. Je pense qu'il y a un moyen de trouver une solution ou trouver une agence. Il y a différentes possibilités. Nous n'y avons pas encore vraiment réfléchi beaucoup.

intégrer ce genre de programme dans le fonctionnement de leur concours afin de rester compétitifs sur le marché.

5.3.1 Le programme de développement des carrières

Arrêtons-nous maintenant sur ce programme de développement des carrières. Comment fonctionnent ces programmes et quels genres de conseils y sont prodigués ? Quels genres de savoirs y sont enseignés ? Répondre à ces questions nous permet également de comprendre quelles compétences sont attendues d'un jeune lauréat de concours. Les organisateurs de concours nous expliquent ce qui va se passer directement après le concours pour les lauréats :

We are also looking after stage presence. So we will have training with that. We will help them also with media training and artistic guidance. The three prizewinners will immediately after the competition, Monday and Tuesday, have artistic talks with people who can help them with their repertoire, help them with the website, with business cards, with all kinds of things to help them to really start well. (...) Our competition has a very large network. We need people to help with artistic coaching. There are some people we can ask who will do this, who will be happy to help, jury members for instance. We have also people from the press who can help with the relationship with the media, interview training. We have an actress who helps them with how to go on stage, with how to present yourself.¹²⁸ (Fabrice, organisateur de concours)

¹²⁸ Nous nous occupons aussi de la présence scénique. Nous proposons de l'entraînement pour cela. Nous allons également les entraîner à faire des interviews avec les médias et nous leur donnons des conseils artistiques. Lundi et mardi, les trois lauréats vont avoir, immédiatement après le concours, des discussions artistiques avec des personnes qui peuvent les aider avec leur répertoire, avec leur site Internet, avec des cartes de visite, avec toutes sortes de choses qui peuvent les aider à bien démarrer. (...) Notre concours a un réseau très large. Nous avons besoin de personnes pour le conseil artistique. Il y a des personnes auxquelles nous pouvons faire appel, qui seront heureuses d'aider, les membres du jury par exemple. Nous avons aussi des personnes de la presse qui peuvent aider avec les relations avec les médias, entraînement aux interviews.

We teach them how to give masterclasses, how to give children's performances, how to talk in front of people. We help them to prepare programs : what pieces to choose, what pieces are good in a recital. We teach them how to pair things [in programs].¹²⁹ (Jérôme, organisateur de concours)

Le jeune lauréat n'a donc pas fini d'apprendre¹³⁰. Comme le suggère l'extrait d'entretien ci-dessous, il ne s'agit pas de leur inculquer un savoir-faire de musicien. Si le musicien a gagné un concours, ce savoir est considéré comme étant acquis. Il s'agit plutôt de leur apprendre comment fonctionne le marché musical et quelles compétences spécifiques y sont attendues, compétences relevant plutôt d'un « savoir-être » (Rolle, 2013) :

We don't teach them how to play the violin. They already know how to play the violin. We are teaching them the entire business side of the music business.¹³¹ (Jérôme, organisateur de concours)

Nous avons une actrice qui les aide à comment entrer sur scène, comment se présenter soi-même.

¹²⁹ Nous leur apprenons à donner des classes de maître, à donner des performances pour les enfants, à parler devant les gens. Nous aidons à préparer des programmes : quelles pièces choisir, quelles pièces biens pour un récital. Nous leur apprenons à coupler les choses [à l'intérieur de leurs programmes].

¹³⁰ Cet apprentissage est également observé par Ashley Mears dans son enquête sur le mannequinat. Elle y observe l'importance de la personnalité dans les critères de sélection des agents et des clients. A cet égard, les mannequins considérés comme les moins désirables par les agents et les clients sont des mannequins « sans personnalité », incluant des personnes timides et introverties. Les agents essayent de les sortir de leur supposée coquille en leur parlant régulièrement, en les inscrivant dans des cours de langue et des cours de théâtre et en les emmenant avec eux dans des fêtes sponsorisées par l'agence et à des dîners afin de développer leur compétences sociales. Certains agents observent leurs mannequins lors de casting avec un client et prodiguent ensuite des conseils en compétence communicationnelle de base telle que regarder le client dans les yeux, donner une poignée de main ferme. Ils donnent également des suggestions de conversation comme par exemple faire un compliment (Mears, 2011, p. 135-136).

¹³¹ Nous ne leur apprenons pas comment jouer du violon. Ils savent déjà jouer du violon. Nous leur apprenons tout le côté commercial du marché de la musique.

Une autre dimension qui semble importante et qui est également enseignée dans les programmes de développement de carrière est la question de la temporalité lorsqu'il s'agit de planifier les concerts. Il s'agit pour les lauréats de savoir dire non à certains concerts afin de ne pas se trouver surchargés et pouvoir produire une excellente performance pour chaque concert. Savoir dire non implique de sélectionner les concerts les plus importants qu'il faut accepter, ce qui suppose une connaissance du marché musical. Des compétences organisationnelles sont également attendues d'un lauréat telle l'organisation de ses déplacements. Certains concours les aident aussi en ce sens :

As managers we are of course very, very careful in the scheduling of all the repertoire so that they don't get burned out or take too much too soon. This is very, very important. Sometimes young people are very eager to play as many concerts as they can and they want to accept every single concert. Then, after the year is over, they look at their schedule and then they find out: « Whaou ! I have to play ten concertos that's a lot. I don't have time to learn them... ». So our job as their managers is to make sure the schedule is working for them. We are monitoring very carefully their performance schedule. We are helping them of course with all their travel schedules and everything to make it easier for them. So that they can concentrate on their music.¹³² (Jérôme, organisateur de concours)

Nous sommes bien, ici, dans un « monde de l'art » tel que le décrit par Howard Becker. Ce dernier conçoit les « mondes de l'art » comme des « structures

¹³² En tant qu'agents, nous faisons bien sûr très, très attention à la programmation de leur répertoire afin qu'ils ne s'épuisent pas ou qu'ils ne fassent pas trop de choses trop tôt. Ça c'est très, très important. Parfois les jeunes gens ont hâte de jouer autant de concerts que possible et ils veulent accepter chaque concert. Quand l'année se termine, ils regardent leur programmation et ils découvrent : « Whaou ! Je dois jouer dix concertos, c'est beaucoup. Je n'ai pas le temps de les apprendre... ». Notre job en tant qu'agent, c'est de faire en sorte que leur programmation leur convienne. Nous surveillons très attentivement leur planning de concerts. Nous les aidons bien sûr dans leurs horaires de voyage et tout ce qui peut leur rendre la vie plus facile. De cette manière, ils peuvent se concentrer sur leur musique.

d'action collective » ou comme des « réseaux de chaînes de coopération ». Selon lui, « les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'"artistes" qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par-là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art » (1988, p. 59).

Une œuvre d'art est donc autant le produit d'une série d'intermédiaires et leurs conventions, leurs rôles, leurs significations et leurs routines que de la création individuelle de l'artiste (Becker, 1988 ; Mears, 2011). En ce sens, on peut également comprendre la réussite d'un lauréat comme une entreprise collective. Les musiciens œuvrent pour leur reconnaissance, en même temps que les concours s'engagent dans la promotion et la valorisation de leurs lauréats.

5.3.2 Un soutien temporaire

Cependant, en dépit du fait que les concours adaptent leur organisation en fournissant un management aux musiciens ou en collaborant avec des agences, la carrière des lauréats ne serait pas garantie pour autant. En effet, ce soutien ne dure que quelques années, jusqu'à ce que de nouveaux lauréats arrivent sur le marché et doivent être pris en charge :

Now what happens with competitions sometimes is that they do market winners. But they do it only a very short period of time and then they want to move on because new winners come up after that. So the previous winners are left behind. If they don't do anything then they disappear very quickly because most of the cases they do not get huge managements for lifetime. You get a couple of concerts. In Utrecht for example you get

concerts for one or two years. After that they say « ciao » or whatever. So this is the difficult moment. What do you do next ?¹³³ (Henri, pianiste)

Cette critique est confirmée par cet organisateur de concours qui essaie, cependant, à la fin des quatre années de management, de trouver une agence qui s'occupe à plein temps de ses lauréats. Dans ce concours en particulier, cette transition se passe bien, selon les propos du directeur, les musiciens ayant acquis un nom grâce à l'investissement du concours dans la carrière des musiciens :

After the 4 years, especially for the gold medalist, we try to find a full time management so that the manager can work for them full time because I am already preparing for the next competition, the next seven winners. (...) Many managers are very happy to take artists once they are famous and have lots of concerts and things like that. But very few managers are willing to invest a lot of time in the very beginning. So we spend a lot of time establishing them and they are usually happy to take over.¹³⁴ (Jérôme, organisateur de concours)

Cette situation peut être comparée à celle des rappeurs analysés par Morgan Jouvenet (2006). Les rappeurs passent en effet souvent par une phase d'autoproduction et d'« indépendance » commerciale avant de signer avec une

¹³³ Ce qui se passe maintenant avec les concours, c'est que ceux-ci promeuvent parfois les lauréats. Mais ils ne le font que pendant une courte période et ensuite ils veulent passer à autre chose parce que de nouveaux lauréats se présentent. Alors les précédents lauréats sont laissés pour compte. S'ils ne font rien, alors ils disparaissent très rapidement car, dans la plupart des cas, tu ne reçois pas un immense encadrement toute ta vie. Tu obtiens une série de concerts. A Utrecht par exemple, tu obtiens des concerts pendant un ou deux ans. Après c'est « ciao » ou peu importe. Ça c'est le moment difficile. Qu'est-ce que tu fais après ?

¹³⁴ Après les quatre ans, en particulier pour la médaille d'or, nous essayons de trouver une agence à plein temps afin que l'agent puisse travailler pour eux à plein temps car moi je suis déjà en train de préparer la prochaine compétition, les prochains sept gagnants. (...) Beaucoup d'agents sont très heureux de prendre des artistes qui sont déjà célèbres et qui ont beaucoup de concerts et ainsi de suite. Mais très peu d'agents veulent investir beaucoup de temps au tout début. Alors nous passons beaucoup de temps à les établir et, en général, ils sont très heureux de reprendre le flambeau.

« major » de l'industrie musicale. Ces expériences leur permettent de se familiariser avec les ficelles du métier et de se préparer à la collaboration avec le personnel des « majors », personnel avec lequel ils doivent faire preuve de sens de l'organisation et de discipline professionnelle. Il s'agit « d'être pro », c'est-à-dire d'être capable de se plier aux règles du travail collectif, par exemple produire un enregistrement dans les délais ou faire un bon entretien face à un journaliste. Ces exigences concernent, en particulier, le « savoir-faire promotionnel », impliquant d'avoir une véritable stratégie de communication. Il apparaît que « les professionnels des maisons de disques cherchent en effet à travailler avec des groupes dont l'identité est clairement définie : ainsi peuvent-ils être plus efficaces, savoir d'emblée dans quelles directions travailler, situer rapidement l'artiste ou le groupe sur le marché et en tirer des conclusions sûres en matière d'investissement publicitaires » (Jouvenet, 2006, p. 215). Il nous semble qu'une affirmation similaire peut s'appliquer à la préparation des concours en termes d'image du musicien et, ensuite, à la transition de ce musicien dans une agence qui reçoit un « produit » tout prêt.

D'autres concours continuent à travailler avec des lauréats plus anciens, même si le service d'agence ne dure que deux ans.

On travaille beaucoup avec des festivals qui font de la musique de chambre donc on a beaucoup de propositions et Marc essaye de susciter beaucoup d'intérêts pour les lauréats du concours mais en les proposant un peu en groupe, en ensemble. Il leur dit : « On a une clarinettiste, un alto, un violoncelle, un quatuor, des pianos, ... ça peut être très intéressant pour vous d'avoir un concept de musique de chambre d'un certain répertoire ». Par exemple, au mois de mars, il y a une tournée de concerts avec les lauréats du concours (...) avec des gens qui ont gagné des prix entre 2005 et 2007. En principe on ne devrait plus s'occuper d'eux puisque c'est 2 ans. Évidemment qu'on est tout content. Bergeron, c'est lui qui fait la programmation, il m'a appelé en me disant « qu'est-ce que t'en pense faire quelque chose avec vous ? ». J'ai dit « oui, bien sûr ». J'ai contacté Marc et ils ont organisé la tournée. C'est très, très bien. Pour

le concours, c'est très intéressant même si c'est des gens qui ont gagné des prix il y a trois, quatre, cinq ou dix ans. (Tobias, organisateur de concours)

Cependant, cette transition d'un « jeune lauréat » à un « musicien à part entière » peut être source de tensions et d'incertitudes. C'est ce passage que nous allons maintenant analyser.

