Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

8 | 2021
Varia

L'orchestre à l'épreuve de l'indétermination

Une ethnographie du projet Sans

An Orchestra Faces the Test of Indeterminacy: John Tilbury and the Sans Project

Clément Canonne et Alexandre Robert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/628>

DOI : 10.4000/bssg.628

ISSN : 2490-9424

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Clément Canonne et Alexandre Robert, « L'orchestre à l'épreuve de l'indétermination », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 8 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2020, consulté le 23 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/628> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.628>

Ce document a été généré automatiquement le 23 juillet 2021.

Biens Symboliques / Symbolic Goods

L'orchestre à l'épreuve de l'indétermination

Une ethnographie du projet Sans

An Orchestra Faces the Test of Indeterminacy: John Tilbury and the Sans Project

Clément Canonne et Alexandre Robert

- 1 L'orchestre constitue assurément un des objets de réflexion privilégiés de la sociologie de la musique. Dans une veine critique et sous l'impulsion d'Adorno (2009), il a ainsi été envisagé comme un microcosme social, sorte de révélateur de la société, de ses antagonismes et de ses contradictions (Willener 1997). En raison de la diversité des trajectoires musicales et sociales de ses membres, il a également donné lieu à des analyses pointant les différents capitaux, dispositions et intérêts réinvestis par les instrumentistes dans leurs activités (Lehmann 2005). Enfin, l'orchestre a constitué un terrain d'enquête particulièrement fécond pour une sociologie cherchant à mettre au jour la dynamique collective et interactionnelle du travail de création artistique (Faulkner 1973 ; François 2002 ; Ravet 2015).
- 2 Si l'orchestre fascine à ce point, c'est sans doute parce qu'il pose frontalement la question de la production musicale en grand effectif : comment un groupe aussi nombreux et divers peut-il parvenir à faire de la musique ensemble ? Cette question a jusqu'ici été essentiellement envisagée dans le cadre « traditionnel » de l'orchestre symphonique, qui repose à la fois sur un fonctionnement interne bien précis (répartition claire des rôles, organisation pyramidale, etc.) et sur un répertoire hautement normatif et prescriptif. Mais l'orchestre peut-il fonctionner quand ces deux ressources viennent à manquer ? Et si oui, comment ?

Fig.1.

L'ONCEIM durant la création de *Sans*, Festival Météo, Mulhouse, 26 août 2017

Source : Clément Canonne

- 3 L'Orchestre des Nouvelles Créations, Expérimentations et Improvisations Musicales (ONCEIM) fournit, dans cette perspective, un cas d'étude à la fois limite et remarquable. Fondé en 2011 par le pianiste Frédéric Blondy et composé d'une trentaine d'instrumentistes aux antécédents musicaux variés (jazz, musiques improvisées, musique classique et contemporaine, noise music, informatique musicale, etc.), ses activités artistiques reposent autant sur l'« improvisation libre » en grande formation¹ que sur des commandes – passées à différentes compositeurs ou compositrices – d'œuvres articulant fixation écrite de la musique et improvisation. Il s'agit donc ici de travailler autour de la tension générée par la rencontre entre un orchestre et un répertoire de musique indéterminée, ce dernier appelant des modes d'organisation et de travail peu habituels pour les ensembles instrumentaux élargis (distribution des rôles relativement floue, faible prédétermination des performances musicales, etc.).
- 4 Si cette tension structure l'ensemble des activités de l'ONCEIM, elle s'incarne de façon particulièrement vive dans le projet sur lequel nous proposons de nous pencher dans cet article. La commande passée par l'orchestre au pianiste et improvisateur John Tilbury, en vue d'une création en août 2017 au festival Météo² à Mulhouse, a en effet donné lieu à une collaboration fort singulière (aux deux sens du terme) : bien que John Tilbury propose une ébauche de partition verbale visant à fixer, sous la forme d'un courriel, une partie du déroulé de sa pièce intitulée *Sans*, celui-ci en vient à refuser son rôle de compositeur-prescripteur tout au long des répétitions, renvoyant les instrumentistes de l'orchestre à leurs « responsabilités » et les encourageant à prendre eux-mêmes certaines décisions.
- 5 Qu'est-ce que jouer une musique indéterminée en grand nombre ? Sur quelles ressources organisationnelles, musicales ou interactionnelles les musicien·ne·s s'appuient-ils/elles pour relever ce défi ? L'analyse du projet de collaboration entre l'ONCEIM et John Tilbury permet d'apporter quelques éléments de réponse, en mettant en lumière les *effets* de l'indétermination sur l'organisation du collectif comme sur la posture des individus qui le composent. Dans une première partie, nous nous pencherons sur le statut ambigu du projet, qui a oscillé entre deux conceptions régulatrices de l'activité musicale ; nous analyserons ensuite dans une seconde partie les effets sur l'orchestre du « vide de pouvoir » engendré par la posture non-

prescriptive de John Tilbury ; nous montrerons enfin en troisième partie comment l'indétermination du projet agit comme un révélateur des différents rapports à la performance musicale qui cohabitent au sein de l'orchestre.

L'enquête

L'analyse repose sur deux types de données. D'une part, l'un des co-auteurs a pu profiter de sa connaissance préalable de la pratique de l'improvisation libre et de certains membres de l'ONCEIM pour assurer un suivi ethnographique et la documentation vidéo de l'intégralité des séances de répétition entre John Tilbury et l'ONCEIM, à Paris et à Mulhouse (22-25 août 2017), ainsi qu'un entretien avec John Tilbury à l'issue de la répétition générale (25 août 2017). Cette relation de proximité à l'objet a grandement favorisé l'accès et l'immersion au cœur du processus de travail. D'autre part, le second co-auteur a réalisé une série d'entretiens semi-directifs combinant des remises en situation individuelle à partir d'extraits vidéo des répétitions et la reconstitution des trajectoires de pratiques musicales. Ces entretiens ont été réalisés entre janvier et février 2018 auprès de neuf musicien·ne·s de l'ONCEIM (une femme et huit hommes³ ; deux contrebassistes, une violoncelliste, trois clarinettes, deux saxophonistes et un trompettiste⁴). La moindre familiarité du second co-auteur vis-à-vis du terrain et du projet de collaboration avec Tilbury a suscité, chez les enquêté·e·s, des efforts d'explicitation et de verbalisation de certains aspects de leurs expériences qui ont été fructueux pour l'analyse.

1. Sans, un projet au statut ambigu

- 6 Avant d'aborder le projet de collaboration en lui-même, il n'est pas inutile de s'arrêter sur quelques propriétés objectives de l'ONCEIM qui permettront de « cadrer » adéquatement les situations de travail entre l'orchestre et John Tilbury.
- 7 En se donnant pour but d'explorer un répertoire allant des improvisations libres en grande formation aux performances d'œuvres de « musique contemporaine » inédites pour orchestre, l'ONCEIM se situe clairement au pôle savant et légitime de l'espace de la production musicale. Les membres de l'orchestre, formés pour la plupart en conservatoire (le Conservatoire national supérieur de musique de Paris au premier chef), partagent un même rapport « esthétique » (Bourdieu 1979 : 29) à la musique et aux sons, auquel s'articulent des valeurs avant-gardistes telles que l'innovation et l'expérimentation⁵.
- 8 À l'inverse des orchestres symphoniques traditionnels, la composition de l'ONCEIM ne se caractérise pas tant par une complémentarité fonctionnelle de pupitres (cordes, bois, cuivres, percussions) que par une complémentarité esthétique d'« individualités ». Si la diversité instrumentale est en elle-même importante (dix-sept instruments différents sur trente-deux musicien·ne·s), le recrutement des membres s'est surtout effectué de manière à obtenir des profils variés en matière de genres musicaux pratiqués (improvisation libre, free jazz, musiques électroniques, musique contemporaine, etc.) et de « sensibilités » instrumentales⁶. Ainsi, en miroir d'un orchestre « classique » où l'homogénéité des parcours et des formations se double d'une pratique collective fortement différenciée selon les pupitres, l'ONCEIM rassemble donc des artistes aux

parcours singuliers en vue de participer à une pratique collective potentiellement homogénéisante (la recherche d'un mode opératoire commun permettant *de facto* aux musicien·ne·s d'improviser *en orchestre*).

- 9 Bien que la conduite des discussions collectives et des performances musicales repose en partie sur un idéal égalitaire propre à la pratique des musiques improvisées (Becker 2000), l'organisation du travail n'exclut pas toute forme de hiérarchie. D'une part, c'est à un comité artistique (élu pour une durée de deux ans) réunissant quelques membres de l'orchestre qu'est confiée la responsabilité de la programmation artistique. D'autre part, le fondateur et directeur artistique de l'ONCEIM, Frédéric Blondy, occupe une place très particulière : à la fois oreille extérieure censée pouvoir fournir aux musicien·ne·s des retours critiques à partir d'une vue d'ensemble de la musique produite par l'orchestre (et donc allant au-delà de la somme des impressions subjectives ressenties « de l'intérieur ») et organisateur du travail de groupe, qu'il s'agisse de fixer le contenu des sessions (proposition d'exercices, etc.), de régler les détails pratiques (durée des pauses, etc.) ou de maintenir une certaine entente entre des musicien·ne·s aux préférences esthétiques parfois très différentes.
- 10 Le fonctionnement de l'ONCEIM est donc traversé par une certaine ambiguïté organisationnelle, empruntant tour à tour à un modèle de relations « horizontales » et à un modèle de relations « verticales » dans des dosages variables selon les projets. L'ambiguïté est d'ailleurs renforcée par la diversité des habitudes de travail des musicien·ne·s, lesquelles sont évidemment très liées à leurs trajectoires et à leurs expériences socialisatrices antérieures – nous y reviendrons dans la troisième partie.
- 11 Cette mixité – des modes d'organisation comme des pratiques de création – se donne à voir (et à entendre) de manière particulièrement claire dans le projet de collaboration qui a réuni l'ONCEIM et John Tilbury. L'idée de commander une pièce à ce dernier, on l'a vu, s'inscrit pleinement dans le fonctionnement institutionnel et artistique de l'ONCEIM. En revanche, il s'agissait d'une première pour John Tilbury, internationalement reconnu pour son travail d'interprète⁷ comme pour son travail d'improvisateur⁸, mais qui n'avait jusque-là pas eu l'occasion de s'essayer à la composition. Dans cette perspective, il n'est guère surprenant que John Tilbury n'ait pas livré à l'ONCEIM une partition conventionnelle, prescrivant plus ou moins précisément à chacune des musicien·ne·s les sons qu'il/elle aurait à produire et les actions instrumentales qu'il/elle aurait à effectuer. En revanche, un peu avant les séances de travail avec l'orchestre, John Tilbury a fait parvenir aux musiciens de l'ONCEIM un courriel dans lequel il présente son projet, et que nous reproduisons ci-dessous :

Fig. 2.

