

Construire une interprétation, de l'appropriation de la partition à la répétition générale.

La préparation d'un concert par le chef d'orchestre Pierre-André Valade à la lumière de l'analyse d'activité

Nicolas Donin et Jacques Theureau

Résumé

Alors que les études de l'interprétation musicale ont analysé les enregistrements orchestraux et questionné les rôles créatifs dans la musique orchestrale, le manque de travaux sur la direction d'orchestre comme activité est criant. L'étude de l'activité de lecture de la partition et de direction des répétitions de *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey par Pierre-André Valade pour un concert avec l'Ensemble InterContemporain en 2006 vise à donner une image précise de la préparation d'une interprétation musicale particulière. Nous avons mis en œuvre un cadre méthodologique inspiré de l'ergonomie cognitive et de l'analyse de l'activité, reposant sur la conscience préréflexive chez le chef d'orchestre de ses actions, pensées, émotions et focalisations attentionnelles avant, pendant et entre les répétitions. Les données fines recueillies sur son cours d'action/cognition permettent de le décrire comme une concaténation d'interactions « in-formatives » (c'est-à-dire « formées de l'intérieur ») entre lui et l'environnement (y compris la partition et l'orchestre). Trois notions sont privilégiées : celles de « structure d'anticipation », de « référentiel » et d'« appropriation » (avec ses divers aspects).

Mots clés : annotation ; appropriation ; construction de sens ; geste ; interprétation musicale.

Abstract

While performance studies long have been keen to analyzing orchestral recordings and questioning the creative roles in orchestral music, research on conducting as an activity remains almost non-existent. The study of noted conductor Pierre-André Valade reading and rehearsing Grisey's *Quatre chants pour franchir le seuil* for a 2006 concert with the Ensemble InterContemporain aims at sketching an accurate picture of the preparation of one particular performance. We set up a

methodological framework based on cognitive ergonomics and activity analysis, relying on the conductor's pre-reflective consciousness of his acts, thoughts, emotions, attentional foci before, between and during the rehearsals. The fine-grained data on his course of action/cognition allow to describe it as a chain of "in-formative" (*i.e.* "shaped from inside") interactions between him and his environment (including the score and the orchestra). Three notions are emphasized: "anticipation structure," "the referential," as well as "appropriations" of several kinds.

Keywords: annotation; appropriation; gesture; performance; sense making.

Tandis que certains des travaux pionniers d'analyse d'interprétation ont porté sur les versions discographiques d'œuvres symphoniques signées par de grands chefs (par exemple Cook 1995) et qu'une nouvelle vague de recherches en « *performance studies* » aborde l'interprétation comme travail, y compris dans l'apprentissage des instrumentistes et dans leur pratique quotidienne¹, la direction d'orchestre a rarement été elle-même prise comme objet d'analyse en tant qu'activité. L'étude sociomusicologique approfondie de Hyacinthe Ravet de « l'orchestre au travail » fait exception à ce constat (Ravet 2015). Du fait de son projet même, elle se concentre moins sur la dynamique cognitive propre à l'activité située des individus dans sa continuité temporelle qu'aux catégories interactionnelles auxquelles un cadrage sociologique permet de rapporter le travail musicien. Adopter le point de vue des chef·fe·s donne nécessairement une perspective différente sur la fabrique de l'interprétation, y compris dans ses dimensions les plus collectives.

L'étude dont nous présentons ici une partie des résultats a été réalisée en collaboration avec Pierre-André Valade (chef d'orchestre, directeur musical de l'ensemble Court-Circuit de 1991 à 2008) à l'occasion de la préparation d'un concert par ce dernier² et, plus spécifiquement, de l'exécution des *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998) de Gérard Grisey. Notre attention s'est portée sur les relations entre l'annotation de la partition par le chef d'orchestre et l'ensemble de l'activité de ce dernier depuis sa réappropriation individuelle de la partition jusqu'à sa direction de la répétition générale du concert.

Le présent article complète et actualise deux autres publications des mêmes auteurs à partir de cette même étude (2006, 2007). Tandis que ces dernières s'étaient focalisées respectivement sur l'annotation comme activité et sur les enjeux des actions et verbalisations du chef pour l'analyse musicale, nous viserons ici une caractérisation de l'ensemble de l'activité de préparation et de répétition du concert, ce qui donnera une importance particulière à la temporalité propre de la construction, individuelle puis collective, de l'exécution. Certains aspects de cette analyse recourent les propos tenus par Pierre-André Valade lors d'un entretien public réalisé plusieurs années après

1 Voir les cinq volumes de la série *Studies in Musical Performance as Creative Practice* publiés par Oxford University Press en 2017-2018.