5.4 Après le concours : de la reconnaissance à la renommée ?

Nous considérons les concours de musique internationaux comme des dispositifs de la reconnaissance, une étape de plus en plus nécessaire pour les musiciens mais pas suffisante pour accéder à la renommée, comme chez les poètes analysés par Sébastien Dubois¹³⁵ (2012). La reconnaissance fait référence à l'estime que l'artiste reçoit des « insiders », c'est-à-dire les personnes qui font partie de son monde de l'art (professeurs, collègues, experts). Cette reconnaissance dépend essentiellement de l'évaluation de la production artistique par des personnes faisant partie des mondes professionnels de l'artiste¹³⁶ (Engel Lang et Lang, 2001).

¹³⁵ Sébastien Dubois (2012) analyse la reconnaissance et la renommée des poètes contemporains. Dans ce cadre, la réputation se concrétise dans un réseau d'échange par l'intermédiaire « d'agents de consécration » (Van Rees cité par Dubois, 2012) qui sont aussi poètes. Ces derniers attribuent à un auteur une valeur en jugeant son talent en se référant à des critères forgés par l'histoire de la littérature. « Ce travail collectif aboutit à positionner les uns et les autres dans l'espace commun, au moyen d'une « étiquette », une labellisation établie selon un ensemble de normes sur la nature et la définition de la littérature » (Dubois, 2012, p. 107). Reprenant la distinction entre reconnaissance et renommée de Gladys Engel Lang et Kurt Lang (2001), Dubois relève que, bien qu'analytiquement différentes, les deux conceptions sont étroitement reliées et qu'en poésie « la reconnaissance est une étape nécessaire, mais en aucun cas une assurance, pour la renommée » (p. 108).

¹³⁶ Dans le cas des graveurs analysés par Gladys Engel Lang et Kurt Lang (2001), cette reconnaissance peut s'acquérir par des mesures telles que l'élection dans

En effet, les jurys des concours de musique internationaux sont constitués majoritairement par des pairs, bien que, comme nous l'avons vu, il puisse y avoir également des personnes qui ne sont pas musiciennes. Afin d'établir une carrière de soliste à un niveau international, il faut atteindre la renommée (Engel Lang et Lang, 2001). Celle-ci représente une forme plus cosmopolite de la reconnaissance. Elle est mesurée par le fait que l'artiste soit connu en dehors des réseaux professionnels des pairs. Pour cela, la réussite artistique ne suffit pas. La renommée requiert la publicité. Elle est acquise lorsque l'artiste est largement visible en-dehors des frontières de son monde de l'art et que son travail se diffuse dans l'ensemble de la société. C'est cette renommée, et non pas la reconnaissance par les pairs, qui établit l'artiste en tant que « star » ou en tant que célébrité.

5.4.1 La période de l'après-concours : une période de liminalité

Pour les concours les plus prestigieux, le lauréat acquiert durant un certain temps une visibilité et une garantie de qualité. Cette étape est vue comme un test, une transition durant laquelle il doit faire ses preuves. Rien n'est donc gagné en remportant un concours. Bien qu'espérée, cette période est également appréhendée par les musiciens. Ils la conçoivent, dans les entretiens, comme une période de transition vers autre chose. Durant ce laps de temps, le lauréat doit prouver qu'il a mérité de gagner un prix important dans une grande compétition internationale et il doit se montrer sous son meilleur jour lors de chaque performance, l'enjeu étant la réinvitation. Très souvent, c'est cette transition du statut de jeune lauréat de concours à celui de musicien soliste professionnel et à dimension internationale qui pose problème. Si l'on survit à cette période, on pourra devenir un musicien à part entière. A notre demande de ce qui se passerait pour lui s'il obtenait un premier prix dans le concours auquel il participe, ce musicien répond :

des sociétés d'artistes, l'acceptation du travail de l'artiste par une exposition avec jury et les prix gagnés.

One gets really many concerts and not only in Germany, in all Europe and maybe even in other continents. There are possibilities to make recordings. And I think it is one or two years of a big trial for the musicians. One has to really fight with the whole situation, to play many concerts in many places, to be all the time in great form and to show that it is a really great situation for a musician (...) You are not anonymous anymore. You are also on television, in radios all the time. (...) You have to show that you deserve the prize. After the competition, the work is starting.¹³⁷ (Théo, violoncelliste)

Cette période après-concours peut être considérée comme une période de liminalité¹³⁸ (Van Gennep, 2004 ; Turner, 1972, 1977). Victor Turner considère la liminalité comme une situation interstructurelle (« interstructural situation »). Durant cette période, le statut de la personne est ambigu. Celle-ci passe à travers une sphère qui a peu ou aucun attribut du passé ou de l'état à venir. Il s'agit d'un moment d'indétermination, conduisant (ou pas) à un changement d'état. Les personnes dans la période liminale ne sont ni-ecici-ni-cela, ni-ici-ni-ailleurs, ni-

¹³⁷ On obtient vraiment beaucoup de concerts et pas seulement en Allemagne mais dans toute l'Europe et peut-être même dans d'autres continents. Il y a des possibilités de faire des enregistrements. Je pense que c'est une grande épreuve pour le musicien, pendant un ou deux ans. On doit vraiment se battre avec toute la situation, jouer beaucoup de concerts, dans de nombreux endroits, être tout le temps en pleine forme et montrer que c'est vraiment une super situation pour un musicien. (...) Tu n'es plus anonyme. Tu passes aussi à la télévision, dans les radios, tout le temps. (...) Tu dois montrer que tu mérites le prix. Après le concours, le travail commence.

¹³⁸ Le concept de liminalité a été théorisé la première fois par Arnold Van Gennep (2004) et repris ensuite par Victor Van Turner (1972). Selon Van Gennep, les « rites de passage » représentent un élément important du fonctionnement des sociétés traditionnelles. Le rite accompagne une transition entre deux états. Des cérémonies et des formalités sont nécessaires pour passer d'un statut à un autre, par exemple de la jeunesse à l'âge adulte. Van Gennep (2004) définit les rites de passage comme des rites qui accompagnent chaque changement de place, statut, de position sociale et d'âge. D'après lui, tous les rites de passage sont marqués par trois phases : la séparation, la liminalité et l'agrégation (à un nouvel état). C'est donc la phase de la liminalité qui nous intéresse particulièrement ici. Nous l'utiliserons sans la réduire à la sphère rituelle.

une-chose-ni-l'autre (Turner, 1977) : ils sont « betwixt and between » (Turner, 1972). Cet état nous semble particulièrement bien illustrer la phase, souvent décrite dans nos entretiens, où l'on n'est plus un jeune lauréat, car d'autres lauréats plus jeunes sont arrivés entre temps sur le marché, mais où on n'est pas encore un « musicien à part entière ». Un organisateur de concours nous raconte, par exemple, sa rencontre avec une ancienne lauréate de son concours, qui avait obtenu un premier prix dix ans auparavant :

Elle m'a dit que ça avait été vachement dur les trois, quatre années après avoir gagné le prix. Elle avait eu pas mal de propositions d'engagements, ça a super bien marché et ensuite ça a été super compliqué parce que justement elle était plus une jeune lauréate et elle était plus une jeune femme. Elle a 35 ans donc elle est encore jeune mais elle n'avait plus 20 ans. Donc on pouvait plus la considérer comme une gamine et à l'opéra c'est encore différent parce que tu changes de rôles. Tu peux plus jouer les rôles d'ingénues quand tu es une femme de 30, 35 ans tu commences à jouer les rôles de dames quoi, les grands rôles. Et maintenant, ça commence à aller mais elle avait trouvé ça super compliqué. (Tobias, organisateur de concours)

Le père d'un lauréat aujourd'hui internationalement reconnu nous expliquera également :

Wettbewerbe sind eine positive Sache aber für einen bestimmten Moment. Sogar mit einem ersten Preis von Reine Elisabeth darfst du nicht denken: « Ja, jetzt habe ich einen ersten Preis gewonnen, meine Zukunft ist versichert, ich kann leicht mein Brot verdienen, weil ich den ersten Preis gewonnen habe ». Nein. Das ist ein zeitlicher wichtiger Moment, sodass du eine ursprüngliche Sprung kriegst aber an einem gegeben Moment spielt dieser erster oder zweite Preis nicht mehr eine so wichtige Rolle, weil du erwachsen wirst. Du bist nicht mehr 18 oder 20, du bist 30 Jahre und 35. Von 18 bis 35 musst du dich so entwickeln können, dass du wenn du 35 bist schon ein bekannter Musiker bist und, dass du

eingeladen wirst nicht auf Basis, dass du damals vor 20 Jahren irgendwo einen Preis gewonnen hast. Du musst dich aufbauen als selbständigen guter Musiker. Und deswegen, an einem bestimmten Moment, sogar sehr bald wenn du einen Wettbewerb gewinnst, sehr bald ist schon dieser Erfolg nicht lange so wichtig. Dann musst du weiter kämpfen, versuchen besser zu spielen, in größeren Sälen, in wichtigeren Städten und so weiter.¹³⁹ (Père de Yohan)

L'une des premières difficultés est, semble-t-il, de bien sélectionner les concerts dans lesquels on va se produire. Le jeune lauréat se trouverait ainsi confronté à une très forte demande, contraint qu'il est de devoir gérer une tension entre le fait qu'il ne faut pas accepter tous les concerts afin de ne pas se surmener, et en même temps, l'injonction, voire la nécessité de tout accepter.

Il faut être très fort, très, très fort. Les pressions sont énormes, on te met pleins de peaux de bananes sous les pieds. La concurrence est très vive. On te demande d'être bon tout le temps, tout le temps, tout le temps et au début tu ne peux pas dire non. Tu acceptes à peu près tout ce qu'on te propose. Tu joues tout le temps. Tu n'as plus le temps de travailler pour toi. Tu dois être au top en permanence. Les premiers concertos avec orchestres qu'on t'offre, je veux dire, il faut être super bon, il faut être génial sinon on ne te réinvite pas. (Tobias, organisateur de concours)

¹³⁹ Les concours sont une chose très positive mais seulement pour un certain moment. Même avec un premier prix de Reine Elisabeth, tu ne dois pas penser : « Oui, maintenant j'ai gagné un premier prix, mon avenir est assuré, je peux maintenant facilement gagner ma vie parce que j'ai gagné un premier prix ». Non. C'est un moment important, limité dans le temps, de sorte à ce que tu reçoives un élan initial. Mais au bout d'un moment, ce premier ou deuxième prix ne joue plus un rôle aussi important, parce que tu es adulte. Tu n'as plus 18 ou 20 ans, tu as 30 ou 35 ans. De 18 à 35 ans, tu dois continuer à évoluer de manière à ce que, à 35 ans, tu sois déjà un musicien connu et que tu es invité, non pas sur la base du fait que tu as gagné un prix il y a 20 ans. Tu dois te construire en tant que bon et autonome musicien. C'est pour cette raison, à un certain moment, même peu après que tu as gagné un concours, très bientôt ce succès devient de loin plus aussi important. Alors tu dois continuer à te battre, essayer de jouer mieux, dans des salles plus grandes, dans des villes plus importantes et ainsi de suite.

Pourtant, cet organisateur, dans le même entretien, dira :

C'est des gens qui ont besoin d'aide, qui ont besoin de soutien, qui doivent apprendre à dire non, qui doivent apprendre à se concentrer sur leur boulot, à élargir leur répertoire. (Tobias, organisateur de concours)

5.4.2 Une deuxième sélection

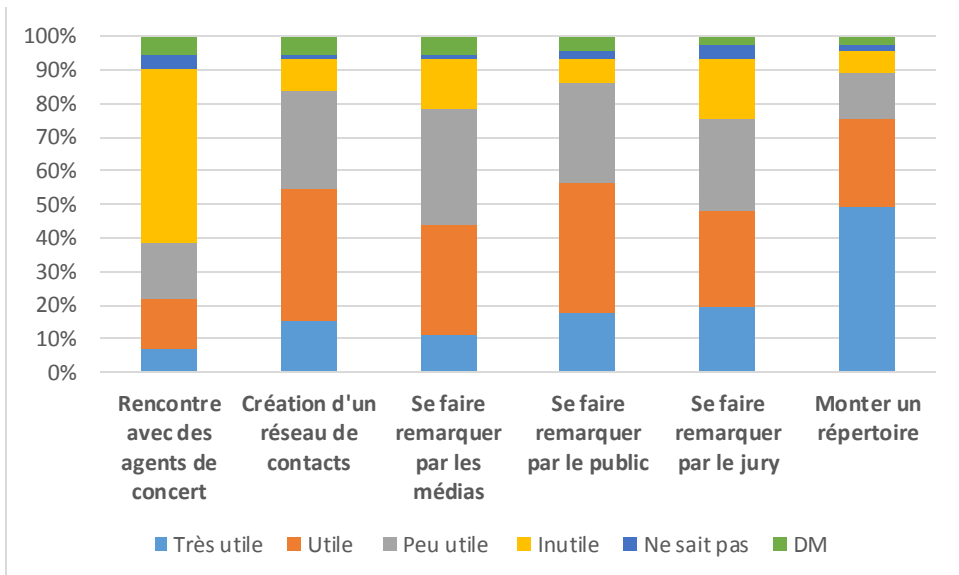
Nous l'avons vu, pendant un certain nombre d'années, les concours peuvent aider et préparer leurs lauréats dans ce chemin vers le succès. Cependant, ce ne sont pas les concours qui seront déterminants dans l'accès à la renommée. Pendant cette période de prise en charge par les concours s'opère, en effet, une deuxième sélection, qui est cette fois informelle et inofficielle, faite, selon l'analyse de nos entretiens, par les programmeurs, les chefs d'orchestre et les agents.