Our performance of Sans, circumstances have obliged us to make certain amendments to the original plan. The text will be recorded in Paris on Tuesday, 22 August.

In performance this recorded version will be used. It will not be delivered 'live'.

The recording will begin with string players, then woodwind and saxophones, brass, piano, accordion, guitars, electronic

E.G.

Par. 1 Patricia

2. Cyprien,

3. Elodie,

4. Felicie

5. Anais

6. Deborah

7. Xavier

ETC.

I have chosen a short text by Samuel Beckett, Sans (in the original French), because I think Beckett's intellectual and moral toughness will serve us well.

There are 29 performers, which is 5 more than we need. I am thinking of a short instrumental prologue which this quintet will perform. We will decide on this when we meet up in Paris.

The text should be read with a quiet intensity, and with clarity - no dramatisation.

In this first part the text is primary and the music is not secondary. The text itself is not the sole source of meaning.

After each paragraph there will be a pause before the next paragraph ; the longer the paragraph (eg 17) the longer the following pause, but not too long. The continuity should be maintained.

In performance : after a player has completed her paragraph she will begin to play her instrument and will continue playing until the complete text has been 'performed', playing continually, but with breaks. So towards the end of the text there will be a lot of accompanying music. Please make sure, by playing softly, or not at all, that the text is clearly audible.

The music : re the music, I should like the text to be the determining factor. I would prefer the musician not to strive to 'express' the text, rather to respond to it, to ruminate on it : thoughtful, reflective, accompanimental, questioning. It is self-sustaining and private, of a 'quiet intensity'.

The text, both French and English versions, consists of 24 Paragraphs, and a total of 120 sentences. Each sentence occurs twice, once in each half (there are 60 different sentences), e.g. the very first sentence is repeated in Paragraph 21.

Extrait du courriel de John Tilbury aux musiciens de l'ONCEIM, 19 août 2017

Source : ONCEIM

Fig. 3.

The text itself promotes a sharing experience by virtue of the fact that each paragraph shares words and phrases with other paragraphs. You will have noticed that Beckett chooses each word, each phrase, with the utmost care and precision ; I would like us to adopt the same approach with our choice of tones. The repetition of words and phrases enhances the cohesive nature of the text

To this end I propose that each musician play only sustained individual tones of varying duration (short to long, but mainly long). The overall dynamic ppp – mp. Occasionally, a loud tone may disturb the peace, but only if you can find such an indulgence in the text which can justify it.

When the last paragraph is read, the music will continue for around 3-5 minutes, and then silence. End of part 1.

Part 2 begins with a 'scrambled' version of the recorded text : a collage of various juxtapositions and superimpositions. Musicians listen for a while and then join in. This is the nearest the music approaches to 'free improvisation'. An elaboration of what you played in the first half, but avoid extended forte ; loud sounds should be occasional or not at all. Try to bear in mind that you are all playing from the same 'score'. That just as the individual paragraphs in Beckett's text relate to each other and share each other's material (same words and phrases), try and reflect this in the way that you relate to each other in this section ; i.e. sharing the same material.

When the text collage finishes this is also your signal to gradually phase out your playing, according to individual taste. A brief silence of a minute or two will ensue. We will determine these details in rehearsal.

Do not feel obliged, in either section, to play continuously. Sometimes remain silent and listen.

Part 2 will probably be around the same duration as Part 1.

The piece ends with a kind of coda : each player selects a note to sustain, i.e. playing over and over. So it is like a sustained single chord. I like the idea of an abrupt ending (option 1) which would, however, necessitate a signal.

A kind of disintegration, each dropping out a piacere, might also be effective (option 2). I think the abrupt ending corresponds better to Beckett's final paragraph, which is stark, uncompromising, inexorable.

Dear friends, this is a first draft ; it is work in progress. I anticipate that rehearsal/practice will throw up impracticabilities, predicaments that I had not foreseen. But nothing that we cannot collectively overcome to our collective satisfaction.

Extrait du courriel de John Tilbury aux musiciens de l'ONCEIM, 19 août 2017

Source : ONCEIM

- 12 C'est une partie de ce texte, traduite en français, imprimée et distribuée aux musicien·nes de l'orchestre, qui a fait office de « début de partition » (pour reprendre les mots de Frédéric Blondy) lorsque l'ONCEIM et John Tilbury ont commencé leur travail commun. Quelques jours plus tard, les musicien·nes de l'ONCEIM livraient une performance de près d'une heure au festival Météo de Mulhouse, dont nous reproduisons ci-dessous un extrait.

- 13 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/bssg/628>

- 14 Mais comment expliquer qu'un courrier aussi bref ait pu donner lieu à la performance construite et organique donnée à entendre au public de Mulhouse ? Répondre à cette question suppose de se pencher en détail sur le processus de collaboration entre John Tilbury et l'ONCEIM.

- 15 Il faut commencer par rappeler que le projet s'inscrit dans la tradition de la musique dite « indéterminée » – qu'il s'agisse des partitions graphiques du *Treatise* (1963-1967) de Cornelius Cardew ou des partitions verbales rassemblées par Christian Wolff dans *Prose Collection* (1969-1985) – tradition musicale à laquelle John Tilbury a d'ailleurs consacré l'essentiel de son activité d'interprète⁹. Sans s'y rattacher en effet à un double titre : d'une part, en proposant un cadre regorgeant d'énoncés vagues, suggestifs, voire pseudo-contradictaires qui laissent aux musicien·nes une grande latitude d'interprétation ; d'autre part, en remettant explicitement en cause la répartition

habituelle des rôles entre, d'un côté, le compositeur-auteur et, de l'autre, et les interprètes-exécutant·es :

« Ce n'est pas ma musique, c'est leur musique. J'ai donc créé une situation où nous nous retrouvons... et évidemment, sans mon apport, sans l'apport de Beckett, la musique serait différente... nous sommes donc un facteur déterminant, Beckett et moi, dans ce que joue l'orchestre et comment il le fait. Mais je ne suis pas certain que je dirais qu'il s'agit de *ma* pièce¹⁰ » (entretien avec John Tilbury).

- 16 Mais l'ambiguïté – des scripts comme des positions – inhérente à ce genre de projet musical « indéterminé » s'est encore trouvée accentuée par le déploiement effectif des interactions entre John Tilbury et les musiciens de l'ONCEIM dans le temps de répétition.
- 17 D'un côté, en effet, le contexte du projet crée une certaine attente du côté des musiciens à ce que Tilbury endosse un rôle de compositeur et/ou de directeur artistique dans la conduite du travail, c'est-à-dire qu'il se pose en prescripteur des actions musicales à accomplir. D'abord, de par sa participation à AMM (Saladin 2014), Tilbury jouit d'un capital symbolique considérable au sein de l'espace de l'improvisation libre ; les musicien·nes sont ainsi disposé·es à accorder un certain crédit aux remarques qu'il formule tout au long des répétitions¹¹. Cet effet d'autorité est renforcé par le choix qu'a fait John Tilbury de placer un texte de Samuel Beckett au centre du projet. Outre que les musicien·nes, via le type de capital culturel qu'ils/elles détiennent, associent un certain prestige à la figure de Beckett elle-même, il faut aussi souligner ici la relation particulière qui unit Tilbury à Beckett – relation sur laquelle Tilbury est revenu à plusieurs reprises lors des répétitions, en rapportant des anecdotes personnelles sur Beckett ou en discutant certaines de ses positions artistiques ou philosophiques.
- 18 Ensuite, le projet s'inscrit dans le cadre d'une *commande* : l'ONCEIM, par la voix de son comité artistique, a demandé à John Tilbury de leur proposer un projet en vue d'une résidence de création au festival Météo à Mulhouse, plaçant ainsi *de facto* ce dernier en position d'autorité, comme en témoigne d'ailleurs sans ambiguïté le programme du festival qui attribue la paternité de *Sans* à John Tilbury. Au moment où commence le travail, il est donc tacitement entendu que les musicien·nes sont rassemblé·es pour se mettre au service du projet de Tilbury.
- 19 Enfin, la manière dont Frédéric Blondy a présenté la lettre initiale de John Tilbury aux musicien·nes lors de la première séance de travail a sans doute fortement contribué à renforcer sa dimension prescriptive, d'une part en instituant cette lettre comme « un début de partition » (avec la charge d'autorité impliquée par l'usage du terme « partition »), d'autre part, en passant sous silence les éléments flous, poétiques ou suggestifs de cette lettre, pour se concentrer sur les instructions musicales explicites qu'elles recelaient :

« Les sons que vous allez jouer, ce sera plutôt des sons continus, à jouer avec des pauses [...]. Ce qui est très important sur tout le long de la première partie, c'est de bien penser qu'on accompagne le texte, et donc qu'on doit pouvoir en permanence continuer à entendre le texte. [...] Le souhait de John est qu'il y ait une décision qui soit prise avant même de commencer à jouer du son, et qu'à chaque fois que vous rejouez ce son, vous puissiez éventuellement le varier, mais qu'on puisse toujours reconnaître qu'il y a un lien avec la première décision, le premier son qui a été choisi. On ne change pas radicalement de matériau musical dans la première partie [...] » (Frédéric Blondy, répétition du 22/08/17).