2 Tristan Murail, *Désintégrations* / Alberto Posadas, *Oscuro abismo de llanto y de ternura* / Gérard Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, par Pierre-André Valade, Sylvia Nopper (soprano pour *Quatre chants...*) et l'Ensemble InterContemporain, Cité de la musique, Paris, samedi 15 octobre 2005.

l'étude (Valade 2014) : si cet entretien s'appuyait ponctuellement sur les résultats de l'étude, il ne s'inscrivait toutefois pas dans son cadre théorique et méthodologique et ne sera donc pas mobilisé ici.

Du fait de la nature de notre dispositif de recueil de données (observations, enregistrement de verbalisations provoquées simultanées et d'autoconfrontations), générant des informations précises sur les différents paramètres de l'activité du chef, nous nous attacherons à présenter et commenter de nombreuses citations du chef, en les rattachant à des problématiques plus générales que nous avons identifiées par corrélation avec d'autres verbalisations.

PRINCIPES DE LA CONSTRUCTION ET DE L'ANALYSE DES DONNÉES

Comme nous nous focaliserons ici, d'une part, sur l'annotation de la partition – sa réalisation et ses usages – par le chef d'orchestre et, d'autre part, sur la dynamique d'interaction du point de vue du chef d'orchestre entre lui-même, la chanteuse soliste et les instrumentistes, depuis les répétitions partielles jusqu'au concert en passant par les répétitions *tutti* et la générale, nous préciserons seulement *a minima* la méthode de construction des données empiriques et ses fondements théoriques ainsi que les notions d'analyse de l'activité du chef d'orchestre à partir de telles données empiriques.

Solliciter la conscience préréflexive de l'interprète pour étudier son activité

Les méthodes de construction des données empiriques visent ici à documenter l'activité d'un chef d'orchestre pour autant qu'elle donne lieu, chez ce dernier, à une conscience préréflexive durant la préparation de l'exécution d'une œuvre au sein d'un concert (à l'exclusion du concert lui-même). C'est en réalisant cette visée qu'on saisit les significations et les fonctions des gestes du point de vue du chef, ainsi que leur relation avec l'annotation de la partition et avec d'autres éléments des situations considérées.

On définit la conscience préréflexive d'un acteur à chaque instant comme ce qui, dans son activité à cet instant, est montrable, racontable et commentable à un observateur-interlocuteur dans une situation favorable d'observation et d'interlocution. Cette conscience préréflexive peut être exprimée par cet acteur de façon plus ou moins indirecte grâce à une série articulée de méthodes de verbalisation provoquée dont une partie a été utilisée ici³.

1. Le recueil des données

Après un entretien préparatoire avec le chef d'orchestre (à son domicile, en août 2005 : Entretien 0) ayant permis de définir les choix préliminaires (à partir d'un

³ Voir Theureau 2010 pour un résumé des méthodes de recueil de données et de la notion de conscience préréflexive, ainsi que Theureau 2009 qui précise les différentes sources d'inspiration scientifiques et philosophiques de la notion de conscience préréflexive telle qu'elle est définie ici.

parcours de plusieurs partitions qui venaient d'être jouées ou sont en chantier, et du planning pour les mois qui viennent), nous avons réalisé avec lui une série d'entretiens filmés en vidéo :

- Le premier (Entretien 1) à son domicile (verbalisation provoquée simultanée pour les chercheurs lors de la redécouverte de la partition trois semaines avant le concert en vue de la préparation des répétitions et du concert) ; c'est au cours de cette séance de travail que Pierre-André Valade relit (en complétant les annotations lorsque nécessaire) son exemplaire de la partition des *Quatre chants de Grisey* ;
- Le deuxième (Entretien 2) et le troisième (Entretien 3) dans sa loge (verbalisation provoquée en entretien d'autoconfrontation sur la base d'observations par les chercheurs d'une répétition partielle et d'une répétition *tutti*) ; certaines annotations ont été ajoutées ponctuellement au cours de ces autoconfrontations ;
- Les deux derniers dans le bureau des chercheurs à l'Ircam (Entretiens 4 et 5, complémentaires : reprise de passages des enregistrements vidéo des entretiens précédents afin, d'une part, d'améliorer les données empiriques sur les relations entre partition, annotation et apparition des événements pour le chef d'orchestre lors des répétitions, et d'autre part, de soumettre au chef d'orchestre les premières analyses effectuées et de poursuivre avec lui ces analyses).