I would say that managers play a role in the success of artists but there are not the most important. The people who are most important are conductors and presenters. So if the conductors and the presenters are interested in your artistry they will make a career for you. The managers - of course we all hope to put our artists with a good manager who will take good care of them, who will get them concerts, who push for them and who support for them – so yes I would say they do play a second role. But I wouldn't say they choose because managers are very picky, so I don't want to say if they like your person, the person is going to do well. It is not always the case.¹⁴⁰ (Jérôme, organisateur de concours)

¹⁴⁰ Je dirai que les agents jouent un rôle dans le succès des artistes mais ce ne sont pas les plus importants. Les personnes les plus importantes sont les chefs d'orchestre et les programmeurs. Si les chefs d'orchestre et les programmeurs sont intéressés par votre talent artistique, alors ils vous construiront une carrière. Les agents – bien sûr nous espérons tous introduire nos artistes auprès de bons agents qui s'occuperont bien d'eux, qui leur obtiennent des concerts, qui les poussent et qui les soutiennent – alors oui, je pense qu'ils jouent un rôle secondaire. Mais je ne dirai pas qu'ils choisissent car les agents sont très

Si nous reprenons notre analyse sur l'utilité des concours dans le parcours professionnel déjà mentionné par rapport à l'importance de la construction du répertoire, nous pouvons également constater que trois autres items ressortent de l'analyse : « se faire remarquer par le public », « la création d'un réseau de contacts » et « se faire remarquer par le jury ». Selon un certain nombre de lauréats, les concours internationaux leur ont ainsi permis d'accéder à des professionnels qui leur ont été utile dans la construction de leurs carrières. Il devient en effet primordial pour les lauréats d'être associé à ces professionnels de qualité de niveau au moins équivalent. Leurs chances de réussite peuvent ainsi être rapidement augmentés « par le jeu des appariements sélectifs, avec leur action multiplicative sur l'expression des qualités individuelles de ceux qui collaborent, et avec l'autorité qu'ils confèrent à ceux qui se cooptent dans le choix sélectif de leurs projets créateurs » (Menger, 2009, p. 357).

Graphique 15 : Comment évaluez-vous l'utilité de ces différents aspects des concours internationaux dans votre parcours professionnel?



sélectifs, alors je ne veux pas dire que s'ils aiment votre personne, cette personne va s'en sortir bien. Ce n'est pas toujours le cas.

Lors de cette deuxième sélection, des critères proprement artistiques et techniques, liés au travail même de l'artiste, restent importants. Mais d'autres compétences deviennent prépondérantes telles la capacité à s'insérer dans ces réseaux, savoir se vendre, savoir négocier, etc.

Dans son analyse sur les femmes de jazz, Marie Buscatto (2007) souligne également le poids des réseaux sociaux pour se maintenir dans les mondes de l'art et s'y construire une réputation (p. 153). L'importance de ces réseaux sociaux a été également mise en avant dans d'autres travaux (Becker, 1988 ; Tia DeNora, 1995 ; Faulkner, 2008 ; Menger, 2009, 2002b). Marie Buscatto relève par ailleurs que la cooptation qui fonde l'entrée et le maintien dans un réseau social se situe à l'intersection de critères techniques et de jugements portés sur les qualités « personnelles » de l'individu. Cette cooptation se fait à l'aide d'intermédiaires proches (parents, couple, groupes d'amis, pairs) ou plus éloignés (critiques, producteurs, soutiens extérieurs) (Buscatto, 2007, p. 153). Dans le monde du jazz, ces réseaux prennent un caractère très personnel. Comme le souligne Marie Buscatto, « ces relations régulières se jouent aussi bien sur scène – concerts, répétitions, voyages professionnels – que par des rencontres familiales, amicales ou ludiques. Cette grande « personnalisation » des relations de travail semble d'ailleurs s'appuyer sur l'idée que pour bien jouer, il faut jouer avec des amis, des proches, des gens avec lesquels on peut vivre sur scène et en dehors de la scène » (2007, p. 154). Cette importance des relations à la fois professionnelles, mais aussi personnelles, est également soulignée comme étant un facteur de réussite et d'insertion dans le marché musical des solistes.

Ça se voyait déjà qu'il allait faire une grande carrière. C'est le beau mec ténébreux qui connaît tout ce qu'il faut. Il habite à Londres, il sort avec une des meilleures violonistes du coin, il joue déjà avec je ne sais pas qui parce qu'il les connaît, qu'il est dans le réseau, parce qu'il connaît les gens qu'il faut connaître et parce que sa copine, c'est une des meilleures du moment et parce qu'elle l'emmène avec elle pour tous ses trucs de musique de chambre. (Tobias, organisateur de concours)

Le musicien doit également parvenir à se vendre sur le marché musical. Nous avons déjà vu dans les parties précédentes à quel point la construction d'une « présentation idéalisée » de soi-même est importante. Ce passage nécessite du marketing et de la publicité, l'enjeu en fin de compte étant de se faire aimer par le public.

Ich glaube, manchmal spielt jemand so perfekt und er kriegt ersten Preis und alles aber er ist nicht... auf dem Markt kann man ihn zum Beispiel nicht so gut verkaufen, er hat keine Sympathie zum Beispiel für Publikum. Also was im Konzert passiert und was eine Jury beurteilt kann sehr verschieden sein, also manchmal ist es sehr verschieden. Es muss nicht verschieden sein aber manchmal ist es sehr verschieden.¹⁴¹ (Sabina, violoniste)

Si tu prends les personnes qui ont gagné Reine Elisabeth il y a dix, quinze, vingt, trente ans, déjà tu ne sais même pas comment ils s'appellent et tu ne sais pas ce qu'ils ont fait. Tu fais une tournée en Belgique et puis après voilà. Après, c'est le public qui doit bien t'aimer, c'est les gens. (Raoul, violoniste)

La notion de « personnalité¹⁴² » est, dans ce contexte, souvent mise en avant dans les entretiens. Comme chez les mannequins analysés par Ashley Mears

¹⁴¹ Je crois que parfois quelqu'un joue de manière tellement parfaite et il reçoit un premier prix et tout mais après... sur le marché, on arrive par exemple pas très bien à le vendre, il n'a par exemple pas de sympathie pour le public. Ce qui se passe en concert et ce qu'évalue un jury peut être très différent, parfois c'est différent. Cela n'est pas forcément différent, mais parfois cela peut l'être.

¹⁴² Ashley Mears relève également la question de la personnalité dans son enquête sur les mannequins. Elle observe qu'une part du travail des mannequins dans leur travail esthétique du corps et sur soi est la projection stratégique d'un soi personnel (« personable self », Mears, 2011, p. 110). Les mannequins comprennent que leurs chances d'être engagés pour un travail, et d'être réengagés ensuite, augmentent considérablement avec une quantité suffisante de « personnalité ». Les mannequins sont ainsi conscients de l'importance de ce qui relève de leur personnalité et reconnaissent qu'il s'agit là d'un « savoir-être » requis pour le travail. Les modèles travaillent activement sur leur personnalité afin

(2011), cette personnalité doit apparaître comme « naturalisée » : il ne doit pas subsister de doutes sur le fait qu'il s'agisse effectivement du caractère de la personne. Cette version de soi (Mears, 2011, p. 112) doit également être capable de se « connecter » aux autres, dans un cadre où le personnel devient professionnel :

Parce qu'il n'y a pas que la musique, il y a autre chose, il y a les relations, il y a la personnalité, il y a l'envie d'y arriver. (...) Après comment ils mènent leurs carrières ça dépend vraiment des personnalités. (...) Je crois que ça dépend énormément des rencontres que tu fais et de ta capacité à saisir les opportunités et ça ne s'apprend pas trop, c'est vraiment dans ton caractère. Après, on n'est pas là pour faire de la psychologie de bazar, chaque histoire est différente... (Tobias, organisateur de concours)

The question is what the chances are. I think it is personality and will of doing things. Marketing, that's what it is all about.¹⁴³ (Henri, pianiste)

A cet égard, travailler sa personnalité et son image en fonction de ce qui est attendu par le monde professionnel « suppose que ce rapport à son propre corps et de son corps aux autres, soit familier, aisé, "naturel" » (Katz, 2006, p. 68). Il apparaît alors que cet ajustement « exige un savoir-être relevant de l'existence quotidienne, incontrôlable parce qu'inhérent à la vie, à ses routines, à ses habitudes corporelles, plus qu'un savoir-faire issu d'un travail approfondi » (p. 69).

On peut ainsi supposer l'existence d'une inégalité de ces ressources liée au savoir-être parmi les musiciens en voie de consécration comme le suggèrent les propos de cet organisateur de concours nous rapportant les carrières

de l'améliorer et de la perfectionner. Elles et ils s'engagent dans une attitude amicale stratégique (« strategic friendliness », Pierce cité par Mears, 2011, p. 111) en particulier envers leurs agents.

¹⁴³ La question est, quelles sont les chances. Je crois que c'est la personnalité et la volonté de faire des choses. Marketing, c'est de cela qu'il s'agit.

différentielles de deux de ses lauréats. Ce dernier nous montre ainsi les notes d'une finale d'alto à l'issue de laquelle un premier prix (Mathis) et deux deuxièmes prix ex-aequo, dont l'un attribué à Ethan, ont été décernés. On constate très clairement dans l'attribution des notes que la très grande majorité des membres du jury ont considéré Mathis comme méritant le premier prix. Or, l'organisateur nous raconte qu'Ethan fait aujourd'hui une bien meilleure carrière de soliste que Mathis :

J'ai toujours été absolument convaincu que c'était lui le plus intéressant et le meilleur. Il m'a épaté à un point incroyable. C'était amplement mérité ce premier prix, sans aucun problèmes. Il se trouve qu'aujourd'hui, il joue super bien, il joue dans pas mal d'endroits mais il fait pas du tout une carrière de soliste alors que lui (Ethan), il fait une grande carrière de soliste. (Tobias, organisateur de concours)

La capacité à se vendre, le savoir-être et le capital social, la capacité à se connecter avec d'autres personnes sont, dans ce cas, relevés par l'organisateur du concours comme facteurs explicatifs de cette différence de trajectoires :

C'est des caractères complètement différents, Mathis c'est un introverti qui a énormément de peine à se vendre, à aller vers les gens, à parler. Ethan t'as l'impression que c'est que superficiel et que de la frime, mais en fait non, c'est un super musicien mais il a tout compris l'image, le marketing, l'amitié, les relations. (Tobias, organisateur de concours)

Il semble ainsi que seul un petit nombre d'entre eux réussira à atteindre cette renommée tant convoitée. « L'effet Saint-Matthieu » (Merton, 1968), à savoir le fait que les signes de renommée se concentrent sur un petit nombre de personnes, prend ici tout son sens. Dans le cas de la poésie, mais aussi dans d'autres professions artistiques, « tous savent cette règle du jeu qui veut que quelques noms s'établiront dans la postérité, au bénéfice de tous puisque la réputation acquise par un poète consacré rejaillira sur ceux qui l'ont publié, accompagné, découvert » (Dubois, 2008, p. 127). De même, dans le cas de nos

musiciens, on pourrait dire que la réputation acquise par un musicien consacré rejaillira sur les concours qui l'ont découvert et accompagné pendant un certain temps.