- 20 Mais d'un autre côté, malgré ce cadre général qui institue *de facto* les musicien·ne·s de l'ONCEIM dans une position d'interprètes et John Tilbury dans une position d'autorité compositionnelle, ce dernier n'a eu de cesse de multiplier les signaux indiquant son refus d'occuper pleinement cette position. Certes, il n'est pas rare pour un compositeur ou une compositrice assistant au travail de musicien·ne·s jouant sa pièce de se tenir largement en retrait, et de n'intervenir qu'à quelques moments clés, ou bien lorsqu'on l'y invite explicitement. Il y a deux raisons essentielles à cela. D'une part, dans la tradition de la musique occidentale savante depuis le XIX^e siècle, la partition est envisagée comme pouvant se substituer au compositeur ou à la compositrice (voir Cook 2018 : 66-67) : dans cette perspective, une partition encode idéalement de manière suffisamment claire les intentions musicales du compositeur ou de la compositrice pour que les instrumentistes puissent se passer intégralement de toute interaction supplémentaire avec lui/elle. D'autre part, la séparation des rôles entre compositeur et interprètes se redouble d'une distribution des compétences et des savoir-faire : au compositeur ou à la compositrice, l'élaboration de la partition ; aux musicien·ne·s (et éventuellement au/à la cheffe qui les dirige) la charge de la mettre en œuvre et de la faire sonner, bref, de lui « donner vie » (Payne 2016). Pour le dire autrement, un compositeur ou une compositrice trop interventionniste courrait le risque d'être considérée par les interprètes comme s'immisçant dans leur domaine d'expertise propre, les dépossédant ainsi d'une part importante de leur autonomie créative (Donin 2018).
- 21 Si une posture non-interventionniste n'a donc rien d'exceptionnel dans le contexte d'une collaboration compositeur-interprètes médiée par la partition, elle va moins de soi au regard du contexte collaboratif esquissé par Tilbury dans son courriel qui, à bien des égards, s'apparente à une note d'intention encore largement programmatique et non à une partition censée pouvoir se substituer à la présence concrète du compositeur. Pourtant, c'est bien cette posture non-interventionniste que va endosser Tilbury, au travers de multiples stratégies discursives : affirmation de son statut de novice en composition¹², priorité donnée à la satisfaction des préférences des musiciens de l'orchestre plutôt qu'aux siennes propres¹³, partage de l'auctorialité¹⁴, expression publique de ses incertitudes¹⁵, refus explicite de prescrire aux musiciens ce qu'ils doivent faire¹⁶, commentaires formulés sur le mode du conseil¹⁷ ou de l'alternative ouverte¹⁸, inclusion aux côtés des musiciens¹⁹, etc. En d'autres termes, loin de venir préciser les zones de flou contenues dans la « partition » initiale, les interventions orales de Tilbury ont plutôt contribué à renforcer le caractère indéterminé du projet.
- 22 Plus généralement, le fait même d'avoir choisi de placer le texte de Beckett au centre du projet fonctionne aussi comme une forme de délégation d'autorité et permet à Tilbury, d'une part, d'ériger Beckett en auteur implicite de la pièce – et ce d'autant plus que les interventions des musicien·ne·s sont censées être déterminées principalement par le texte lui-même (du moins dans la première partie) –, d'autre part, de concentrer l'essentiel de ses commentaires sur la question de l'audibilité du texte et de l'équilibre dynamique entre les voix diffusées sur les haut-parleurs et les sons de l'orchestre plutôt que sur les choix musicaux et instrumentaux individuels des membres de l'ONCEIM. À bien des égards, Tilbury endosse ici la posture de l'auditeur extérieur qui viendrait porter un jugement sur les derniers réglages d'une performance (par exemple en discutant de l'équilibre entre les différentes parties instrumentales, etc.), plutôt que

le rôle du compositeur qui a en charge le processus même d'élaboration de la performance.

- 23 Si Tilbury manie avec autant de prudence les énoncés prescriptifs, ce n'est pas par simple manque de familiarité avec la posture du compositeur ; c'est aussi, et surtout, pour des raisons d'appréciation « psychologique » du contexte particulier dans lequel les musicien·ne·s de l'ONCEIM sont plongé·e·s. Selon la définition que Tilbury se donne de la situation, en effet, l'adhésion des musicien·ne·s au processus de création risquerait de se trouver entravée par des interventions trop directives ou trop intrusives, pouvant aller à l'encontre des préférences de telle ou telle. Plus encore, ses consignes vagues visent à favoriser, chez eux/elles, les prises de responsabilité et les contributions propres. Il est ainsi remarquable que, pour l'auteur de *Sans*, l'essentiel dans la conduite des répétitions avec l'ONCEIM ait été de savoir quand *ne rien dire* :

« Il faut contribuer de la bonne manière, c'est très important, et c'est très subtil psychologiquement : ce qu'il ne faut pas dire et ce qu'il faut dire... mais surtout : ce qu'il ne faut pas dire. Est-ce qu'il y a un intérêt à demander ou à proposer cela ? Parfois, il y en a, parfois non. J'ai souvent eu tendance à me dire : "Puis-je faire avancer le projet en disant cela ?" Pas tout à fait en ces termes, mais c'était comme une arrière-pensée : trouver les mots justes, à la fois psychologiquement et musicalement » (entretien avec John Tilbury).

- 24 Qu'il s'agisse de la formulation initiale de la proposition, de la situation de répétition elle-même ou du type de relation que Tilbury a souhaité entretenir avec les musicien·ne·s de l'orchestre, le projet a donc été tout entier traversé par cette tension entre deux manières d'envisager le travail de création – tension que résume parfaitement un des membres de l'ONCEIM :

« D'une part il nous donne pas d'indication très claire, il nous dit "faites ce que vous sentez, voulez, pouvez, vous savez ce que vous avez à faire, vous êtes musiciens, qui plus est improvisateurs pour la plupart, faites de la musique, quoi" (rire) ; et d'un autre côté en fait, [il y a] sa lettre, ses indications, sa présence, sa relation à Beckett, etc. etc., son aura (rire), sa position de compositeur donc d'autorité quand même, quelque part » (entretien avec Bertrand, saxophoniste, 55 ans).

- 25 Il s'agit donc maintenant de comprendre comment les musicien·ne·s de l'orchestre ont pu négocier avec cette injonction paradoxale : comment ont-ils/elles procédé pour interpréter la proposition de Tilbury alors que celui-ci, tout à son exigence d'appropriation et de spontanéité, s'attachait à *ne pas* leur dire quoi faire ?

2. « Vide de pouvoir » et poussées prescriptives

- 26 Dès le courriel initial de Tilbury, le projet *Sans* se présente comme un *work in progress* censé s'élaborer (ou du moins, se préciser) tout au long du travail de répétition avec l'orchestre. Pour beaucoup de musicien·ne·s, il était donc clair que les opérations prescriptives s'effectueraient au moment des répétitions. Mais, comme nous l'avons vu, il n'en a rien été, ce qui a mené à une reconfiguration des rapports de pouvoir entre les participant·e·s du projet durant les répétitions : le processus de travail de *Sans* a, en effet, été émaillé d'un certain nombre de « poussées prescriptives » de la part des musicien·ne·s eux/elles-mêmes, par-delà la posture résolument non-prescriptive de Tilbury.
- 27 Nous avons déjà évoqué la manière dont la lettre de Tilbury a été « transformée » en partition musicale par le directeur artistique de l'ONCEIM, Frédéric Blondy, au tout

début du travail de répétition, en se focalisant sur les éléments de cette lettre qui étaient les plus proches de consignes musicales ou instrumentales. Mais d'autres moments témoignent d'un même désir de déterminer plus précisément certains aspects de la performance ou de se mettre d'accord sur les manières individuelles ou collectives de parvenir à un résultat donné, face au refus de Tilbury d'intervenir au-delà de ce qui concerne l'équilibre avec la bande ou de fournir aux musiciens un *feedback* détaillé qui viendrait modifier leur manière de jouer.

- 28 Ainsi, alors que les musicien·ne·s avaient déjà eu l'occasion de jouer quatre fois la première partie de la pièce, un des contrebassistes de l'orchestre a fini par poser une question à Tilbury pour tenter d'en savoir plus sur le déroulé global de cette partie :

Sébastien (contrebassiste, 39 ans) : « J'ai une question, sur le fait qu'il y a naturellement une densification de la musique qui se produit, du fait que nous sommes de plus en plus nombreux à jouer à la fin du morceau. Est-ce que tu aimerais que le morceau soit une sorte de crescendo ou est-ce tu voudrais avoir une orchestration plus variée tout au long du morceau ? »

John : « Oui, la deuxième option, plutôt. Je ne veux pas vraiment entendre... avoir un crescendo [...]. Si on pense que ça devient un peu fort par rapport aux voix, surtout vers la fin, ce qu'on peut faire, c'est arrêter de jouer... spontanément... Mais [on] n'a pas besoin d'en discuter, vous êtes des musiciens, vous savez quoi faire » (répétition du 24/08/17).