L'impossibilité conjoncturelle de filmer les répétitions a fait que les autoconfrontations ont été réalisées sur la base de deux recueils d'observations complémentaires par les deux auteurs : relevé chronologique des événements de la répétition (arrêt à tel endroit de la partition ; interactions langagières entre le chef d'orchestre et les musiciens, résumées de façon plus ou moins complète ; reprise à tel ou tel endroit de la partition), et notation des mêmes événements sur la partition. D'où un grain moins fin que celui qui pourrait être envisagé moyennant des enregistrements vidéo judicieux.

La situation de préparation a été le moins possible transformée par la présence des observateurs-interlocuteurs ; le domicile du chef d'orchestre est un espace à la fois familier et usuel pour sa préparation individuelle des répétitions et du concert. Quant aux autoconfrontations après répétition, elles ont été réalisées dans sa loge sur le lieu du concert – autre espace familier et usuel en ce qui concerne le montage du concert à proprement parler –, avec simulation de la situation de direction d'orchestre (avec plan de scène et partition, en suivant la chronologie des événements observés), moins d'une journée après la répétition partielle et immédiatement après la répétition *tutti* (voir figure 1 dans [Donin et Theureau 2006](#)).

2. Une expression de la conscience préréflexive qui ne se réduit pas au verbal

Ces diverses méthodes ne font que concrétiser dans le cas considéré des méthodes mises au point à partir d'études passées (en psychologie, ergonomie et anthropo-

logie cognitives) sur d'autres activités humaines⁴. Notons cependant deux gains relativement à ces dernières. Tout d'abord, la relative facilité pratique de l'autoconfrontation dans le cas présent est due au caractère transportable des composants essentiels de la situation de direction d'orchestre et de son évocation (à savoir, la partition et le plan de scène). D'autre part, l'expression de la conscience préréflexive est plus variée dans ses modalités. En effet, elle était déjà apparue comme constituant une verbalisation en situation, c'est-à-dire comme articulant au récit et au commentaire langagiers la monstration, essentiellement la monstration d'éléments de la situation (sur l'enregistrement vidéo ou sur les documents utilisés durant l'activité et fournis à l'acteur en complément de l'enregistrement vidéo), ou encore comme débordant largement ce que divers auteurs – surtout en psychologie cognitive mais à la suite d'un chimiste et philosophe, Michael Polanyi – ont baptisé « savoir déclaratif » dans sa différence avec un « savoir tacite » ou « implicite » (voir Polanyi 1958). Dans certains cas – dans toutes les activités sportives, mais aussi dans certaines activités de travail – s'ajoutait, à l'évidence, le mime par l'acteur de certains de ses propres gestes et procédures pour l'interlocuteur analyste. Dans le cas du chef d'orchestre, la simulation du comportement d'autres acteurs – en l'occurrence la simulation (gestuelle et/ou mélodique et/ou rythmique) des instrumentistes et de la chanteuse soliste – prend une grande importance. Le terme générique de monstration peut évidemment recouvrir cette diversité, mais en la cachant. Pour bien faire, la définition précédemment donnée de la conscience préréflexive comme « activité montrable, racontable et commentable » devrait être enrichie en « activité montrable, mimable, simulable, racontable et commentable ». Nous rencontrerons des exemples qui vont dans ce sens dans les divers extraits d'entretiens (en verbalisation provoquée simultanée comme en autoconfrontation) que nous présenterons ci-dessous⁵. Donnons en un seul ici, celui d'une verbalisation associée avec une monstration et une simulation naturelle durant la préparation :

[Tourne la page] Et puis, le Faux interlude. On est arrivé là. Les trois percussions sont à peu près au même niveau, les sons se mélangent désormais. Puis viennent l'apparition de la première percussion [geste MG], apparition de la troisième [geste MG], apparition de la seconde [geste MD] ici, et puis [geste continu le long de la

4 Voir les différents exemples discutés dans Theureau 2006, et particulièrement les chapitres 1 et 4, ainsi que Theureau 2010, déjà cité pour une présentation de l'ensemble des méthodes de recueil de données et des hypothèses et notions qui les commandent.