Pour autant, si un musicien n'accède pas à cette renommée, cela ne veut pas dire que sa carrière de musicien s'arrête. Il peut continuer à se produire sur des scènes plus petites, dans des petits cercles de pairs, produire ses propres concerts, etc. Comme le dit cette pianiste :

Dieses Netz von dem ich spreche, und in dem ich mich jetzt bewege, ist aber nicht das Netz wo wirklich große Karrieren gemacht werden, sondern so kleinere Reihen. Es sind auch sehr gute Reihen dabei aber es ist eine andere Kategorie, es ist nicht die Kategorie wo die ganzen Stars sind. Aber es ist für mich persönlich eigentlich die beste Lösung, weil ich auch noch Zeit haben möchte für mein persönliches Leben.¹⁴⁴ (Odile, pianiste)

Elle admet cependant qu'il s'agit là d'un compromis qu'elle a dû faire.

Als ich nach Deutschland kam, hatte ich natürlich einen Traum eine Starpianistin zu werden und überall in der Welt zu spielen. (...) Danach, bis ich so 22 Jahre alt war ging das wirklich diesen Weg gut durch. Ich hatte Erfolg, ich habe gute Konzerte gespielt und so weiter und dann gab es eine Spanne von zwei, drei Jahren wo ich immer überall Pech hatte. (...) Vielleicht ist es dieses Alter, wo man so Mitte 20 ist, man ist kein Wunderkind mehr aber man ist auch kein bestätigter Künstler. (...) Ich war nicht hartnäckig genug. Man soll einfach hartnäckig genug sein und an allen Türen klopfen, und wenn die nicht sofort aufgehen weiterklopfen und das habe ich nicht gemacht. (...) Ich bin jetzt sehr glücklich wie ich bin,

¹⁴⁴ Ce réseau dont je parle, et dans lequel j'évolue maintenant, n'est pas le réseau où se construisent les carrières importantes, mais ce sont des plus petites séries. Ce sont aussi des très bonnes séries mais c'est une autre catégorie, ce n'est pas la catégorie dans laquelle il y a toutes les stars. Mais pour moi, il s'agit de la meilleure solution car je veux également avoir du temps pour ma vie personnelle.

weil es jetzt nicht mehr wichtig für mich ist auf sehr großen Bühnen zu spielen, weil ich merke das das eine Art Schleuder ist. (...) Man spielt eben in allen diesen Sälen und dann kommt man nicht mehr zum üben und dann ist man am Ende nicht glücklich. Man ist ermattet und dann macht man nichts mehr. Deswegen bin ich glücklich, dass ich das mache was ich spiele. Ich spiele die Programme die ich will, ich spiele so oft wie ich will. Ich hätte gerne vielleicht mehr Konzerte, ich muss nicht jeden Tag irgendwo spielen. Ich habe Zeit für meine Familie, für meine Interessen. Ich kann damit leben aber ich muss schon anerkennen, dass es ein Kompromiss gewesen ist. Ich habe nicht die sehr hohen Gagen und vielleicht nicht so viele gute Konzerte wie ich gerne hätte.¹⁴⁵ (Odile, pianiste)

En reprenant les deux étapes de sélection que nous avons décrites, c'est-à-dire la sélection par les concours et celle que l'on pourrait appeler la sélection par le marché, nous pouvons constater que différents critères sont à l'œuvre dans les deux processus, obéissant à chaque fois à des logiques différentes.

¹⁴⁵ Quand je suis arrivée en Allemagne, j'avais bien sûr le rêve de devenir une pianiste star et de me produire dans le monde entier. (...) Jusqu'à 22 ans, cela a très bien marché. J'avais du succès, j'ai joué beaucoup de bons concerts et ainsi de suite. Mais après j'ai eu une période de deux, trois ans pendant laquelle j'ai eu tout le temps de la malchance. (...) Peut-être que c'est cet âge où l'on est plus un enfant prodige mais on n'est pas non plus un artiste reconnu. (...) Je n'ai pas été assez obstinée. On doit être suffisamment obstiné et frapper à toutes les portes et si elles ne s'ouvrent pas tout de suite, il faut continuer à frapper et c'est ce que je n'ai pas fait. (...) Je suis très heureuse maintenant car ce n'est plus aussi important pour moi de jouer sur de grandes scènes et je me rends compte que c'est une sorte de tourbillon. (...) On joue dans toutes ces salles et on n'arrive plus à s'entraîner et cela ne nous rend pas heureux. On est fatigué et après on ne fait plus rien. C'est pour cette raison que je suis heureuse de faire ce que fais. Je joue les programmes que je veux et aussi souvent que je veux. J'aurai aimé avoir plus de concerts mais je ne dois pas jouer chaque jour. J'ai du temps pour ma famille et mes intérêts. Je peux vivre avec cela mais je dois admettre que cela a été un compromis. Je n'ai pas les cachets très élevés, ni autant de bons concerts comme j'aimerais en avoir.

Dans l'étape de la sélection par les concours, nous sommes bien dans une logique de la sélection par les pairs. Différents critères peuvent être mis en évidence, qui relèvent d'un savoir-faire et d'un savoir-être de musicien. A cet égard, nous avons dégagé des critères concernant le respect du texte et d'un paradigme relevant de ce qu'on pourrait appeler « l'authenticité de l'œuvre ». Ces critères jouent dans un système dans lequel le facteur contextuel joue un rôle important. Dans cette perspective, la mise en évidence du talent peut s'appuyer sur des données antérieures à la compétition.

Dans la seconde étape de sélection, celle qui est tournée vers le marché, opérée par un ensemble d'acteurs tels que les chefs d'orchestre, les autres musiciens, les programmeurs, mais également par les publics, nous avons dégagé des critères différents. Il conviendra ici de mettre en avant sa personnalité, construire un personnage mais également correspondre à ce personnage, être capable de se connecter aux autres, construire des réseaux. Ce passage nécessite de la publicité et du marketing et relève, en ce sens, plus d'une logique marchande même si ce marché est également constitué par des pairs. Comme il est souvent mentionné dans les entretiens, le musicien doit être capable de se vendre sur le marché musical.

De ce point de vue, les logiques marchandes remettent sérieusement en question les logiques antérieures de sélection mises en place par les concours. Celui qui sait se vendre n'est, en effet, pas forcément celui qui a été considéré comme le meilleur musicien. D'une « authenticité de l'œuvre », on passerait ainsi à une « authenticité de la personnalité ». D'une logique de l'excellence, on passerait à une logique marchande dans un contexte dans lequel savoir se vendre devient tout aussi important qu'être un bon musicien.

Chapitre 6. Conclusion

Reprenons en conclusion les arguments centraux de notre thèse et les principaux résultats entrevus. Rappelons que le but de notre travail était d'étudier les mécanismes de sélection du marché musical à travers un prisme particulier qui est celui du concours de musique international. Il s'agissait d'analyser les parcours de musiciens ayant passé par un concours de musique international et désirant faire une carrière internationale afin d'analyser l'impact de l'obtention d'un prix dans la carrière du musicien, à court terme et à long terme. Le marché de la musique présente, en effet, des particularités spécifiques, celles d'une très forte concurrence entre les différents acteurs et d'un fonctionnement selon le mode de l'organisation par projets. Dès lors, nous nous sommes intéressés à la manière dont les musiciens parviennent à s'insérer sur ce marché, aux ressources qu'ils utilisent pour s'y faire une place et pour s'y maintenir.

Pour ce faire, nous avons inscrit notre travail dans une perspective sociologique du travail artistique et du marché musical en nous appuyant notamment sur le concept de « carrière » tel que le définissent Hughes (1937) et Becker (1985). Nous avons rappelé dans l'introduction les caractéristiques de ce marché complexe et hiérarchisé, attirant de nombreux prétendants. Comme nous l'avons soulevé dans notre introduction, il existe plusieurs droits d'entrée à ce marché musical. Ceux-ci peuvent être explicites et formalisés comme les concours d'entrée dans les orchestres permanents. Mais il existe également les droits d'accès implicites. Le concours de musique international s'inscrit dans ce contexte de mécanismes sélectifs mais possède des caractéristiques qui lui sont propres. Ce sont ces caractéristiques que nous avons voulu décrire dans ce travail. Comme nous l'avons souligné, les concours de musique internationaux semblent avoir une place particulière dans les carrières des solistes internationaux.

Les questions principales qui nous ont guidées sont les suivantes : quelle est la fonction d'un concours de musique international dans le contexte d'un marché du

travail ouvert et concurrentiel ? Quel rôle joue-t-il dans l'insertion professionnelle des musiciens ?

Après avoir décrit le contexte général des concours, leur prolifération, les innovations que doivent lancer les nouveaux concours (« Career Starter ») pour s'imposer, les réactions des concours plus anciens (« Awards Giver »), et l'interdépendance entre les carrières des concours et celles des lauréats, impliquant également une hiérarchisation entre les concours, nous avons structuré notre travail autour de trois fonctions clés de ces concours de musique : l'apprentissage et la socialisation, la sélection et la construction des réputations.

Dans le troisième chapitre, nous avons examiné la question de l'apprentissage et nous avons constaté, à travers nos entretiens menés avec les candidats, que les concours permettent aux jeunes musiciens de construire un répertoire et d'effectuer un important travail sur les œuvres nécessaire à leur professionnalisation. Les concours leur permettent également de faire un travail sur soi, sur leur corps de musicien en leur inculquant ce que Marcel Mauss nomme « une éducation du sang-froid » (1950). Il s'agit d'apprendre à maîtriser et à gérer leurs émotions sur scène.

A partir du « principe d'incertitude » développé par Pierre-Michel Menger (2009), nous avons ensuite relevé trois différents types d'incertitude rencontrés par les candidats aux concours de musique internationaux. Une incertitude de condition, d'abord, marquée par la prise de risques, le travail par projets, voire le précarariat qui caractérisent la trajectoire professionnelle de ces musiciens. Cette incertitude sera gérée par l'investissement dans différentes trajectoires de musiciens allié à l'activité de soliste : enseignement, accompagnement (dans le cas des pianistes), musique de chambre et orchestre. Une incertitude de situation, ensuite, puisque les musiciens ne connaissent pas les critères de sélection du jury et ne peuvent que deviner ce qui est attendu d'eux lors des épreuves de concours. Une incertitude de performance enfin, car même si le musicien maîtrise parfaitement son instrument et les œuvres qu'il doit présenter, il n'est pas certain qu'il arrivera à le reproduire sur scène au moment du concours. Ces différents types

d'incertitude peuvent cependant être dépassés par les musiciens. Le dépassement de ces incertitudes constitue une étape importante d'apprentissage à l'autonomie pour les musiciens. Participer aux concours leur permet d'apprendre à gérer et à vivre avec cette condition d'incertitude qui constituera leur quotidien s'ils poursuivent leur trajectoire de soliste international.

Dans le quatrième chapitre, nous nous sommes intéressés aux jurys des concours internationaux, à leur fonctionnement et à leurs critères de sélection, ceci à partir de données indirectes puisque l'accès aux délibérations du jury ne nous a pas été accordé. Nous avons d'abord analysé celui-ci de manière descriptive en montrant comment il était composé. On relève ainsi qu'il n'existe pas de critères formels pour siéger dans un jury ; il n'est pas nécessaire de posséder un diplôme par exemple, mais il faut avoir une compétence reconnue comme telle dans la communauté musicale. Cette compétence peut relever du domaine purement musical et, dans ce cas, il peut s'agir de solistes internationaux, de musiciens reconnus, de compositeurs et de professeurs. Mais il peut s'agir également de personnes ayant des compétences dans le domaine du marché de la musique. Nous avons ensuite montré que ces dispositifs d'évaluation varient fortement d'un concours à un autre.

En nous appuyant sur des comparaisons avec d'autres situations d'évaluation mais également sur des controverses ayant eu lieu lors des délibérations, nous avons abordé les critères d'évaluation de ces jurys. Nous avons ainsi dégagé divers critères de sélection à l'œuvre lors du processus d'évaluation. Il s'agit tout d'abord de critères techniques, qui sont plutôt des critères formels. Dans la suite du concours seront mis en avant des critères relevant de la musicalité, de la personnalité et de l'authenticité de la performance musicale. Nous avons également soulevé l'importance du contexte que celui-ci soit local (la compétition elle-même) ou général (la construction d'une réputation) fonctionnant comme réducteur d'incertitude dans l'évaluation des candidats. En particulier la contextualisation générale peut être mise en lien avec un système fonctionnant sur le mode de la cooptation fait de fortes interdépendances et

d'interconnaissances entre les différents acteurs. Nous avons émis l'hypothèse, que différentes luttes esthétiques peuvent exister lors de ces délibérations. Comme nous l'avons soulevé, ces luttes définiront « une certaine idée de la musique » (Duchène-Thégarid, 2014) telle que défendue par le jury, mais également le concours qui sélectionne ce jury. Les critères que nous avons mentionnés, relèvent pour certains d'un savoir-faire, mais des critères qui relèvent de la personnalité du candidat, et plus précisément encore, du savoir-être du musicien sont aussi régulièrement invoqués : cette personne est-elle, ou non, capable de mener une carrière de soliste international? La personne qui gagne le concours doit ainsi correspondre à un certain groupe à travers différentes caractéristiques qui peuvent être communes au groupe, mais elle doit également s'en distinguer en mettant en évidence des caractéristiques singulières. Savoir se distinguer sans se singulariser trop : la personne apparaît ainsi comme « élue » faisant du concours non plus un lieu de sélection, mais un lieu d'élection.