- 29 Cette réponse, en renvoyant chaque instrumentiste à sa responsabilité de musicien·ne-improvisateur·trice, a ouvert une discussion au cours de laquelle plusieurs membres de l'orchestre ont exprimé leur point de vue sur la conduite générale du premier mouvement, certain·es préconisant des solutions pour éviter le problème du *crescendo* orchestral, d'autres pointant les comportements qui, d'après eux/elles, conduisaient à cette impression de *crescendo* orchestral, comme par exemple la tendance de chacune à développer tout au long du mouvement le matériau avec lequel il/elle a commencé, le manque de précision musicale qui épaissit la texture orchestrale ou encore le fait que la dynamique du début de la pièce soit beaucoup trop faible. Or, il est frappant de constater que la plupart de ces interventions sont énoncées sur le mode de la prescription (« il faut... ») ou de la prohibition (« il y a un seuil à ne pas dépasser ») – cherchant à infléchir les comportements individuels – là où les interventions de Tilbury sont, en général, sur le mode de la simple suggestion, toujours extrêmement précautionneuse.
- 30 De manière peut-être encore plus significative, le travail de la deuxième partie de la pièce a fait l'objet d'une spectaculaire reprise en main de l'orchestre par Frédéric Blondy. Dans cette deuxième partie, les musicien·ne·s de l'orchestre sont censé·es improviser « librement » sur une bande qui superpose de manière aléatoire un nombre plus ou moins grand d'extraits du texte de Beckett (les mêmes que ceux utilisés lors de la première partie) en une sorte de rumeur vocale permanente. Tilbury propose d'abord aux musicien·ne·s de jouer des phrases rapides et *pianissimo* (« like chasing shadows »), en utilisant le même type de matériau que dans la première partie, mais sur un mode beaucoup plus vif. S'en suivent une dizaine de minutes de jeu, pendant lesquelles les musicien·ne·s essayent d'improviser sur la bande. Au bout d'un moment, un événement notable se produit : John Tilbury prend la place du pianiste de l'ONCEIM pour essayer lui-même de jouer avec la bande en proposant une série de phrases extrêmement digitales, faites de courts motifs naviguant entre les différents registres de l'instrument, ce qui conduit aussitôt un certain nombre de musicien·ne·s de

l'orchestre à l'imiter, en proposant à leur tour des phrases d'inspiration motivique, jusqu'à ce que Frédéric Blondy interrompe l'orchestre environ sept minutes plus tard. Le fait que Tilbury recoure à une prise de parole instrumentale plutôt que verbale est d'ailleurs tout à fait remarquable : cet épisode démontre en tout cas que la posture de Tilbury reste avant tout une posture d'instrumentiste (dont le premier réflexe est de montrer à l'instrument) et d'improvisateur libre (pour qui la musique se trouve avant tout en faisant, explorant et expérimentant) plutôt que de compositeur omniscient, capable de prescrire *a priori* aux musicien·ne·s ce qu'il convient de jouer.

- 31 À l'issue de cette première phase d'exploration, John Tilbury semble incertain du résultat global. Mais il n'en reste pas moins fidèle à sa position, exprimée à maintes reprises lors des répétitions, de laisser les musicien·ne·s de l'ONCEIM trouver leur propre musique à l'intérieur du cadre général posé par le texte de Beckett et les quelques consignes qui l'accompagnent. John Tilbury ne semblant pas souhaiter diriger plus explicitement les musicien·ne·s dans leur approche de cette deuxième partie, c'est finalement Frédéric Blondy qui prend en charge la suite du travail. Il propose ainsi aux musicien·ne·s une série d'étapes censées leur permettre de mieux réaliser l'image sonore visée par John Tilbury, en leur demandant d'abord de produire « des sons tenus, *pianissimo*, pour s'habituer à [ces] sons avec la bande », puis « des sons très courts répétés [...] comme un bourdon, [...] de manière obsessionnelle, en gardant le même contact entre le son général [de l'orchestre] et la bande », puis « en refaisant la même chose mais en faisant en sorte qu'il y ait juste un petit groupe qui joue là d'abord, ensuite un petit groupe là, puis un petit groupe là, etc. », le départ et l'arrêt des différents sous-groupes étant dirigés par Frédéric Blondy, et enfin une dernière version, avec la même idée de circulation entre différents sous-groupes, mais « sans conduction ».
- 32 Les deux épisodes que nous venons de rapporter appellent un certain nombre de remarques générales. Ainsi le fait que Tilbury ne joue pas vraiment le jeu du compositeur (ou, en tout cas, ne se calque pas sur le modèle des compositeurs plus « directifs » avec lesquels les musicien·ne·s de l'ONCEIM ont pu travailler dans le passé) conduit clairement l'orchestre à retrouver le mode de fonctionnement qui est le sien dans les situations de travail de l'improvisation libre. Les musicien·ne·s ont donc progressivement renoué avec la pratique du *debriefing* – ces discussions collectives plus ou moins longues visant à dresser un bilan critique de la performance passée et au cours desquelles alternent confrontation de jugements individuels sur la performance, identification d'aspects problématiques, et processus de validation (ou au contraire de prohibition) plus ou moins explicites (voir Canonne 2018).
- 33 Ces discussions concernent typiquement un nombre limité de musicien·ne·s, en général les plus actif·ve·s dans le champ du jazz et des musiques improvisées, qui forment une sorte de premier cercle dont l'influence est particulièrement forte au sein de l'ONCEIM. Si le capital symbolique spécifique (accumulé au sein de l'espace des musiques improvisées et expérimentales) constitue un facteur qui détermine largement la propension à prendre part à ces discussions, il en va sans doute de même du genre, puisque les musicien·ne·s qui s'autorisent à intervenir de la sorte sont presque exclusivement des hommes – ces derniers étant de toute façon, comme on l'a vu, numériquement dominants au sein de l'orchestre. De plus, bien que les propriétés sociales de l'ensemble des membres de l'ONCEIM ne nous soient pas toutes connues, on peut également penser que les tendances à prendre la parole sont susceptibles de varier

en fonction des classes ou fractions de classe d'origine. En revanche, d'autres facteurs ne peuvent, ici, avoir le même poids que dans un orchestre classique (voir par exemple Lehmann 2005 : 192-220) comme l'instrument – puisque, comme on l'a vu, la pratique collective défendue par l'ONCEIM tend à gommer les oppositions fonctionnelles entre pupitres au profit d'un horizon commun de recherche timbrale et d'une morale de jeu égalitaire – ou l'ancienneté – puisque l'ONCEIM n'a que quelques années d'existence et que la majorité des membres y sont arrivés simultanément.

- 34 Ces discussions participent pleinement à la construction collective de la performance, jusque dans les choix instrumentaux individuels. Ainsi, au cours de la discussion initiée par le contrebassiste, le trompettiste (qui fait partie de ce premier cercle) indique, presque en passant, à quel point le matériau choisi par une des violoncellistes était pertinent, justement en ce qu'il plaçait tout de suite l'orchestre à un certain niveau de présence sonore et permettait aux musicien·ne·s devant rentrer par la suite de le faire sans avoir le sentiment de « marcher sur des œufs ». Et c'est précisément ce matériau (un *pizz*²⁰ relativement en dehors, sur un sol grave, suivi par une tenue *arco*²¹) que la violoncelliste en question a conservé pour toutes les lectures ultérieures de la première partie de la pièce, et ce jusqu'au concert final.
- 35 Le fait que Frédéric Blondy, le directeur artistique de l'ONCEIM, passe progressivement d'un rôle de « traducteur » des remarques et commentaires de Tilbury (y compris littéralement, en reformulant en français les indications énoncées en anglais par Tilbury) à un rôle de « chef » est encore plus notable. C'est en effet sa position d'autorité habituelle évoquée plus haut, à mi-chemin entre le chef d'orchestre et le producteur²² – avec la dimension d'expertise qui lui est associée – qu'il a occupée de plus en plus clairement au fur et à mesure que les répétitions avançaient, d'abord en communiquant aux musicien·ne·s des retours sur leur production musicale beaucoup plus détaillés que ce que proposait Tilbury, puis, à l'occasion du travail sur la seconde partie de la pièce, en indiquant clairement une certaine direction musicale, ce que n'ont pas manqué d'observer plusieurs musicien·ne·s de l'orchestre²³.
- 36 Il est intéressant de constater que la résurgence des discussions collectives au sein desquelles les retours et indications de Frédéric Blondy jouent un rôle prépondérant n'implique pas pour autant la disparition du cadre organisationnel « compositeur-interprètes » impliqué par la nature même du projet (un orchestre passant commande à un compositeur). En particulier, certain·e·s musicien·ne·s de l'orchestre n'hésitent pas à jouer un modèle contre un autre lorsque cela leur permet de mieux faire valoir leur point de vue au cours des phases de discussion collective. Ainsi, quand un des saxophonistes suggère d'utiliser un matériau plus « idiomatique » (c'est-à-dire que les saxophones sonnent comme des saxophones, les contrebasses comme des contrebasses, etc.) afin de souligner davantage le « chemin d'orchestration » impliqué par les entrées instrumentales successives de la première partie, et que cette proposition ne semble pas vraiment recevoir l'assentiment de Frédéric Blondy, il n'hésite pas à quitter le mode « collégial » de discussion qui prévalait jusque-là pour obtenir directement du compositeur si ce n'est un assentiment, du moins une indication plus précise quant au type de matériau instrumental à utiliser.
- 37 De même, la « reprise en main » de l'orchestre par Frédéric Blondy doit également se lire à la lumière de la relation compositeur-interprètes. Loin de se présenter comme une proposition concurrente à celle du compositeur, la reprise en main de Frédéric Blondy prend au contraire la forme d'une intervention experte – la proposition d'un

musicien qui, grâce à l'expérience de jeu acquise, sait comment fonctionne son instrument (en l'occurrence, l'orchestre d'improvisateurs qu'est l'ONCEIM), et est capable d'aider le compositeur à résoudre un problème donné, en lui proposant ce qui « sonnera » le mieux à son instrument – y compris dans la manière très pragmatique qu'il a eue de procéder, en proposant à l'orchestre des consignes sous la forme d'exercices progressifs permettant à l'orchestre de mieux jouer avec la rumeur textuelle voulue par Tilbury, plutôt que comme un résultat à atteindre.