5 Dans ces extraits d'entretiens, outre les propos de Pierre-André Valade, apparaîtront en *italiques* certaines des questions de la part des auteurs. Afin de mieux conserver dans la transcription le caractère oral de ces propos, des barres obliques « / » suivront parfois les interruptions de la continuité du discours du chef d'orchestre – interruptions liées à la situation particulière d'entretien, qui lui permettent de préciser ce qui vient d'être dit, de parcourir la partition manuscrite, de mimer ses propres gestes de direction d'orchestre ou de simuler le comportement des instrumentistes. Lorsque Valade évoque une rythmique, il est amené à accentuer les notes ou temps significatifs, ce qui sera transcrit par un soulignement. Enfin, figureront entre crochets [Ex : geste, mes. 1 (p. 1)] les mentions des actions et/ou gestes de direction d'orchestre mimés et/ou références concernées dans la partition et/ou gestes déictiques [Ex : MD, MG, respectivement pour Main Gauche, Main Droite]. L'ensemble de ces extraits d'entretien ont été relus par le musicien, qui y a opéré des modifications mineures facilitant la compréhension et atténuant certaines tournures.

partition de gauche à droite] après, tout au même niveau. Et enfin l'ensemble entre. [Suit avec MG l'ensemble des groupes, p. 78] Très léger crescendo. Ici ça commence [p. 79] : tagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagadagada [...] , avec les balais un petit peu fermés sur les toms. Cela fait un effet extraordinaire ! Et puis, petit à petit, c'est un très très long crescendo avec les toms là [suit ligne inférieure p. 80-81], il se passe toujours de petites choses, decrescendo [geste épars MG vers le reste de la page]. Second tuba. J'ai rajouté en répétition cette flèche sur l'entrée du tuba 2 [mes. 24 de la partition], c'est utile. Je fais entrer un peu tout le monde. Percussion 2 / La percussion 2, voilà [gestes secs vers le bas], et là, sur les blocs de bois commence le quatrième mouvement (Entretien 1).

Précisons, pour conclure ce point méthodologique, que, si les entretiens 1, 2 et 3, du fait de leurs situations de réalisation, de la limitation des questions posées par les chercheurs à des demandes d'explicitation des comportements gestuels et verbaux du chef d'orchestre, se sont donné les moyens d'accéder à la conscience préréflexive du chef d'orchestre sans induire chez ce dernier de nouvelles pratiques réflexives, il n'en est pas de même des entretiens 4 et 5, réalisés à partir des enregistrements vidéo des précédents, dans lesquels il est bien difficile de distinguer ce qui ressortit à une poursuite de l'explicitation de la conscience préréflexive et ce qui ressortit au développement d'une nouvelle pratique réflexive. Ce gain de réflexivité est coconstruit avec les chercheurs : il ne s'appuie pas seulement sur l'expérience du musicien, mais aussi sur l'objectivation de son activité en collaboration avec les chercheurs.

Considérer l'activité du chef d'orchestre comme un processus de transformation de sa structure d'anticipation

Nous analyserons l'activité du chef d'orchestre comme ressortissant à l'hypothèse générale de l'« énaction » (Varela 1989), ou encore comme concaténation d'« interactions in-formatives » de ce chef d'orchestre avec son environnement physique, social et culturel. Selon cette hypothèse générale, toute activité d'un acteur quel qu'il soit consiste en une concaténation d'interactions in-formatives, c'est-à-dire « formées de l'intérieur de l'acteur » au sens où l'organisation interne de cet acteur à chaque instant sélectionne ce qui, dans cet environnement, est susceptible de perturber son activité en cours et façonne la réponse qu'il peut apporter à cette perturbation, réponse qui transforme conjointement cette organisation interne (toujours) et cet environnement (dans le cas de la production d'un comportement). Ce qui entre en jeu n'est donc pas tout cet environnement tel qu'un observateur de l'acteur et de cet environnement pourrait le décrire, mais la sélection et la mise en forme de traits de cet environnement qui sont pertinents pour l'organisation interne à chaque instant de cet acteur. Et cette dernière, si elle hérite ainsi de l'activité passée de l'acteur, est aussi anticipatrice, c'est-à-dire sélectionne avec une certaine avance ses perturbations et ses réponses possibles, ce qui confère à l'activité humaine une organisation temporelle complexe, synchronique et diachronique.