Enfin, dans le cinquième chapitre, nous nous sommes intéressés à l'après-concours. Que deviennent les lauréats une fois le concours terminé ? Nous avons mis en avant que certains concours peuvent, en effet, avoir un certain impact sur les carrières des musiciens dans le sens d'une multiplication des activités suite à l'obtention d'un prix. Cependant, il s'agirait ici plutôt d'un effet à court terme, qui dure jusqu'à ce que les nouveaux lauréats apparaissent sur le marché.

Nos entretiens ont mis en évidence une baisse d'efficacité des concours qui serait liée à leur prolifération depuis les années 1970. Nous avons, cependant, défendu l'idée qu'obtenir un prix est une nécessité pour beaucoup de musiciens pour démarrer une carrière mais que cela ne constitue pas une garantie de succès. Ce qui importe est que les prix entrent dans la construction d'une histoire du musicien et lui permettent de produire une « image idéalisée » (Goffman, 1973, p. 40) de son activité de musicien. En reprenant les biographies et les CV envoyés par les lauréats, nous avons présenté différentes stratégies de présentation de soi dans les CV (Sorignet, 2010). Dans ces biographies, mettre en avant des prix de concours devient essentiel. Nous avons donc mis en avant l'important travail

d' « auto-construction de la valeur » (Ducret, 2000) de la part du musicien.

Ce travail nécessite de l'aide et, dans ce contexte, nous avons décrit le travail de promotion des musiciens et des lauréats par les concours. En mettant en scène les lauréats, les concours se mettent également en scène. Nous avons ainsi mis en évidence les liens de réciprocité dans la construction des carrières des musiciens et celles des concours. Cette prise en charge des lauréats ne dure, cependant, qu'un certain temps durant lequel le musicien doit faire ses preuves sur le marché musical.

Nous avons repris la notion de réputation artistique de Gladys Engel Lang et Kurt Lang (2001, p. 5-6). Les deux auteurs distinguent deux aspects de la réputation : la reconnaissance et la renommée. La reconnaissance fait principalement référence à l'appréciation par les pairs alors que la renommée dépasse les frontières de son propre monde de l'art. C'est cette renommée, et non pas la reconnaissance par les pairs, qui établit l'artiste en tant que « star » ou en tant que célébrité. Nous avons considéré les concours internationaux de musique comme des dispositifs de la reconnaissance. Afin d'établir une carrière de soliste à un niveau international, il faut atteindre la renommée, c'est-à-dire qu'il faut sortir des réseaux constitués uniquement par des pairs professionnels.

Nous avons considéré cette période de l'après-concours comme une période de liminalité (Van Gennep, 1909 ; Van Turner, 1972, 1977) durant laquelle le musicien n'est bientôt plus un jeune lauréat mais n'est pas encore un musicien autonome, renommé. D'autres critères deviennent ici prépondérants : la capacité à s'insérer dans des réseaux, à savoir se vendre, à savoir négocier, à produire une image et une personnalité. Période durant laquelle d'autres acteurs deviennent importants dans la sélection des musiciens : les chefs d'orchestre, les programmateurs, les agents mais peut-être surtout le public. Si le musicien n'arrive pas à dépasser ce stade critique, il peut continuer à se produire en tant que musicien mais restera dans les cercles de la reconnaissance par les pairs, sans atteindre la renommée internationale. Ce seront au final les logiques du marché qui détermineront qui atteindra cette renommée internationale. Dans

cette sélection, le marketing et la publicité deviennent en effet essentiels dans la production de la future star internationale. Au bout du compte, le musicien non consacré par le marché sera laissé à son propre compte, seul responsable de son « échec » et de son exclusion du marché musical des solistes dans lequel savoir se vendre devient tout aussi important qu'être un bon musicien.

On pourrait dire que nous avons dégagé trois étapes clés de la carrière des musiciens participants aux concours de musique internationaux : le passage par les concours considéré comme une période d'apprentissage et de socialisation du musicien, pouvant être un passage essentiel vers son autonomie ; lorsque celui-ci est distingué avec succès, s'ensuit une période transitoire pouvant se substituer en deux sous-périodes, un accès momentané à la visibilité puis une période liminale durant laquelle le jeune musicien n'est plus un jeune lauréat mais n'est pas encore un musicien consacré ; enfin, dans la dernière étape le musicien doit être consacré par le marché. Dans cette dernière étape, le musicien peut rester un musicien reconnu seulement par ses pairs en cas d'échec de la consécration par le marché. Mais cette étape peut également déboucher sur une renommée internationale en tant que soliste.

Comme le soulignent, Jean-Michel de Queiroz et Marek Ziotkowski, adopter un point de vue en termes de carrière, c'est « se contraindre à examiner les effets dans le temps et sur un individu de la conjonction de deux processus distincts : celui de la fabrication et de l'imposition des normes, celui de la socialisation et de la construction identitaire. La description par Goffman de l'« itinéraire moral » des reclus en est l'équivalent conceptuel. Lui aussi nous fait voir dans les interactions asilaires le croisement de deux structures, celle de l'institution et celle d'une biographie. Si, comme l'écrit Hughes, « la société est interaction », le concept de « carrière » spécifie cette définition générale : il exhibe le produit concret de ce que les acteurs font en étant faits » (Queiroz et Ziotkowski cité par Darmon, 2008, p. 87). Muriel Darmon le précise, la question de l'apprentissage est au cœur de cette dialectique entre le « faire » et le « être fait ». « Pour faire, il faut avoir appris à faire, c'est-à-dire qu'il faut avoir été fait » (Darmon, 2008, p. 87). C'est bien un tel lien que nous avons mis en évidence en considérant la carrière des lauréats des

concours de musique internationaux.

En nous arrêtant sur un passage particulier du musicien professionnel, celui des concours de musique internationaux, nous pouvons affirmer que devenir musicien soliste international implique un profond processus de transformation de soi dans lequel les concours de musique internationaux jouent un rôle important. Les concours produisent ainsi des normes quant au travail à faire sur soi, amenant les candidats vers une certaine norme d'excellence, sélectionnant ensuite les personnes qu'ils ont considéré être les meilleures et, enfin, jouant un rôle dans l'après-concours dans la promotion de leurs jeunes lauréats. En ce sens, les concours de musique internationaux sont acteurs dans la production et la reproduction d'une forme d'excellence pouvant paradoxalement conduire également à une forme de standardisation dans la manière de faire de la musique.

Cependant, nous avons également mis en évidence deux étapes de sélection dans la carrière des musiciens avec, chacune, deux logiques de sélection différente : une logique de sélection par les pairs et une logique de sélection tournée vers le marché. La première est la consécration par les concours répondant à une logique de sélection par les pairs. Le respect du texte et l'authenticité de l'œuvre sont ici mis en évidence dans la sélection des lauréats dans un système de cooptation fait d'interdépendances et d'interrelations entre les acteurs. Dans ce sens, on peut décrire les concours comme plutôt « conservateurs » dans leurs critères de sélection. En effet, dans ce contexte, on fait souvent référence au passé et au respect de ce que les compositeurs ont voulu dire.

Une deuxième étape de sélection - opérées par les programmeurs, les chefs d'orchestre et les agents, qui peuvent donc aussi être des pairs - est faite selon une logique de sélection tournée vers le marché. C'est la personnalité du musicien qui importe ici, sa capacité à construire une biographie et une histoire crédible et sa capacité à se connecter aux autres. La construction de son histoire nécessite de la publicité et du marketing. C'est l'authenticité de la personnalité qui devient centrale. A cet égard, les concours sont quelque part concurrencés par les

logiques du marché, le meilleur musicien consacré par les concours n'étant pas forcément celui qui sera consacré par le marché. En dernière instance, c'est le marché qui deviendra déterminant.

De « l'authenticité de l'œuvre » on passerait ainsi à « l'authenticité de la personnalité » dans la carrière du musicien. Comme nous avons pu le constater, les organisateurs de concours semblent être très conscients de ces logiques du marché et ont déjà commencé à adapter leurs institutions en proposant des programmes de développement des carrières, en inculquant certains savoirs à leurs lauréats, nécessaires sur le marché musical. De même, les jurys sont composés, dans une moindre mesure, par des personnes ayant des compétences dans le marché de la musique et, si tel est le cas, ils ne siègent pas comme jurés pour une expertise purement musicale, mais bien en tant que personnalités susceptibles de présenter un intérêt pour ce qui est de la carrière future des lauréats parce qu'elles sauraient « ce qui peut se vendre » par la suite sur le marché de la musique. Ces personnes peuvent être des directeurs d'opéra (dans le cas des concours de chant), des agents, des directeurs de festivals ou encore des chroniqueurs à la radio. Autant d'adaptations qui nous semblent être imposées par la prise de conscience d'une logique de plus en plus marchande dans la construction des carrières de musiciens.

Ces logiques concurrentes semblent également être mises en évidence dans la controverse que nous avons relatée autour d'Ivo Pogorelich. Cette dispute repose en effet sur la dichotomie entre respect du compositeur et expression de sa personnalité. De ce point de vue, Martha Argerich s'inscrit clairement dans ce paradigme de « l'authenticité de la personnalité » en s'opposant à d'autres personnes du jury plus sensibles au respect de ce que Chopin aurait voulu dire, donc s'inscrivant dans un paradigme de « l'authenticité de l'œuvre ». Martha Argerich aurait-elle été plus « moderne » que les autres, prévoyant déjà les logiques marchandes qui allaient s'imposer dans les décennies suivantes ?

La baisse d'efficacité des concours mise en avant dans les entretiens pourrait ainsi également s'expliquer par l'importance de plus en plus prégnante des

logiques marchandes à l'œuvre dans la construction des carrières de musiciens. Dans cette optique, il s'agirait également d'une évolution dans le temps. D'une logique de sélection par les pairs, on serait passé aujourd'hui à une logique de sélection par le marché. Autrement dit, d'un paradigme de l'authenticité de l'œuvre, on passerait désormais au paradigme de l'authenticité de la personnalité dans le cadre de la musique classique. Il s'agit, bien sûr, d'une hypothèse car n'ayant pas fait une enquête longitudinale, il est difficile de démontrer que les concours avaient effectivement une efficacité plus importante qu'aujourd'hui dans le lancement des carrières de leurs lauréats. Il pourrait s'agir aussi d'une forme de nostalgie, le fameux « c'était mieux avant ».

Pour autant, s'il faut trouver un point commun entre les différentes étapes de la carrière du musicien c'est bien l'incertitude qui domine à tous les niveaux. Incertitude qu'il faut apprendre à gérer et à maîtriser, condition nécessaire au bon déroulement de sa trajectoire. Ce n'est pas en gagnant un concours qu'on a tout gagné et ce ne sont donc pas les concours qui permettront de sécuriser la trajectoire du musicien. En considérant la précarité et l'incertitude des conditions de travail des personnes que nous avons étudiées, il nous semble que ce travail ouvre également une stimulante piste de comparaison avec d'autres professions, que celles-ci soient artistiques, académiques, sportives et, plus généralement, avec l'ensemble des professions fonctionnant sur le mode de l'organisation par projets.

Bibliographie

Adorno Theodor W. (2009), *Introduction à la sociologie de la musique: douze conférences théoriques*, Genève, Editions Contrechamps.

Alford, Robert, Szanto, Andras (1995), « Orphée blessé. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, pp. 56-63.

Allmendinger, Jutta, Hackman, J. Richard (1996a), « Organizations in a Changing World: The Case of East-German Orchestras » *Administrative Science Quarterly*, 41, pp. 337-369.

Allmendinger, Jutta, Hackman, J. Richard, Lehman, Erin V. (1996b), « Life and Work in Symphony Orchestras » *Musical Quarterly*, 80 (2), pp. 194-219.

Arian, Edward (1971), *Bach, Beethoven and Bureaucracy: The Case of the Philadelphia Orchestra*, Alabama, The University of Alabama Press.

Arnold, Denis (sous la direction de) (1988), *Dictionnaire encyclopédique de la musique, tome 1, A à K*, Paris, Editions Laffont, pp. 487-490.

Beaud, Stéphane, Weber, Florence (2010), *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.