- 38 Cela dit, même si la « reprise en main » de Frédéric Blondy se présente comme une intervention purement pragmatique au service de John Tilbury, elle n'en provoque pas moins une reconfiguration du projet compositionnel de cette seconde partie. En effet, là où la proposition de Tilbury mettait l'accent sur la dimension motivique du matériau musical – ce dont témoigne clairement son intervention instrumentale au cours de la répétition – la musique produite par l'orchestre à l'issue des exercices proposés par Frédéric Blondy se caractérise bien davantage par son aspect quasi-minimaliste, faite de sons courts et répétés – fidèle en cela à ce qu'il identifiait comme plus réussi dans les premiers essais de l'orchestre. Frédéric Blondy prend bien appui ici sur l'idée de vitesse et d'anxiété demandée par Tilbury, mais pour la tirer dans une tout autre direction, quelque chose d'« un peu obsessionnel » et de « nerveux » là où Tilbury insistait plutôt sur l'aspect « délié » et « risqué », inspiré par l'indication *Schattenhaft* que l'on rencontre sous la plume de Gustav Mahler dans certaines de ses symphonies. Frédéric Blondy encourage ainsi l'orchestre à substituer un matériau qui est de l'ordre de la texture collective aux interventions motiviques plus individualisées imaginées par Tilbury. Autrement dit, l'intervention experte – de celui qui sait ce qui marche et ce qui ne marche pas dans le cadre de l'ONCEIM, de ce qu'il est possible ou pas, difficile ou pas, de réaliser spontanément à trente – s'accompagne, volontairement ou non, d'un remodelage esthétique qui vient placer la musique de l'orchestre davantage en accord avec les préférences propres de Frédéric Blondy. La simple comparaison des extraits vidéo 2 et 3, issus respectivement du début et de la fin du travail de la seconde partie de *Sans*, permet en tout cas d'éprouver à quel point la musique jouée par l'orchestre dans cette seconde partie a changé. Ainsi la posture non-prescriptive de Tilbury a créé un « vide de pouvoir » (selon une formule d'un des membres de l'ONCEIM) dans lequel se sont engouffrées un certain nombre de musicien-ne-s afin de faire valoir leurs propres conceptions de la pièce.

- 39 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/bssg/628>

- 40 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/bssg/628>

- 41 De manière cruciale, le fait que certain-es musicien-ne-s de l'orchestre éprouvent assez nettement le besoin de délimiter plus précisément le champ des actions possibles ou de fixer en amont un certain nombre d'éléments, témoigne des tensions existantes entre la nature indéterminée du projet et le contexte de sa réalisation musicale. La profession de foi « non-interventionniste » de Tilbury entre à bien des égards en contradiction avec la nature même de cet orchestre qu'est l'ONCEIM, ce qui explique d'ailleurs sans doute qu'un certain nombre de musicien-ne-s aient plutôt bien accueilli la reprise en

main opérée par Frédéric Blondy. Ainsi, la grande taille de l'ensemble – et les problèmes de jeu spécifiques que cela suppose (le fait que chaque musicien·ne entende essentiellement ses proches voisins·es mais guère ceux et celles qui sont éloigné·es de lui ; l'inertie du grand groupe et le fait que l'influence de chacune sur l'ensemble de l'orchestre soit extrêmement limitée ; etc.) – ne permet que très difficilement l'émergence spontanée, au sein de la masse orchestrale, de ces « duos ou trios » que Tilbury appelle à plusieurs reprises de ses vœux, tout en refusant de les fixer par avance²⁴ – ce qui conduit à un moment un musicien de l'orchestre à proposer de désigner des « petits chefs de groupe », afin de pouvoir effectivement réaliser les rapides changements d'orchestration souhaités par Tilbury. Mais surtout, la taille même de l'orchestre rend beaucoup plus complexe l'émergence d'un consensus partagé par le simple jeu des interactions et négociations – musicales comme verbales – entre les membres de l'ONCEIM, dont la diversité des profils musicaux vient encore renforcer le risque de conflits entre des interprétations parfois contradictoires :

« Dans cette 2^{ème} partie, les indications sont [...] beaucoup plus vagues que dans la 1^{ère} partie, il y a même des malentendus, c'est-à-dire qu'à des moments, il y a des musiciens qui sont encore dans l'instruction ou l'indication d'avant et d'autres qui, devant cette densité d'informations, essaient d'autres choses » (entretien avec Pierre-Antoine, saxophoniste, 32 ans).

- 42 Dans ce contexte, l'énoncé prescriptif, qu'il vienne du directeur artistique ou d'un musicien influent de l'orchestre, peut ainsi apparaître comme une forme d'arbitrage – une ressource essentielle pour mettre d'accord des musicien·es qui peinent à l'être, en instituant une norme musicale commune qui s'impose aux improvisateur·trices par-delà le jeu de préférences esthétiques individuelles fort diverses et leur permet de réaliser de manière aussi satisfaisante que possible un projet musical imaginé par un membre extérieur à l'orchestre.
- 43 C'est justement sur cette diversité que nous voudrions revenir maintenant, en montrant comment la session de travail autour de la proposition de Tilbury permet de révéler les différents rapports à la performance musicale qui coexistent au sein de l'ONCEIM.

3. Faire face à l'indétermination

- 44 Continuons donc de resserrer l'échelle sociale d'observation. En-deçà du cadre flou d'interaction engendré par la posture de John Tilbury, mais également en-deçà des tentatives de certains membres influents de l'ONCEIM (directeur artistique ou musicien·es du « premier cercle ») pour combler le vide prescriptif laissé par le compositeur, se trouvent les manières concrètes dont les musicien·es de l'orchestre négocient individuellement les consignes et élaborent leur matériau musical.
- 45 Il est frappant de constater que les réceptions de la posture de « non-imposition » de John Tilbury, chez les musicien·es, peuvent être réparties sur un continuum dont les deux pôles opposés seraient les suivants : d'un côté, certain·es estiment (à regret) que le compositeur ne serait tout simplement pas parvenu à formuler clairement des intentions compositionnelles pourtant bien réelles ; de l'autre, plusieurs membres de l'orchestre voient dans l'attitude de Tilbury une invitation ouverte adressée à l'ensemble de l'orchestre à co-crée – en encourageant les prises d'initiative et les

propositions spontanées – et regrettent par là les tentatives plus ou moins explicites de certaines musicien·nes de l'orchestre de fixer davantage les choses.

- 46 Cette opposition se donne à voir dans les attitudes des musicien·nes à l'égard de la consigne de la première partie de *Sans* durant les répétitions. Si, on l'a vu, cette consigne dessinait de manière relativement nette les contours de l'action musicale collective (ordre d'entrée des musiciens, amplitudes dynamiques), chaque musicien·ne devait néanmoins élaborer et proposer un matériau sonore en adéquation avec la bande. Une première attitude consistait alors à choisir assez tôt dans le processus de travail un ou plusieurs modes de jeu particulier(s) censé(s) se conformer aux indications initiales de John Tilbury pour s'y tenir jusqu'à la performance finale. En un sens, ces musicien·nes s'inscrivent dans la posture traditionnelle de l'interprète qui vient poursuivre la chaîne des déterminations musicales initiées par le compositeur – en fixant en amont de la performance publique les détails de son interprétation (choix des dynamiques, du tempo, etc.) en fonction de la lecture qu'il fait de la pièce, des intentions qu'il attribue au compositeur, de normes d'expressivité implicites, etc. Bertrand explique ainsi :

« On a un petit menu, et on peut choisir là-dedans donc on a un petit périmètre de choix, mais on n'a pas vraiment de périmètre de prise de décision musicale personnelle. [...] Et, je pense que [mon matériau] n'a pas trop trop varié [au fil des répétitions] » (entretien avec Bertrand, saxophoniste, 55 ans).

- 47 À l'inverse, plusieurs des musicien·nes interrogées insistent davantage sur la variabilité de leur contribution musicale selon les lectures de la première partie, contribution musicale dont le contenu est explicitement indexé sur les besoins que tel ou tel « moment » semble appeler :

« Une fois que le décor est planté depuis 30 minutes, nous on arrive et on fait de la ponctuation, on essaie de trouver un espace... [...] Moi c'est comme ça que je réfléchis à la musique dans l'ONCEIM [...] : "Qu'est-ce que je peux faire quand moi je joue à ce moment-là qui pourrait faire en sorte que la musique reste en tension ?" » (entretien avec Louis, trompettiste, 34 ans).

- 48 De fait, dans la continuité de cette opposition discursive, la comparaison de stratégies individuelles de jeu entre les répétitions successives permet de dégager deux tendances contraires : alors que certain·es instrumentistes proposent un matériau relativement stable de la première lecture jusqu'à la performance finale, d'autres s'autorisent à multiplier les modes de jeu et les propositions sonores au fil des répétitions. La mise en regard des différentes séries d'entrées des trois contrebassistes de l'ONCEIM est instructive à cet égard, puisque leurs ordres d'entrée étaient proches – ils étaient tenus d'intervenir en septième, huitième et neuvième position – et le fait qu'on ait affaire à un même instrument facilite la comparaison de leurs choix musicaux. Les séries d'entrées de Frédéric et Sébastien se sont ainsi caractérisées par une grande constance : lorsque Sébastien a systématiquement opté pour de longues tenues dans le grave fondues dans la masse sonore, Frédéric a alterné entre de longues tenues dans le grave et des glissements d'archet sur les cordes – la seule exception étant un *pizz* à la main gauche qui précédait immédiatement le glissement d'archet lors de la cinquième répétition. À l'inverse, Benjamin s'est signalé en proposant quasiment autant d'entrées musicales qu'il y a eu de répétitions : pour sa première tentative, il a choisi de frotter l'archet sur le corps de l'instrument ; lors de la seconde répétition, il a effectué des mouvements *col legno*²⁵ vers le bas du cordier ; lors de la troisième, il a tenté un coup d'archet vers le bas du cordier, puis s'est ravisé et, après avoir posé son archet, a frappé

plusieurs fois du bout des doigts la table d'harmonie au niveau des ouïes ; lors de la quatrième, il a préféré frotter une baguette de caisse claire sur le corps de l'instrument ; lors de la cinquième, il a alterné les glissements ou les frappes légères de son archet sur le bas du cordier ; lors de la sixième et dernière, enfin, il a simplement fait glisser son archet sur les cordes.