Nous limiterons l'analyse à ce qui, dans cette activité, donne lieu à conscience préréflexive. L'hypothèse générale associée est que la conscience préréflexive constitue un effet de surface de cette activité comme concaténation d'interactions in-formatives. Analyser la conscience préréflexive, documentée à partir de la mise en

œuvre des méthodes présentées plus haut, c'est donc accéder à l'ensemble de cette activité à un certain niveau : si elle n'est pas ainsi accessible en totalité, elle l'est cependant dans son extension et dans son organisation.

Une première notion d'analyse de l'activité donnant lieu à conscience préréflexive du chef d'orchestre est essentielle pour aborder les questions de l'annotation et de l'ensemble de l'activité du chef d'orchestre à l'occasion de la préparation d'un concert de façon pertinente. C'est celle de « structure d'anticipation ». Nous entendons par là une organisation de l'ensemble des anticipations passives – événements plus ou moins attendus dont certains peuvent être exclusifs les uns des autres – et des anticipations actives – éléments d'activité, sentiments, actions, communications et/ou raisonnements, envisagés en relation avec ces événements. La structure d'anticipation d'un acteur à un instant donné dépend de l'activité de cet acteur jusqu'à cet instant et se transforme avec l'activité à cet instant. Son organisation peut être plus ou moins lâche ou resserrée, éclatée ou unifiée, déterminable ou déterminée. Un avantage de cette notion très générale est qu'elle permet de considérer ensemble les anticipations passives et les anticipations actives à chaque instant.

Une seconde notion d'analyse essentielle est celle de « référentiel » de l'acteur à chaque instant. Ce dernier est constitué par l'ensemble des savoirs situés de l'acteur, c'est-à-dire ceux qu'il peut mobiliser compte tenu de sa structure d'anticipation. Il se transforme, lui aussi, tout au long du déroulement de l'activité, mais nous nous limiterons ici aux transformations de la structure d'anticipation. Dans ce cadre d'analyse, la distribution/redistribution de l'attention constitue une action particulière⁶.

Nous considérerons donc l'activité du chef d'orchestre comme opérant essentiellement à chaque instant, grâce à son référentiel, d'une part, des transformations de sa structure d'anticipation (passive et active), d'autre part, des transformations de son environnement physique et social et de lui-même qui lui permettront de constituer à un instant futur une structure d'anticipation plus riche et plus adéquate.

Considérer l'activité du chef d'orchestre comme un processus d'appropriation et (ré)appropriation de la partition

La notion d'« appropriation » et ses déclinaisons concernent des aspects essentiels des transformations (de son environnement physique et social et de lui-même) que l'acteur opère à travers son activité, et que nous venons d'introduire.

Tout d'abord, en conséquence de l'hypothèse générale traduite par la notion d'enaction rappelée précédemment (voir section « Considérer l'activité du chef d'orchestre... »), un acteur ne peut être perturbé et sa structure d'anticipation transformée en conséquence que par des éléments du monde qui appartiennent

⁶ Pour une présentation plus développée de ces différentes notions et du système de notions analytiques dont elles sont extraites et spécifiées pour cette étude particulière, nous renverrons, comme nous l'avons fait pour la notion de conscience préréflexive et l'ensemble articulé de méthodes de construction de données qu'elle ouvre, à Theureau 2006 (ici, le chapitre 6) et à Theureau 2009. Pour une présentation limitée à la notion de conscience préréflexive et aux méthodes de son expression, voir aussi Theureau 2010.

aussi à son monde propre. Ce monde propre, c'est-à-dire ce qui dans le monde est susceptible de le perturber à travers les situations particulières rencontrées, est le produit de l'ensemble de sa vie. Le processus de passage d'un élément du monde tout court dans le monde propre d'un acteur constitue une première sorte d'appropriation qu'on peut nommer « *in-situation* ».