Becker, Howard (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Becker, Howard (1985), *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Editions Métailié.

Bellamy, Olivier (2010), *Martha Argerich : l'enfant et les sortilèges*, Paris, Editions Buchet/Chastel.

Berger, Peter, Luckmann, Thomas (2006), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.

Bertrand, Julien (2012), *La fabrique des footballeurs*, Paris, La Dispute.

Bonnet, Estelle (2004), « Les critiques gastronomiques: quelques caractéristiques d'une activité experte », *Sociétés contemporaines*, 53, 1, pp. 135-155.

Bouckaert, Thierry (2001), *Le rêve d'Elisabeth : 50 ans de Concours Reine Elisabeth*, Bruxelles, Editions Complexe.

Bourdieu, Pierre (1980), *Le sens pratique*, Paris, Les Editions de Minuit.

Breton, Pierre, Cresta, Michel (1995), « Les concours internationaux : grandeur et servitude » in Pâris, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris, Editions Robert Laffont, pp. 116-129.

Bureau, Marie-Christine, Shapiro, Roberta (2009), « Et à part ça, vous faites quoi ? », in Bureau, Marie-Christine, Perrenoud, Marc, Shapiro, Roberta (sous la direction de), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 17-31.

Buscatto, Marie (2007), *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, Editions CNRS.

Cline, Eileen (1985), *Piano competitions : an analysis of their structure, value and educational implications*, Thèse de doctorat, Bloomington, Indiana University, (mimeo).

Coulangeon, Philippe (2008), « Les transformations du marché du travail musical » in François, Pierre (sous la direction de), *La musique : une industrie, des pratiques*, Paris, La Documentation Française, pp. 47-63.

Coulangeon, Philippe (2004), *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française.

Coulon, Alain (1992), *L'École de Chicago*, Paris, Presses Universitaires de France.

Darmon, Muriel (2013), *La socialisation*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin.

Darmon, Muriel (2008), *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, Paris, Editions La Découverte.

Demazière, Didier, Dubar, Claude (2004), *Analyser les entretiens biographiques : l'exemple de récits d'insertion*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval.

De Nooy, Wouter (2002), « The dynamics of artistic prestige », *Poetics*, 30, pp. 147-167.

DeNora, Tia (1995), *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard.

Diderot, Denis (1994), *Le paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard.

DiPrete, Thomas, Eirich, Gregory (2006), « Cumulative Advantages as a Mechanism for Inequality » *Annual Review of Sociology*, 32, pp. 271-297.

Dubois, Sébastien (2008), « Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains », *Histoire & Mesure* [En ligne], URL : <http://histoiremesure.revues.org/3643>, (consulté le 27 novembre 2014), pp. 103-142.

Duchêne-Thégarid (2014), *Une certaine idée de la musique. Le Concours de Genève (1939-2014)*, Genève, Editions Slatkine.

Ducrot, André (2006), *L'art pour objet. Travaux de sociologie*, Bruxelles, La Lettre volée.

Durkheim, Emile (1993), *Education et sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

Elias, Norbert (1991), *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil.

English, James (2005), *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, London, Harvard University Press.

Faulkner, Robert (2008), *Music on demand. Composers and careers in the Hollywood film industry*, New Brunswick, Transaction Publishers.

Faulkner, Robert (1973a), « Orchestra Interaction : Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organization », *The Sociological Quarterly*, 14 (2), pp. 147-157.

Faulkner, Robert (1973b), « Career Concerns and Mobility Motivations of Orchestra Musicians », *The Sociological Quarterly*, 14 (3), pp. 334-349.

Faure, Sylvia (2000), *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.

Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Editions Gallimard.

François, Pierre (2005), *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica.

Ginsburgh, Victor, Van Ours, Jan. (2003), « Expert Opinion and Compensation: Evidence from a Musical Competition », *The American Economic Review*, 93 (1), pp. 289-296.

Ginsburgh, Victor, Orban, Marie-Paule (2002), « Le concours Reine Elisabeth. Que sont les lauréats devenus ? », *Revue belge de musicologie*, Vol. LVI, pp. 279-297.

Glaser, Barney, Strauss, Anselm (2012), *La découverte de la théorie ancrée : stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin.

Goffman, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuits.

Grimaud, Hélène (2003), *Variations sauvages*, Paris, Editions Robert Laffont.

Heinrichs, Mathieu (2011), *Liszt en alleen Liszt, 25 jaar Internationaal Franz Liszt Pianoconcours Utrecht*, Utrecht, Stichting Liszt Concours.

Hennion, Antoine (1988), *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos.

Hochschild, Arlie (1979), « Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure », *American Journal of Sociology*, 85 (3), pp. 551-575.

Horowitz, Joseph (1990), *The Ivory Trade : Music and the Business of Music at the Van Cliburn International Piano Competition*, New York, Summit Books.

Hughes, Everett (1937), « Institutional Office and the Person », *The American Journal of Sociology*, 43 (3), pp. 404- 413.

Jeanpierre, Laurent, Roueff, Olivier (2014), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Editions des archives contemporaines.

Jouvenet, Morgan (2006), « Comment "être dans les bacs". Professionnalisation et authenticité dans le monde de la musique rap », in Mauger, Gérard (sous la

direction de), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistique*, Bellecome-en-Bauges, Editions du Croquant, pp. 199-236.

Karpik, Lucien (2007), *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.

Katz, Serge (2006), « Quand savoir-faire c'est savoir-être », in Mauger, Gérard (sous la direction de), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistique*, Bellecome-en-Bauges, Editions du Croquant, pp. 49-70.

Lahire, Bernard (1998), *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan.

Lamont, Michèle (2009), *How Professors Think. Inside the Curious World of Academic Judgment*, London, Harvard University Press.

Lang, Gladys Engel, Lang, Kurt (2001), *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Lehmann, Bernard (2005), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.

Lizé, Wenceslas, Naudier Delphine, Sofio, Séverine (2014), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Editions des archives contemporaines.

McCormick, Lisa (2009), « Higher, Faster, Louder : Representations of the International Music Competition », *Cultural Sociology*, 3,1, pp. 5-30.

McCormick, Lisa (2008), *Playing to Win : A Cultural Sociology of the International Music Competition*, Thèse de doctorat, New Haven, Yale University, (mimeo).

Mauss, Marcel (1950), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

Mears, Ashley (2011), *Pricing Beauty. The Making of a Fashion Model*, Berkeley, University of California Press.

Menger, Pierre-Michel (2009), *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil.

Menger, Pierre-Michel (2005), *Les intermittents du spectacle : sociologie d'une exception*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Menger, Pierre-Michel (2002a), « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », *Annales*, 57(4), pp. 967-999.

Menger, Pierre-Michel (2002b), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Editions du Seuil.

Menger, Pierre-Michel (1997), *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française.

Menger, Pierre-Michel (1991), « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, 32 (1), pp. 61-74.

Menger, Pierre-Michel (1989), « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'année sociologique*, Troisième série, Vol. 39, pp. 111-151.

Menger, Pierre-Michel (1983), « De la division du travail musical » *Sociologie du travail*, 4, pp. 475-488.

Merton, Robert (1988), « The Matthew Effect in Science, II. Cumulative Advantage and the Symbolism of Intellectual Property », *IS/S*, 79, pp. 606-623.

Merton, Robert (1968), « The Matthew Effect in Science, I. The reward and communication of sciences are considered », *Science*, 159 (3810), pp. 56-63.

Monjaret, Anne, Tamarozzi, Federica (2005), « Pas de demi-mesure pour les miss: la beauté en ses critères », *Ethnologie française*, 35, 3, pp. 425-443.

Morinière, Thomas (2007), « Les petites voies de la chanson de variétés. La révélation du charisme du chant et la démocratisation de la vocation d'interprète », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 3/168, pp. 68-81.

Moulin, Raymonde, Quemin, Alain (1993), « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 48, pp. 1121-1145.

Moulin, Raymonde (2003), *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Editions Flammarion.

Odendahl, Teresa, Shaw Aileen (2002), « Interviewing Elites » in Gubrium, Jaber, Holstein, James (sous la direction de), *Handbook of Interview Research: Context & Method*, Thousand Oaks, SAGE Publications.

Odoni, Miriam, Ducret, André (2014), « Public exposure : The international classical music competition, or the indeterminate as determinant », in Danko, Dagmar, Moeschler, Olivier, Schumacher, Florian, *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden, Springer VS, pp. 329-343.

Paradeise, Catherine (1998), *Les comédiens : profession et marché du travail*, Paris, Presses Universitaires de France.

Peneff, Jean (2009), *Le goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, Paris, La Découverte.

Ramonich, Audrey, Collinet, Cécile (2010), « Sociologie d'une dispute dans l'arbitrage en patinage artistique: le cas de Salt Lake City », *SociologieS* [En ligne], URL: <http://sociologies.revues.org/index3192.html>, (consulté le 6 octobre 2013).

Rannou, Janine, Roharik, Ionela (2006), *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française.

Ravet, Hyacinthe (2011), *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Les Editions Autrement.

Ravet, Hyacinthe (2009), « Musicien "à part entière". Genre et pluriactivité », in Bureau, Marie-Christine, Perrenoud, Marc, Shapiro, Roberta (sous la direction de), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 127-142.

Ravet, Hyacinthe (2008), « Intériorisation du stress et extériorisation du trac : musiciens et musiciennes d'orchestre », in Buscatto, Marie (sous la direction de), *Au-delà du stress au travail*, érès, « Clinique du Travail », pp. 137-153.

Ravet, Hyacinthe (2007), « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, pp. 50-67.

Ravet, Hyacinthe (2006), « L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical » in Mauger, Gérard (sous la direction de), *L'accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, pp. 151-176.

Rolle, Valérie (2013), *L'art de tatouer*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.

Rosen, Sherwin (1981), « The economics of superstars », *The American Economic Review*, 71(5), pp. 845-858.

Schotté, Manuel (2013), « Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger », *Genèses*, 4/93, pp. 144-164.

Sibaud, Laetitia (2013), *Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence. Des précarités maîtrisées ?*, Paris, L'Harmattan.

Simmel, Georg (1981), *Sociologie et épistémologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

Sorignet, Pierre-Emmanuel (2010), *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, Editions La Découverte.

Sorignet, Pierre-Emmanuel (2006), « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, pp. 46-61.

Souchaud, Alexandrine (2013), *Les pianistes amateurs en concours : mises à l'épreuve pour une reconnaissance ?* Thèse de doctorat, Paris IV, (mimeo).

Souchaud, Alexandrine (2012), « Les pianistes amateurs en concours : le genre en compétition ? L'exemple du Concours International des Grands Amateurs de Piano », in Jan-Ré, Mélody (sous la direction de), *Créations. Le genre à l'œuvre. Volume 2*. Paris, L'Harmattan, pp. 203-219.

Sudnow, David (2001), *Ways of the Hand : A Rewritten Account*, London, The MIT Press.

Thomas, William (1984), « Définir la situation » in Grafmeyer, Yves, Joseph, Isaac, *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Editions Aubier.

Turner, Victor (1977), « Variations on a Theme of Liminality », in Moore, Sally, Myerhoff, Barbara (sous la direction de), *Secular Ritual*, Assen, Van Gorcum, pp. 36-52.

Turner, Victor (1972), « Betwixt and Between : The Liminal Period in Rites de Passage », in Lessa, William, Vogt, Evon (sous la direction de), *Reader in*

Comparative Religion : An Anthropological Approach, New York, Harper & Row, pp. 338-347.

Van Campenhoudt, Luc, Quiy, Raymond (2011), *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, Dunod.

Van Gennep (2004), *Les rites de passage*, Paris, Picard.

Vigarelo, Georges (2004), *L'esprit sportif aujourd'hui*, Paris, Editions Universalis.

Voirol, Olivier, Schendzielorz, Cornelia (2014), « Gehaltloser Erfolg. Die Bewertungskultur der Ungewissheit in Castingshows : Das Beispiel der Fernsehsendung "Deutschland sucht den Superstar" », *Leviathan*, 29, pp. 160-175.

Wagner, Izabela (2006), *La production sociale des violonistes virtuoses*, Thèse de Doctorat, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, (mimeo).

Wagner, Izabela (2004), « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés Contemporaines*, 56, pp. 133-163.

Wacquant, Loïc (1989), « Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti boxeur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 80, pp. 33-67.

Weber, Max (1996), *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard.

Westby, David L. (1959/1960), « The career experience of the symphony musician », *Social Forces*, 38 (1/4), pp. 223-230.

Willener, Alfred (1997), *La pyramide symphonique. Exécuter? Créer? Une sociologie des instrumentistes d'orchestre*, Zürich, Seismo.