- 49 Ce rapport dédoublé aux consignes structure également les répétitions de la seconde partie de *Sans*. On peut notamment remarquer que la « prise de parole instrumentale » de John Tilbury, décrite plus haut, était loin d'être reçue de manière univoque au sein de l'orchestre. D'aucuns se sont emparés des figures sonores jouées au piano par le compositeur, estimant avec satisfaction que celui-ci leur fournissait enfin des indications explicites :

« Après que John soit passé au piano, on a compris aussi qu'il voulait des "tudududu", comme ça, des phrasés. Alors après j'ai plus [au sens de davantage] posé le violoncelle parce que sinon, en gros, j'allais faire toute la pièce avec le violoncelle à l'horizontale » (entretien avec Déborah, violoncelliste, 37 ans).

- 50 Toutefois, à l'opposé de ce rapport docile aux suggestions de John Tilbury, Benjamin a estimé que si cette intervention au piano traduisait efficacement les intentions du compositeur, le type de matériau sonore suggéré n'était pas pertinent à l'échelle de l'orchestre, ce qui l'a parfois conduit à lui préférer un matériau très éloigné. Ce faisant, il a endossé un rôle de quasi co-auteur de la pièce en ne considérant l'indication de John Tilbury que comme une proposition – une piste d'exploration parmi d'autres – et non comme une véritable consigne :

« Ce qu'il jouait, ça fonctionnait ! Mais nous, le faire à trente... Et moi [...] j'ai réfléchi à ce truc-là, ça a influé [...] sur mes décisions, ce qu'il y a à faire, et à prendre. Et donc soit j'assume ce brouhaha et je rentre dedans complètement, ou alors parfois je veux que quelques voix s'entendent, et il me semble que j'ai pu décider dans ces moments-là de faire quelque chose de pas du tout rapide et tout ça, mais de continu, et de tenu qui puisse sortir un peu, ou de long, ou de... » (entretien avec Benjamin, contrebassiste, 49 ans).

- 51 Une autre consigne de cette seconde partie sur laquelle les musicien·ne·s pouvaient (ou non) se raccrocher était celle de Frédéric Blondy : on a vu que le directeur artistique de l'ONCEIM, face aux hésitations et aux non-dits (volontaires ou non) de John Tilbury quant à cette section de la pièce, avait proposé un principe de jeu selon lequel le matériau musical devait circuler au sein de l'orchestre de petits groupes de musiciens en petits groupes de musiciens. Parmi ces derniers, certains ont alors choisi de s'en tenir scrupuleusement à cette proposition en constituant des petits groupes de jeu fixes et fermés :

« Dans la deuxième partie je m'en rappelle, [...] on était un petit groupe de cinq ou six [instrumentistes] où on faisait des impacts très rapides et pas forts du tout. Et on essayait, nous, de commencer, de jouer pendant 1 minute 30 ou 2 minutes, de créer comme des espèces de mini-dialogues entre nous, parce que de toute façon on n'entendait pas les autres » (entretien avec Louis, trompettiste, 34 ans).

- 52 D'autres musiciens, pourtant, n'entendent pas la consigne proposée par Frédéric Blondy de cette oreille. Par exemple, Benjamin a semblé avoir renoncé à la mettre en œuvre (« l'idée de partager par petits ensembles ça pouvait fonctionner, mais là il y avait presque une impossibilité pragmatique avec le brouhaha [de la bande] ») pour plutôt calibrer ses interventions par rapport à ce qu'il percevait de la masse sonore de l'orchestre dans son ensemble. De même, Joris passe sous silence la consigne de

Frédéric Blondy et insiste plutôt sur les difficultés engendrées par le périmètre élargi de son écoute et de ses interventions musicales :

« Le choix musical, c'est-à-dire d'empiler énormément d'enregistrements et de nous faire jouer *piano* sous le niveau d'enregistrement, quasiment, c'est un choix frustrant dans la position de celui qui joue ! On n'entend de toute façon jamais la globalité quand on joue au sein de l'orchestre, on a toujours un peu ce sentiment d'un point d'oreille un peu trop subjectif. Et alors là, en plus, quand tu rajoutes toute cette rumeur, tu te sens un peu tout seul, tu ne sais pas ce que ça donne dehors » (entretien avec Joris, clarinettiste, 36 ans).

- 53 En vérité, on peut remarquer que ces différents rapports aux consignes aussi bien que ces différentes solutions pratiques adoptées par les instrumentistes pour tenir leurs rôles au sein de chaque partie de *Sans* découlent d'une tension entre lecture « interprétative » et lecture « improvisatoire » du projet de John Tilbury. Tout se passe en effet comme si l'ambiguïté inhérente à la proposition et à la posture même de John Tilbury ouvrait un espace de jeu (aux deux sens du terme) au sein duquel les membres de l'orchestre pouvaient réinvestir différents rapports à la performance musicale distribués entre deux extrêmes : celui selon lequel la créativité réside dans la partition et dans les intentions du compositeur fixées à l'avance, d'une part ; celui selon lequel la créativité est localisée dans la performance et divisée entre les différent·e·s acteurs et actrices, d'autre part (pour reprendre une distinction de Nicholas Cook [2018 : 59], à propos du travail de Lisa Lim avec l'ensemble Musikfabrik pour sa pièce *Tongue of the Invisible*).
- 54 On peut naturellement penser que le réinvestissement de tel ou tel type de rapport à la performance dans les interactions de travail dépend du passé des musicien·ne·s et des expériences socialisatrices qui ont scandé leurs trajectoires. Faute de données précises sur les origines sociales des musicien·ne·s, on ne peut que supposer que la mobilisation de ces dernières permettrait d'expliquer en partie la distribution des postures au sein de l'orchestre, notamment via les rapports au travail qu'elles sont susceptibles d'impliquer²⁶. De même, le rôle du genre dans l'adoption de tel ou tel positionnement vis-à-vis des consignes ne peut être véritablement démontré, tant le nombre de femmes qu'il nous a été possible d'interroger était faible. En revanche, certains matériaux biographiques recueillis en entretiens confirment que, malgré une relative homogénéité en termes de capital culturel (la commune adhésion à la culture « cultivée », le partage de schèmes de perception, d'appréciation et d'action musicale « savants », etc.), les musicien·ne·s de l'ONCEIM ont été amené·e·s à incorporer des habitudes de jeu et de travail potentiellement divergentes au cours de leurs années de formation et de leurs expériences professionnelles.
- 55 Ainsi la trajectoire de Benjamin le prédisposait sans doute à privilégier très nettement une approche « improvisatoire ». Ce contrebassiste de 49 ans, bénéficiant d'un fort capital culturel familial, s'est d'abord initié au jazz « en autodidacte », puis a accumulé un certain capital social en se formant auprès de musiciens de jazz renommés tels que Jean-François Jenny-Clarke. Enseignant lui-même l'improvisation musicale, sa carrière d'instrumentiste se caractérise par une multiplication de projets et de collaborations s'inscrivant quasi exclusivement dans l'espace des musiques improvisées et expérimentales.
- 56 Dans le même registre, l'adhésion forte de Déborah – une violoncelliste de 37 ans – à la posture non-prescriptive de John Tilbury (« il avait laissé cet espace pour nous, pour exister, pour respirer », dit-elle en entretien) peut être mise en lien avec son

expérience au sein de l'ensemble fixe avec lequel elle joue depuis dix ans, puisqu'il s'agit d'un « ensemble sans chef, qui travaille un répertoire plutôt de forme ouverte²⁷ » et qui, de son propre aveu, l'a « énormément marquée ».

- 57 De manière symétrique, on peut également tenter d'expliquer le fait que certaines musicien·ne·s endossent un rôle d'interprète lors des répétitions. Le parcours de Joris, clarinettiste de 36 ans, a débuté par une formation et de nombreuses expériences de jeu dans le domaine classique, avant qu'il ne bifurque à la fin de ses études vers l'espace des musiques improvisées et expérimentales. S'il évoque certaines de ses réticences actuelles vis-à-vis des expériences de travail en contexte classique, Joris continue de leur reconnaître certaines vertus, à l'image du rapport d'« humilité » envers le compositeur ou le texte que réclame le rôle d'interprète. Il affirme d'ailleurs apprécier les rares opportunités de jeu au sein d'orchestres ou de groupes de musique de chambre que lui procurent certains de ses amis (« j'aime bien, c'est vraiment devenu exotique pour moi »). Or il semble que Joris réactualise ce goût de l'interprétation dans le cadre du travail de répétition avec John Tilbury :

Comment dire, j'ai un peu hérité... enfin je trouve qu'il n'y a pas que du mauvais, comme je le disais, dans l'humilité du musicien classique quand il interprète la pièce d'un compositeur. Et je me sentais plutôt dans cet état d'esprit avec Tilbury, j'avais envie que ça soit sa musique, j'avais envie de sentir qui était le bonhomme, de quoi il avait envie, qu'est-ce que ça pouvait donner (entretien avec Joris, clarinettiste, 36 ans).

- 58 Le cas de Sébastien, contrebassiste de 39 ans, est également intéressant. Celui-ci s'est montré fort attentif aux consignes de John Tilbury, regrettant même que le compositeur ne se soit pas montré plus ferme pour imposer ses idées à l'orchestre. Pourtant, à première vue, sa trajectoire aurait pu davantage le faire pencher vers le pôle « improvisatoire ». S'il a effectué des études instrumentales parallèles de jazz, d'improvisation (Conservatoire national supérieur de musique de Paris) et de classique (Conservatoire à rayonnement régional d'Aubervilliers), il estime lui-même être « plutôt quelqu'un qui vient du jazz », et a cessé toute activité classique depuis plusieurs années, « par choix » (« c'est une situation qui ne m'intéressait plus tellement »), pour mieux se consacrer à la pratique et à l'enseignement du jazz et de l'improvisation. Toutefois, plus loin dans l'entretien, Sébastien évoque spontanément la situation dans laquelle il s'est lui-même retrouvé en 2013 lorsqu'il a été amené à composer une pièce pour l'ONCEIM et qu'il a dû communiquer ses directives à l'orchestre :

Moi je sais que par exemple, j'avais répété, je m'étais préparé à ce que j'allais dire en arrivant à la première répétition, même pour moi, pour être clair, pour clarifier ma pensée. Je savais ce que je voulais, ce que je ne voulais pas, où je voulais que l'attention des musiciens se porte, où j'avais envie qu'ils placent leur niveau d'écoute et de concentration, et du coup [...] je m'étais vraiment écrit des points, je m'étais dit « bon bah ça, je sais qu'il faut vraiment que je leur dise », parce qu'en fait ça marche comme ça (entretien avec Sébastien, contrebassiste, 39 ans).