Sources

Cité Mag (2011, 27 octobre), *Interview de Didier Schnorhk, directeur du concours de Genève : présentation du concours 2011*, Genève, Radio Cité.

Concours Reine Elisabeth (2009), *Violon 2009, Règlement*, Bruxelles, Concours Reine Elisabeth (mimeo).

Duchen, Jessica (1996, mars-avril), « Taking the risk and enjoying it », *Classical Piano*, mars-avril, p. 13.

Dürer, Carsten (2009, mars-avril), « Wie transparent sollten Jurys sein ? Zu einer Petition über die Transparenz von Klavierwettbewerbs-Jurys », *PIANOnews*, pp. 24-26.

FMCIM (2014), *Fédération mondiale des concours internationaux de musique 2014*, Genève, FMCIM.

FMCIM (2009), *Fédération mondiale des concours internationaux de musique 2009*, Genève, FMCIM.

FMCIM (2008), *Recommandations pour un concours international de musique*, Genève, FMCIM (mimeo).

Huss, Christophe (2010, 22 mai), « Le violon, de 14 à 28 ans », *Le Devoir*, (Montréal-Canada).

Johnson, Michael (2009, 8 août), « The Dark Side of Piano Competitions », *New York Times*.

Lamensch, Marco (2000), *Les larmes de Ludovic ou le concerto imposé*, Emission Strip-tease/RTBF.

Le Journal (2011, 28 mars), *Le prestigieux Concours de Genève - compétition de musique classique - va s'offrir pour la première fois une tournée européenne*, Genève, Léman Bleu.

Le 20 minutes (2008, 19 août), *Le pianiste Ivo Pogorelich règle ses comptes, 28 ans après*, [En ligne], URL: <http://www.20minutes.fr/culture/245432-20080819-pianiste-ivo-pogorelic-regle-comptes-28-ans-apres>

Pulver, Jonas (2011, 23 novembre), « Une finale chant décevante au Concours de Genève », *Le Temps*, (Genève-Suisse).

Pulver, Jonas (2009, 13 novembre), « Polina Pasztircsak remporte le Concours de Genève », *Le Temps*, (Genève-Suisse).

Sykes, Julian (2009, 10 novembre), « La percussion divise jury et public », *Le Temps*, (Genève-Suisse).

Annexes

Annexe 1 : Tableau des enquêtés

Concours	Sexe	Age	Nationalité	Instrument	Type d'entretien	Prénom fictif
Reine Elisabeth	F	20	Corée	Violon	Candidate	Jane
Reine Elisabeth	H	/	Belgique	Violon	Père d'un candidat	Père de Yossif
Reine Elisabeth	H	22	Grèce	Violon	Candidat	Ramon
Reine Elisabeth	H	24	Japon	Violon	Candidate	Yaëlle
Reine Elisabeth	F	27	Pays-Bas	Violon	Candidate	Barbara
Reine Elisabeth	H	22	Chine	Violon	Candidat	Jean
Reine Elisabeth	F	22	Japon	Violon	Candidate	Maëlle
Reine Elisabeth	F	21	Corée	Violon	Candidate	Sabina
Genève	H	22	France	Percussion	Candidat	Achille
Genève	F	26	Taiwan	Percussion	Candidate	Yolande
Genève	H	29	Suisse	Percussion	Candidat	Adrian
Genève	F	28	Espagne	Percussion	Candidate	Camille
Genève	F	27	France	Percussion	Candidate	Aaricia
Classe de maître	H	26	France	Violon	/	Raoul
Classe de maître	H	21	France	Violon	/	Bastien
Classe de maître	F	26	Allemagne	Violon	/	Laura
Classe de maître	H	24	France	Violon	/	Fabien
Classe de maître	H	17	France	Violon	/	Adrien
Classe de maître	F	24	Pays-Bas	Violon	/	Saskia
Classe de maître	F	16	Norvège	Violon	/	Gabriela
Classe de maître	H	14	France	Violon	/	Damien
ARD	F	27	Etats-Unis	Duo piano	Candidate	Sandrine

ARD	F	27	Etats-Unis	Duo piano	Candidate	Salomé
ARD	H	21	Pologne	Violoncelle	Candidat	Théo
ARD	F	27	Pologne	Piano	Pianiste accompagnatrice	Magali
ARD	H	21	Italie	Violoncelle	Candidat	Pascal
ARD	F	19	Suisse	Violoncelle	Candidate	Samia
ARD	F	17	Corée	Violoncelle	Candidate	Edith
ARD	H	/	Corée	Cor	Candidat	Samuel
ARD	F	/	Corée	Flûte	Candidate	Samira
ARD	H	/	Russie	Duo piano	Candidat	Nathan
ARD	F	24	Russie	Duo piano	Candidate	Olivia
ARD	H	25	Grande-Bretagne	Cor	Candidat	Aldric
ARD	H	20	Portugal	Cor	Candidat	Rafaël
ARD	H	22	Belgique	Cello	Candidat	Ted
ARD	F	21	Hongrie	Flûte	Candidate	Dahlia
ARD	F	19	Russie	Flûte	Candidate	Eléonor
ARD	F	/	Italie	Flûte	Candidate	Sarah-Lou
ARD	F	20	Autriche	Flûte	Candidate	Jade
Ecosse	H	/	Canada	Piano	Candidat	Charles
Ecosse	F	25	Roumanie	Piano	Candidate	Elisa
Ecosse	H	25	Egypte	Piano	Candidat	Matthias
Ecosse	F	22	Russie	Piano	Candidate	Nadia
Ecosse	F	23	Kazakhstan	Piano	Candidate	Ophélie
Ecosse	H	26	Danemark	Piano	Candidat	Pablo
Genève	H	23	France	Hautbois	Candidat	Matthieu
Genève	H	21	France	Hautbois	Candidat	Oscar
Liszt	F	21	Russie	Piano	Candidate	Estelle
Liszt	H	28	Estonie	Piano	Candidat	Henri
Liszt	F	16	Taiwan	Piano	Candidate	Yvonne
Liszt	H	28	Corée du Sud	Piano	Candidat	Julien
Liszt	H	17	Japon	Piano	Candidat	Léo
/	H	32	France	Flûte	Lauréat	Laurent
/	F	31	Ukraine	Piano	Lauréate	Odile
/	F	/	/	/	Organisatrice	Edmée
/	H	/	/	/	Organisateur	Sylvain
/	H	/	/	/	Organisateur	Tobias
/	H	/	/	/	Organisateur	Fabrice
/	H	/	/	/	Organisateur	Jérôme

Annexe 2 : Questionnaire aux lauréats

Ce questionnaire s'adresse aux lauréat-e-s des concours internationaux de musique recensés par la Fédération des concours de musique internationaux. Financée par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, notre recherche vise à évaluer l'impact d'un prix de concours dans la carrière de musicien-ne-s. Nous nous demandons quelle est la fonction d'un concours de musique international dans le contexte d'un marché du travail ouvert et concurrentiel? Et quel est son rôle dans l'insertion professionnelle des musicien-ne-s?

C'est donc en tant qu'ancien-ne lauréat-e de concours que nous vous contactons pour répondre à un ensemble de questions au sujet des concours de musique et de leur impact sur votre carrière et sur votre parcours professionnel. Vos réponses à ce questionnaire permettront de combler une lacune dans le domaine de la sociologie de la musique, car aucune recherche comparable à la nôtre n'a encore été menée sur les concours de musique internationaux. De plus, les résultats obtenus seront d'une grande utilité, d'une part, pour les concours de musique internationaux, et de l'autre, pour l'ensemble des acteurs actifs dans le domaine de la musique classique (musiciens, agents, organisateurs de concert, maisons de disques, responsables de conservatoires, etc.).

Le questionnaire est divisé en cinq parties: la première partie traite de votre participation aux concours et de leurs aspects positifs ou négatifs, la seconde concerne l'impact qu'ont eu les prix obtenus dans votre carrière de musicien-ne, la troisième traite de vos activités actuelles, la quatrième porte sur votre formation tandis que la cinquième et dernière partie vise à recueillir des données d'ordre socio-démographique.

Le temps nécessaire pour répondre complètement à ce questionnaire en ligne est d'environ 25 minutes.

Vous avez également la possibilité de joindre votre CV à ce questionnaire. Les données du questionnaire ainsi que les éléments de CV seront traités de manière strictement confidentielle. Nous nous engageons également à vous informer des résultats de l'enquête lorsque celle-ci sera terminée.

Nous souhaiterions recevoir vos réponses entre 11 et le 14 avril 2011.

Nous vous remercions d'avance de votre participation à cette recherche et restons à votre disposition pour tout renseignement complémentaire à l'adresse :

Miriam Odoni

Email: Miriam.Odoni@unige.ch / Tél.: +41 22 379 88 84

I

1. Avez-vous participé à des concours régionaux ou nationaux ?

- oui
- non

2. Si oui, à combien de concours régionaux ou nationaux avez-vous participé?

.....

3. A combien de concours internationaux avez-vous participé ?

.....

4. Dans le tableau ci-dessous, détaillez tous les concours internationaux (limité aux cinq concours les plus importants) où vous avez obtenu un prix en indiquant l'année de la participation. Pour chaque concours, indiquez dans le tableau le nom du prix et la récompense obtenue (montant de la somme d'argent, enregistrement, instrument). Si vous avez obtenu une récompense autre, précisez-le dans le tableau :

Nom du concours					
Année					
Nom du ou des prix obtenus (y compris les prix spéciaux)					
Montant de la somme d'argent (spécifiez la monnaie)					
Enregistrement					
Instrument gagné					
Autre					

6. Comment évaluez-vous l'utilité de ces différents aspects des concours internationaux dans votre parcours professionnel?

	Très utile	Utile	Peu utile	Inutile	Ne sait pas
Rencontre avec des agents de concert					
Création d'un réseau de contacts					
Se faire remarquer par les médias					
Se faire remarquer par le public					
Se faire remarquer par le jury					
Monter un répertoire					

7. Comment évaluez-vous les différentes motivations qui vous poussent (ou qui vous ont poussé) à participer à des concours internationaux?

	Très motivant	Motivant	Peu motivant	Pas motivant	Ne sait pas
Se comparer à d'autres musiciens pour évaluer son niveau					
Le plaisir de jouer					
La compétition					
Le dépassement de soi					
Pouvoir jouer avec un orchestre					
Construire sa carrière					
Autre:.....					

8. De quelle manière avez-vous ressenti les aspects suivants des concours internationaux?

	Très fortement	Fortement	Faiblement	Ne sait pas
Stress des épreuves				
Divergence entre l'appréciation du public et du jury				
Obligation d'être en contrôle de soi durant la performance				
Manque de transparence de l'évaluation du jury				
Coûts élevés en temps pour le participant				
Coûts élevés en argent pour le participant				
Jouer un répertoire que l'on n'a pas choisi				
Impression d'être inauthentique durant la performance afin de plaire au jury				
Formatage excessif des candidats				
Autre:.....				

9. En ce qui concerne l'évaluation du jury, avez-vous le sentiment d'avoir été confronté à des injustices lors des épreuves d'un concours?

- oui
- non

10. Si oui, selon vous, de quelle nature étaient ces injustices? (plusieurs possibilités)

- Favoritisme de la part du jury
- Désaccords esthétiques
- Critères d'évaluation adoptés par le jury
- Influence de l'ordre de passage sur l'évaluation du jury
- Pressions extérieures sur le jury
- Choix politiques ou stratégiques sur le résultat final
- Autre:

11. Etre confronté à des injustices lors d'un concours vous est-il arrivé?

- Une fois
- Plusieurs fois
- Souvent

II

12. Dans les deux ans suivant l'obtention d'un prix, avez-vous eu une augmentation significative de vos activités artistiques ?

	Augmentation très importante	Augmentation importante	Augmentation peu importante	Pas d'augmentation
Concours 1				
Concours 2				
Concours 3				
Concours 4				
Concours 5				

13. L'obtention d'un prix de concours vous a-t-il permis de (plusieurs réponses possibles):

- Travailler avec une agence de concerts
- Etre engagé dans un orchestre
- Faire un enregistrement
- Obtenir plus d'engagements
- Renforcer votre visibilité sur le marché musical
- Améliorer votre image à travers des ateliers marketing (création d'un site internet, réalisation d'un press-book, création d'une maquette, etc.)
- Autre proposition:

.....

14. Pour construire une carrière, est-il important de gagner un prix?

- très important
- important
- peu important
- pas important

15. Pour construire une carrière est-il important d'avoir un premier prix?

- oui
- non

16. Si vous avez été lauréat de plusieurs concours internationaux, quel est le concours qui a été le plus important dans votre carrière actuelle?.....

III

17. Quel est l'instrument que vous pratiquez (incluant le chant et la direction d'orchestre)? (menu déroulant)

Basson

Violoncelle

Clarinette

Direction d'orchestre

Contrebasse

Flûte

Guitare

Harpe

Clavecin

Cor

Hautbois

Chant

Orgue

Petite Flûte

Percussions

Piano

Flûte à bec

Saxophone

Trombone

Trompette

Tuba

Alto

Violon

18. Avez-vous une activité de soliste ?

- oui
- non

19. Si oui, quels ont été vos deux derniers engagements et quels seront vos deux prochains:

Date	Salle	Si accompagnement, précisez le nom (orchestre, ensemble, pianiste, etc)	Festival ou organisateur	Pays

20. Avez-vous une activité de musique de chambre (p.ex. trio, quatuor, quintet, etc.)?

- oui
- non

21. Si oui, quels ont été vos deux derniers engagements et quels seront vos deux prochains:

Date	Nom de l'Ensemble	Salle	Festival ou organisateur	Pays

22. Quels sont les répertoires que vous jouez le plus souvent? (plusieurs possibilités)

- ancien et médiéval
- baroque
- classique
- romantique
- post-romantique
- moderne
- contemporain
- autre

23. Etes-vous membre d'un orchestre ou d'un ensemble (excepté les ensembles de solistes) ?

- oui
- non

Si oui :

24a. Quel est le nom de l'orchestre ou de l'ensemble ?

.....
.....

24b. Il s'agit d'un orchestre:

- symphonique
- de chambre
- autre

24c. Quel est votre statut dans l'orchestre ?

- fixe
- supplémentaire

24d. Quel est votre rang dans l'orchestre ?

- soliste
- remplaçant soliste
- tttiste

25. Etes-vous membre régulier d'un ensemble de musique de chambre (petite formation) ?

- oui
- non

26. Si oui, lequel ou lesquels ?

.....

27. Travaillez-vous avec une agence de concert ?

- oui avec une seule agence de concert
- oui avec plusieurs agences de concert
- non

28. Si oui, précisez le nom de l'agence ou des agences de concert:

.....

29. Exercez-vous une activité d'enseignement musical ?

- oui
- non

30. Si oui, dans quel(s) établissement(s):

31. Avez-vous d'autres activités professionnelles ?

- oui
- non

32. Si oui, pouvez-vous préciser ?

33. Avez-vous connu une ou des périodes de chômage?

- oui
- non

34. Si oui, combien de périodes de chômage ?
.....

35. Quelle était la durée de ces périodes de chômage?.....

IV

36. Quels sont les deux diplômes musicaux les plus récents que vous possédez ?

1 : Etablissement

2 :Etablissement.....

37. Pendant votre période de formation, avez-vous assisté à des cours de maître?

- oui
- non

38. Pendant votre formation avez-vous participé à des stages d'orchestre?

- oui
- non

39. Avez-vous poursuivi une autre formation que votre formation musicale ?

- oui laquelle.....
- non

40. Pendant votre formation musicale avez-vous exercé un travail en dehors de la musique?

- oui
- non

41. Si oui, lequel ou lesquels?.....

42. Selon vous, parmi les éléments suivants, lequel a été le plus décisif au début de votre carrière actuelle?

- Le dernier diplôme musical que j'ai obtenu
- La participation à des cours de maître
- La participation à des stages d'orchestre
- Avoir gagné un prix dans un concours international
- Autre proposition...

V

Pour conclure, nous vous demandons de fournir encore quelques informations complémentaires, mais indispensables, sur votre situation personnelle.

43. Etes-vous :

- un homme
- une femme

44. Dans quelle tranche d'âge vous situez-vous ?

- 19 ans ou moins
- 20 à 24 ans
- 25 à 29 ans
- 30 à 34 ans
- 35 à 39 ans
- 40 à 44 ans
- 45 ans ou plus

45. Etes-vous bi-national?

- oui
- non

46. Si oui, quelles sont vos nationalités?

.....

47. Si non, de quel pays êtes-vous citoyen? (menu déroulant)

48. Dans quel pays habitez-vous actuellement ? (menu déroulant)

49. Quelle est votre situation familiale ?

- célibataire
- marié(e)
- concubin(e)
- veuf(ve)
- divorcé(e)
- famille recomposée

50. Avez-vous des enfants à charge?

- oui (nombre)
- non

51. Mon revenu mensuel se situe en moyenne entre (en euros):

- 500-999
- 1000-1'999
- 2000-2'999
- 3000-4'999
- 5000-6'999
- 7000-9'999
- 10'000-14'999
- 15'000-19'999
- 20'000-39'999
- 40'000 et au-dessus

Annexe 3 : Concours de la FMCIM répartis par discipline

Hautbois (1)	International Oboe Competition of Japan (Karuzawa, Japon)
Flûte (1)	Kobe International Flute Competition (Kobe, Japon)
Contrebasse (1)	International Double Bass Competition « Johann Matthias Sperger » (Ludwigslust, Allemagne)
Percussion (2)	Tromp International Percussion Competition (Eindhoven, Pays-Bas), Concours International de Percussion (Luxembourg, Luxembourg)
Violoncelle (3)	International Cello Competitions « Grand Prix Emanuel Feuermann » and Pablo Casals (Berlin/Kronberg, Allemagne), Gaspar Cassado International Violoncello Competition (Hachioji, Japon), Witold Lutoslawski International Cello Competition (Varsovie, Pologne)
Orgue (3)	Concours International d'Orgue « Grand Prix de Chartres » (Chartres, France), Concours International pour Orgue Saint-Maurice d'Agaune (Saint-Maurice, Suisse), International Organ Competition Musashino – Tokyo (Tokyo, Japon)
Direction d'orchestre (4)	Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre (Besançon, France), Grzegorz Fitelberg International Competition for Conductors (Katowice, Pologne), « Fondazione Arturo Toscanini » International Music Competition (Parma, Italie), International Competition for Orchestra Conductors Antonio Pedrotti (Trente, Italie)
Chant (10)	« Pedro Ma Unanue » Bilbao – Bizkaia International Singing Competition (Bilbao, Espagne), Veronica Dunne International Singing Competition (Dublin, Irlande), Shizuoka International Opera Competition (Hamamatsu, Japon), Mirjam Helin International Singing Competition (Helsinki, Finlande), International Vocal Competition 's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc, Pays-Bas), China International Vocal Competition (Ningbo, Chine), Wilhelm Stenhammar International Music Competition (Norrköping, Suède), The Queen Sonja International Music Competition (Oslo, Norvège), Julian Gayarre International Singing Contest (Pampelune, Espagne), Concours International de Chant de Toulouse (Toulouse, France)

Musique de chambre (12)	Banff International String Quartet Competition (Banff, Canada), Concours International de Quatuor à cordes (Bordeaux, France), International Schubert Competition (Dortmund, Allemagne), International Competition « Franz Schubert and Modern Music » (Graz, Autriche), Swedish International Duo Competition (Katrineholm, Suède), Concours International de Musique de Chambre (Lyon, France), Melbourne International Chamber Music Competition (Melbourne, Australie), Murray Dranoff International Two Piano Competition (Miami, Etats-Unis), Osaka International Chamber Music Competition (Osaka, Japon), International Chamber Music Competition « Città di Pinerolo » (Pinerolo, Italie), International String Quartet Competition « Premio Paolo Borciani » (Reggio Emilia, Italie), Trondheim International Chamber Music Competition (Trondheim, Norvège)
Violon (15)	Michael Hill International Violin Competition (Auckland, Nouvelle-Zélande), International Violin Competition Leopold Mozart (Augsbourg, Allemagne), International Violin Competition « Città di Brescia » (Brescia, Italie), International Violin Competition « Premio Paganini » (Gênes, Italie), Joseph Joachim International Violin Competition (Hannovre, Allemagne), Jean Sibelius International Violin Competition (Helsinki, Finlande), International Violin Competition of Indianapolis (Indianapolis, Etats-Unis), International Violin Competition Henri Marteau (Lichtenberg, Allemagne), International Violin Competition A. Curci (Naples, Italie), Pablo Sarasate International Violin Competition (Pampelune, Espagne), Henryk Wienawski International Violin Competition (Poznan, Pologne), China International Violin Competition (Qingdao, Chine), Concours International de Violon « Tibor Varga » (Sion, Suisse), Fritz Kreisler International Violin Competition (Vienne, Autriche), International Vaclav Huml Violin Competition (Zagreb, Croatie)

Piano (31)	<p>Concours International de Musique Maria Canals (Barcelone, Espagne), Ferruccio Busoni International Piano Competition (Bolzano, Italie), International Telekom Beethoven Competition Bonn (Bonn, Allemagne), J. N. Hummel International Piano Competition (Bratislava, Slovaquie), Paderewski International Piano Competition (Bydgoszcz, Pologne), Honens International Piano Competition (Calgary, Canada), Cleveland International Piano Competition (Cleveland, Etats-Unis), William Kapell International Piano Competition (College Park, Etats-Unis), Dublin International Piano Competition (Dublin, Irlande), Concours International de Piano d'Epinal (Epinal, France), Van Cliburn International Piano Competition (Fort Worth, Etats-Unis), Scottish International Piano Competition (Glasgow, Ecosse), Hamamatsu International Piano Competition (Hamamatsu, Japon), Helsinki International Maj Lind Piano Competition (Helsinki, Finlande), International Piano Competition « Premio Jaén » (Jaén, Espagne), International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz (Kiev, Ukraine), James Mottram International Piano Competition (Manchester, Royaume-Uni), International Piano Competition Rina Sala Gallo (Monza, Italie), Concours International de Piano d'Orléans (Orléans, France), BNDES International Piano Competition of Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brésil), Paloma O'Shea Santander International Piano Competition (Santander, Espagne), Sydney International Piano Competition of Australia (Sydney, Australie), Tbilisi International Piano Competition (Tbilissi, Géorgie), The Arthur Rubinstein International Piano Master Competition (Tel Aviv, Israël), Concours International de Piano Alessandro Casagrande (Terni, Italie), International Franz Liszt Piano Competition (Utrecht, Pays-Bas), Concours International de Piano José Iturbi (Valence, Espagne), Concours International de Piano Clara Haskil (Vevey, Suisse), International Beethoven Piano Competition Vienna (Vienne, Autriche), International Fryderyk Chopin Piano Competition (Varsovie, Pologne), China International Piano Competition (Xiamen, Chine), Géza Anda International Piano Competition (Zurich, Suisse)</p>
---------------	---

Multi-disciplinaires (33)	<p>Beijing International Music Competition (Beijing, Chine), Concours International de Guitare Classique et Composition « Michele Pittaluga » (Alexandrie, Italie), International Jeunesses Musicales Competition (Belgrade, Serbie), International Max Rostal Competition (Berlin, Allemagne), Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique (Bruxelles, Belgique), George Enescu International Competition (Bucarest, Roumanie), Budapest International Music Competition (Budapest, Hongrie), International Music Competitions Cologne (Cologne, Allemagne), « Aeolus » International Competition for Wind Instruments (Düsseldorf, Allemagne), Concours de Genève (Genève, Suisse), Jeju International Brass Competition (Jeju, Corée du Sud), International Johann Sebastian Bach Competition (Leipzig, Allemagne), International Instrumental Competition (Markneukirchen, Allemagne), Concours Musical International de Montréal (Montréal, Canada), International Tchaikovsky Competition (Moscou, Russie), ARD International Music Competition (Munich, Allemagne), Carl Nielsen International Music Competition (Odense, Danemark), Concours Long-Thibaud (Paris, France), Concours Internationaux de la Ville de Paris (Paris, France), International Competition « Città di Porcia » (Porcia, Italie), Prague Spring International Music Competition (Prague, République tchèque), Unisa International Music Competitions (Pretoria, Afrique du Sud), International Mozart Competition (Salzbourg, Autriche), Sendai International Music Competition (Sendai, Japon), Seoul International Music Competition (Séoul, Corée du Sud), Isang Yun International Music Competition (Tongyeong, Corée du Sud), Concours International de Musique Gian Battista Viotti (Vercelli, Italie), Concours International de Chant et de Chefs d'Opéra (Verviers, Belgique), International M. K. Čiurlionis Piano and Organ Competition (Vilnius, Lituanie), International Musical Competition Dr. Luis Sigall (Viña del Mar, Chili), Weimar International Music Competitions (Weimar, Allemagne), Aram Kachaturian International Competition (Yerevan, Arménie), International Robert Schumann Contest for Pianists and Singers (Zwickau, Allemagne)</p>
---------------------------	--