- 59 Nul doute que son expérience de compositeur a façonné sa conception de ce que composer pour (et diriger) l'ONCEIM veut dire, et qu'il a projeté ses préoccupations d'alors (« je sais, en vrai, ce que ça fait ») dans la situation de travail de *Sans*. On comprend alors, d'une part, le soin avec lequel il a suivi les consignes de *Sans* et, d'autre part, sa légère frustration quant au manque de directivité de John Tilbury (« pour moi, la musique qu'il veut, elle nécessite ça »).

- 60 L'opposition, au sein de l'ONCEIM, entre un pôle « interprétation » et un pôle « improvisation » peut encore être affinée. À bien y regarder, les analyses précédentes font en effet apparaître deux critères d'appréhension de la situation de travail de *Sans* chez les musiciens de l'ONCEIM. Le premier critère, que l'on pourrait qualifier de « déontique », concerne le statut que les musicien·ne·s attribuent aux consignes de John Tilbury ou de Frédéric Blondy, et oscille entre une interprétation régulatrice (la consigne n'est qu'une simple suggestion dont la fonction est de « lancer » la collaboration entre les musiciens ou de guider l'orchestre dans son exploration sonore²⁸) et une interprétation normative (la consigne est une directive qu'il s'agit de suivre fidèlement). Le second critère, que l'on pourrait nommer « organisationnel », désigne le type de rapport individuel au reste de l'orchestre que se construit chaque musicien·ne ; s'opposent alors un rapport rigide (les interactions musicales doivent être structurées par des principes réglés) et un rapport fluide (les interactions musicales peuvent advenir sans contraintes préétablies).
- 61 Cette distinction entre les critères déontique et organisationnel permet notamment d'identifier chez les musicien·ne·s des postures mixtes, partagées entre des tendances interprétatives et des tendances improvisatoires. Le cas de Louis, trompettiste de 34 ans, est éclairant à cet égard, puisque son attitude lors des répétitions conjugue interprétation régulatrice des consignes (« ce que dit John, c'est rien en fait ! ») et rapport relativement rigide à l'orchestre (Louis se raccrochant fermement, par exemple, au petit groupe qu'il forme avec ses voisins·es lors de la seconde partie de la pièce). De même, la posture de Jean – clarinettiste de 28 ans –, sorte de symétrique de celle de Louis, associe une interprétation clairement normative des consignes (à tel point que, lors de notre entretien, les questions concernant ses « choix » en termes de matériaux musicaux ou de modes de jeu lui paraissent dénuées de sens) à un rapport fluide à l'orchestre (la seconde partie de la pièce est pour lui l'occasion de renégocier constamment sa place dans la masse sonore globale)²⁹.
- 62 Au-delà de l'opposition idéal-typique entre lecture « interprétative » et lecture « improvisatoire » de la pièce, ce sont donc bien différentes manières de penser la *prédétermination* de la performance musicale qui se trouvent révélées à l'occasion du travail de *Sans*.

Conclusion

- 63 L'analyse de la collaboration entre John Tilbury et l'ONCEIM a permis de restituer un processus de création singulier. Nous avons vu que toute·s les participant·e·s ont en effet dû « composer » avec une forte incertitude quant à la nature du projet et, en conséquence, quant à la distribution des rôles et de l'autorité créatrice.
- 64 L'ONCEIM apparaît en un sens comme un contre-orchestre (pour d'autres exemples, voir Khodyakov 2007 ; Ramnarine 2017). Loin du modèle de l'orchestre traditionnel dont le fonctionnement repose sur une relative centralisation de l'autorité décisionnaire dans la personne du chef d'orchestre – même si ce modèle peut donner lieu à des structures d'autorité « en cascade », ainsi que l'a observé Hyacinthe Ravet (2015) – on a ici affaire à une configuration relationnelle où les liens de subordination apparaissent moins nets et où tous les membres se présentent *a priori* comme des collaborateurs·trices-auteurs·trices potentiels. Cela ne signifie pas pour autant que

toute référence au mode de fonctionnement traditionnel de l'orchestre symphonique soit complètement évacuée. D'une part, en effet, les fonctions sont distribuées de façon relativement claire, du moins au début du travail de répétition : la prescription musicale était dévolue au compositeur, le jeu aux instrumentistes, et la médiation entre les différents acteurs et actrices du projet revenait au directeur artistique. D'autre part, on a vu que si la fonction de chef d'orchestre³⁰ n'était pas pourvue au sein de l'ONCEIM, elle se retrouvait occupée *de facto* à la faveur de certaines situations tendues ou critiques. Ainsi Frédéric Blondy, lors des répétitions de la deuxième partie, s'est-il montré de plus en plus interventionniste et directif, assumant objectivement un rôle de *leader* pour faire avancer le projet tout en se prévalant de son rôle d'expert appliquant un regard extérieur. En un sens, la résurgence du modèle organisationnel de l'orchestre symphonique apparaît ici comme une réponse collective à l'indétermination des interactions et à l'incertitude du projet lui-même. C'est en tout cas cette indétermination qui rend d'autant plus fluide le passage d'un modèle de coopération à l'autre, de l'idéal du « collectif d'individus singuliers »³¹ au fonctionnement plus « pyramidal » de l'orchestre symphonique (Willener 1998).

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W. (2009) [1994]. *Introduction à la sociologie de la musique ? Douze conférences théoriques*. Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi. Genève, Contrechamps.
- BECKER Howard S. (2000). « The Etiquette of Improvisation ». *Mind, Culture, and Activity*, 7 : 171-176 et 197-200.
- BLAKE Andrew (2009). « Recording practices and the role of the producer ». In COOK Nicholas, CLARKE Eric, LEECH-WILKINSON Daniel, RINK John (dir.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge, Cambridge University Press : 36-53.
- BOURDIEU Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- CANONNE Clément (2018). « Rehearsing Free Improvisation? An Ethnographic Study of Free Improvisers at Work ». *Music Theory Online*, 24(4). (Consulté le 28 février 2019).
- CORBETT John (2016). *A Listener's Guide to Free Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press.
- COOK Nicholas (2018). *Music as creative practice*. New York, Oxford University Press.
- DONIN Nicolas (2018). « Domesticating Gesture: The Collaborative Creative Process of Florence Baschet's *StreicherKreis* for "Augmented" String Quartet (2006-08) ». In CLARKE Eric, DOFFMAN Mark (dir.). *Distributed Creativity : Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York, Oxford University Press : 70-87.
- FAULKNER Robert R. (1973). « Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organization ». *The Sociological Quarterly*, 14(2) : 147-157.
- FRANÇOIS Pierre (2002). « Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne ». *Sociologie du travail*, 44(1) : 3-19.

- HEINICH Nathalie (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard.
- KHODYAKOV Dmitry M. (2007). « The Complexity of Trust-Control Relationship in Creative Organizations: Insights From a Qualitative Analysis of a Conductorless Orchestra ». *Social Forces*, 86(1) : 1-22.
- LEHMANN Bernard (2005) [2002]. *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris, La Découverte.
- PAYNE Emily (2016). « Creativity beyond innovation : Musical performance and craft ». *Musicae Scientiae*, 20(3) : 325-344.
- PONCHIONNE Cayenna (2016). *Tracking Authorship and Creativity in Orchestral Performance*. Thèse de doctorat en musicologie. Oxford, Oxford University.
- PRESSING Jeff (1984). « Cognitive Processes in Improvisation ». In CROZIER Ray W., CHAPMAN Anthony J. (dir.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam, Elsevier : 345-363.
- RAMNARINE Tina K. (dir.) (2017). *Global Perspectives on Orchestras. Collective Creativity and Social Agency*. New York, Oxford University Press.
- RAVET Hyacinthe (2015). *L'Orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*. Paris, Vrin.
- SALADIN Matthieu (2014). *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*. Dijon, Presses du Réel.
- TAYLOR Charles (1998). *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Traduit de l'anglais par Charlotte Melançon. Paris, Seuil.
- TILBURY John (2008). *Cornelius Cardew (1936-1981). A Life Unfinished*. Harlow, Matching Press.
- WILLENER Alfred (1997). *Les Instrumentistes d'orchestre symphonique. Variations diaboliques*. Paris-Montréal, L'Harmattan.
- WILLENER Alfred (1998). *La Pyramide symphonique : exécuter, créer ? Une sociologie des instrumentistes d'orchestre*. Zurich, Seismo.

NOTES

1. Nous reprenons ici une dénomination couramment employée par les membres de l'ONCEIM eux-mêmes, qui utilisent de manière indifférenciée les termes « improvisation libre », « improvisation générative », voire « musique improvisée » pour désigner les formes d'improvisation qui ne s'articulent pas explicitement à des scripts musicaux préalablement définis. Il ne s'agit pas d'improvisation *ex nihilo* mais de performances qui ne prennent pas pour point de départ un *référént* – défini, dans les termes de Pressing (1984) comme un schème formel ou une image directrice spécifiques à une pièce donnée, et utilisé par l'improvisateur pour faciliter la génération et l'amendement des comportements improvisés sur une échelle de temps intermédiaire.
2. Le festival Météo se tient tous les ans à Mulhouse depuis le milieu des années 1980. D'abord consacré essentiellement au jazz et au free jazz, il s'est progressivement ouvert à l'improvisation libre et aux musiques expérimentales – une évolution dont témoigne le changement de nom du festival en 2009, passant de « Jazz à Mulhouse » à « Météo », « en référence au caractère imprévisible de l'improvisation » comme le rappelle le dossier de presse du festival.
3. Sur trente-trois instrumentistes, l'ONCEIM compte sept femmes et vingt-six hommes.

4. Nous avons sollicité pour un entretien douze musicien·ne·s, de façon à constituer un échantillon représentatif de la diversité de l'ONCEIM, tant en termes d'instruments (cordes, bois, cuivres) que de trajectoires individuelles (types de formation et de pratique musicales). Neuf ont répondu favorablement. Nous indiquons le prénom, l'instrument pratiqué au sein de l'orchestre, et l'âge de chaque musicien·ne dont nous citons ici les propos.
5. Précisons également que l'ONCEIM est une institution principalement financée par des subventions publiques (notamment par la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France) et qu'il n'accueille en son sein que des musicien·ne·s « professionnel·les », vivant de leur pratique en cumulant projets artistiques et activités d'enseignement.
6. La majorité des membres actuels de l'ONCEIM ont été réunis dès la création du projet par Frédéric Blondy en 2011. Les propos d'Arnaud illustrent bien cette recherche de complémentarité esthétique au sein de l'ONCEIM : « Le début du travail, ça a été une pièce de Frédéric [Blondy] [...], qui donnait les directions artistiques sur lesquelles lui veut travailler. Et voilà, dans la pièce moi j'ai un moment où je dois tout péter. Et forcément, s'il me prend dans l'équipe, c'est parce que je marque des buts, ces buts-là. C'est un peu chacun sa fonction » (Entretien avec Arnaud, électrophone réparé et table de mixage préparée, 44 ans).
7. Il a notamment enregistré de nombreuses œuvres de John Cage, Morton Feldman, Cornelius Cardew ou encore Christian Wolff.
8. Il a notamment fait partie, avec Keith Rowe et Eddie Prevost, de l'ensemble AMM, un des groupes majeurs de la scène de l'improvisation libre (voir Saladin 2014).
9. Ajoutons qu'il est aussi l'auteur d'une biographie de Cornelius Cardew (voir Tilbury 2008).
10. Tous les propos de John Tilbury reproduits ici ont été tenus en anglais, nous traduisons.
11. « J'avais un très bon *a priori* sur le bonhomme, pour la musique qu'il fait, qu'il avait fait avec AMM et pour ce qu'il fait avec [John] Cage. [...] Il a bonne réputation en termes de grande gentillesse, de... qui se combine bien avec une figure tutélaire dans l'improvisation, quand même » (entretien avec Joris, clarinettiste, 36 ans).
12. « C'est [ma] première composition, et la dernière que je ferai jamais. Et c'est peut-être tant mieux » (John Tilbury, répétition du 25/08/17) ; « Je ne suis pas un metteur en scène, je ne suis pas un compositeur » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).
13. « Je suis content de la façon dont ça se passe. J'aime la manière dont ça sonne, je pense que c'est ce que j'avais en tête. Si vous, vous n'êtes pas content, alors là c'est vraiment sérieux. Ce qui compte, c'est ce que vous pensez. Si vous n'aimez pas ce que vous faites, vous feriez mieux de le changer ! » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).
14. « C'est vous qui le faites, c'est votre musique, si je demande quelque chose qui n'est pas viable ou quelque chose comme ça, alors on ne le fait pas » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).
15. « Je ne suis pas satisfait de cela, je ne sais pas dans quelle direction aller avec le texte, mais nous finirons par y arriver... J'aimerais avoir votre avis, est-ce que quelqu'un a une contribution positive à faire ? » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).
16. « Je ne veux pas vraiment prescrire cela, commencer à composer... ce serait une mauvaise façon de faire » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).
17. « Je suggère... » ; « Peut-être que vous pourriez... », etc.
18. « Les cordes, au début... c'est beau mais peut-être que c'est trop effacé... Je ne sais pas, peut-être que ce n'est pas assez effacé, qui sait ? » (John Tilbury, répétition du 23/08/17).
19. « Ma place est ici avec vous, vraiment, je devrais être assis là avec vous, les musiciens » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).
20. Le *pizz* (abréviation de *pizzicato*) est une technique de jeu qui consiste à pincer une corde de l'instrument avec ses doigts.
21. L'*arco* est une technique de jeu qui consiste à frotter les cordes de l'instrument avec les crins d'un archet.

22. Sur la dimension « relationnelle » du rôle de producteur·trice, voir notamment Andrew Blake (2009).

23. « Il connaît très bien son orchestre, il a senti qu'il y avait un creux. Et c'est pour ça qu'on a besoin d'un "chef", entre guillemets. Il a senti qu'il y avait un coup de mou, un trou d'air, du coup il a repris le truc en main. Et c'est ça qu'il fait, Fred » (entretien avec Louis, trompettiste, 34 ans).

24. « Peut-être devrions-nous essayer de jouer davantage comme de la musique de chambre, avec différents groupes qui passent au premier plan, d'autres qui cessent de jouer, nous aurions un trio, un quatuor, huit personnes, peut-être, quelque chose comme ça. Seulement, je ne veux pas vraiment prescrire cela, commencer à composer... ce serait une mauvaise façon de faire » (John Tilbury, répétition du 24/08/17).

25. Le *col legno* est une technique de jeu qui consiste à frapper les cordes de l'instrument avec le bois de l'archet (et non les crins).

26. Bernard Lehamnn (2005 : 80-117) montre ainsi que, dans les orchestres classiques, le rapport au travail diffère largement selon l'origine sociale des musicien·nes, la dénegation de la pénibilité de l'apprentissage chez les « héritier·es » (enfants issus de familles de musiciens) s'opposant par exemple aussi bien à la présentation « saturno-romantique » de soi et de son travail chez les « déclassées » (enfants issus des classes supérieures) qu'à la posture héroïque et sacrificielle des « promues » (enfants issus des classes populaires).

27. C'est-à-dire un répertoire d'œuvres de « musique contemporaine » intégrant les contributions improvisées des instrumentistes à un cadre compositionnel préalablement fixé.

28. « Ce qu'il nous a demandé, c'était comme de produire un son qui émanait de la phrase qu'on avait lue. Mais moi ça je ne sais même pas ce que ça veut dire, ça n'existe pas. Mais on s'en fout. Pour moi c'est juste une excuse pour faire encore plus attention à ce qu'on avait dit, et aux mots qu'on avait prononcés, en fait » (entretien avec Xavier, clarinettiste, 55 ans).

29. Il faudrait sans doute approfondir les entretiens biographiques et reconstituer beaucoup plus finement les trajectoires sociales et musicales des musicien·nes pour pouvoir expliquer la genèse de ces différentes postures.

30. Pour une analyse des différents modes d'influence du/de la cheffe sur l'orchestre, voir Ponchione (2016).

31. À l'occasion d'une répétition antérieure au projet *Sans*, l'un des musicien·nes avait d'ailleurs développé un point de vue semblant recueillir l'approbation de la plupart de ses collègues : « [Le bon fonctionnement de l'ONCEIM] ça passe aussi par la conscience du fait que chaque individu est un être indivisible, et puis un centre perceptionnel » (répétition du 13/06/16). Sur l'émergence et l'installation durable de la logique de singularité au sein des sphères artistiques, voir Heinrich (2005) et Taylor (1998).

RÉSUMÉS

Cet article analyse le travail de collaboration entre l'Orchestre des Nouvelles Créations, Expérimentations et Improvisations Musicales (ONCEIM) — un orchestre d'une trentaine de musicien·nes spécialisées dans l'improvisation — et le pianiste et improvisateur John Tilbury, le premier ayant passé au second la commande d'une pièce intitulée *Sans*. Ce processus de création musicale est singulier en ce que toutes les participant·es doivent « composer » avec une forte incertitude quant à la nature du projet et, par-là, quant à la distribution des rôles et de l'autorité

créatrice. Cette incertitude traverse toutes les dimensions du travail collectif précédant le concert et la « création » de *Sans*. Dans une première partie de l'article, nous mettons en évidence le fait que les indications préalables comme la posture de John Tilbury face à l'orchestre se caractérisent par une profonde ambivalence, oscillant entre deux conceptions régulatrices de l'activité musicale. Nous examinons ensuite les diverses « poussées prescriptives » de certains membres de l'ONCEIM visant à combler le « vide de pouvoir » laissé par John Tilbury. Enfin, dans ce cadre d'interaction largement indéterminé, nous montrons comment les instrumentistes opèrent leurs choix musicaux en fonction de critères tant déontiques qu'organisationnels.

This article examines the collaboration between ONCEIM—an orchestra made up of about thirty musicians specialised in musical improvisation—and the pianist and improviser John Tilbury, from whom ONCEIM commissioned a piece entitled *Sans*. This process of musical creation was remarkable in that all participants had to work with a high degree of uncertainty regarding the nature of the project and, therefore, the distribution of roles and creative authority. This uncertainty permeated all aspects of the collaborative work that led up to the first public performance of *Sans*. The present paper is based on an ethnographic study of all the rehearsals John Tilbury and ONCEIM held together, as well as on semi-directed interviews conducted with various orchestra members. We first illustrate the deep ambivalence of John Tilbury's attitude and preliminary instructions to the orchestra, which oscillated between two regulating approaches to musical activity. Next, we examine the various 'prescriptive impulses' of some members of ONCEIM, which sought to fill the 'vacuum of power' left by John Tilbury. Finally, within this largely indeterminate context of interaction, we show how musicians based their musical choices on deontic as well as organizational criteria.

AUTEURS

CLÉMENT CANONNE

Sciences et technologies de la musique et du son (STMS)/CNRS/ Institut de recherche et coordination acoustique musique (Ircam)/Sorbonne Université

ALEXANDRE ROBERT

Institut de recherche en musicologie (Iremus)