Une seconde sorte d'appropriation, pour un acteur donné, d'un objet (comme la partition) ou d'un outil (comme un instrument de musique) ou d'un dispositif spatial, technique et organisationnel (comme un dispositif de direction d'orchestre), qui constitue l'appropriation telle que la définit Merleau-Ponty et que nous nommerons « incorporation » est l'intégration, partielle ou totale, de l'objet ou de l'outil ou du dispositif au corps propre de l'acteur, c'est-à-dire à l'ensemble des actions possibles de cet acteur, de telle sorte que cet objet ou cet outil devienne transparent et perde son autonomie relativement à l'acteur (voir Merleau-Ponty 1945, chapitre 3 de la première partie). Par exemple : le conducteur fait corps avec sa voiture de telle sorte qu'il perçoit à travers elle les aspérités de la chaussée et y adapte sa conduite ; l'instrumentiste fait corps avec son violon de telle sorte qu'il relie à travers lui la lecture de la partition et la perception du son produit et y adapte son geste ; l'opérateur d'une ligne d'assemblage réalise sans y penser, après un certain temps d'exercice, la cadence exigée, etc. Une telle incorporation est aussi une individuation et, en général, les modalités d'usage d'un objet, d'un outil ou d'un dispositif qui en résultent chez des acteurs différents sont différentes même si elles partagent un air de famille. Par exemple : le conducteur développe un « style de conduite » particulier ; l'instrumentiste développe un « style de jeu » qui en manifeste l'originalité ; l'opérateur d'une ligne d'assemblage développe un « style opératoire » différent de celui des autres opérateurs occupant un poste de travail identique, etc. Elle est aussi éventuellement associée à des aménagements personnels ou collectifs, en général minimes, opérés sur cet objet, cet outil ou ce dispositif. Par exemple : le conducteur règle de façon particulière son siège et ses rétroviseurs ; l'instrumentiste perfectionne des composants de son instrument de façon plus spécifique que ce que lui a fourni son luthier ou facteur ; l'opérateur d'une ligne d'assemblage ajoute à son poste de travail des marques et des aide-mémoires, etc.

Enfin, le chef d'orchestre joint à son appropriation et à son incorporation de la partition un processus d'adaptation de la partition (par des annotations et l'ajout de documents annexes) et d'élaboration d'un usage de celle-ci qui sont en relation, non seulement avec la réitération de cet usage mais aussi avec un savoir personnel, dont la part symbolique est à la fois importante et présente tout au long de ce processus comme acquis antérieur et comme construction nouvelle. Il s'agit d'une troisième forme d'appropriation, que nous pourrions appeler « *in-culturation* ». La réalisation de cette in-culturation de la partition, c'est-à-dire de son intégration à sa culture propre, fait que le chef d'orchestre s'y sent chez lui (il est « à la maison » en la parcourant, selon une expression qu'a employé Pierre-André Valade lors du premier entretien – cf. *infra*).

À travers différents exemples pris tout au long de l'activité du chef d'orchestre considérée, nous verrons que l'annotation passée de la partition, si elle contribue à sa structure d'anticipation à chaque instant durant la préparation, les répétitions et

le concert, traduit et permet de réactualiser, donc aussi de développer, un état de son appropriation (in-situation, incorporation et in-culturation) de cette partition⁷.

Considérer la lecture de la partition comme construction du sens

Le processus par lequel un musicien (chanteur, instrumentistes, chef d'orchestre) exécute une œuvre musicale composée et fixée dans une partition est couramment nommé « interprétation ». Si l'on en restait là, on serait conduit à analyser sa lecture/relecture de la partition en mettant en œuvre les notions associées à l'herméneutique, qu'elle soit des textes ou des œuvres artistiques. Ce serait oublier, d'une part, que cette lecture/relecture de la partition s'effectue d'emblée en termes d'actions à réaliser et d'événements à anticiper qui conduiront à les réaliser, d'autre part, que cette partition est enrichie de divers éléments qui ont été produits par des actions antérieures et qui en constituent des traces. Ainsi, lorsque Pierre-André Valade retrouve sa partition, à un moment et dans des circonstances quelconques, il retrouve aussi le cumul de ses annotations et des documents annexés à son exemplaire. Sa lecture de sa partition ainsi enrichie tombe en fait sous ce que Karl Weick appelle, plus généralement, « construction du sens » (*sensemaking*) et qu'il distingue soigneusement de l'« interprétation » (Weick 1995, p. 13). Cette construction du sens, qui transforme la structure d'anticipation du chef d'orchestre ne se résume pas à ce que certains appellent « *performative interpretation* » et distinguent des « *declarative interpretations* » (Thom 2003). Elle peut être exprimée en mots et en monstres (voir section « Solliciter la conscience préréflexive... ») et pas seulement en « *musical performance* » comme est censée l'être la « *performative interpretation* ».

Cette lecture/relecture de la partition diffère aussi d'une analyse musicale proprement dite (qui serait systématique et fondée sur une théorie des formes symboliques musicales). On peut préciser cette construction du sens en termes de « sens technique » et de « sens métaphorique ». On semble retrouver là les deux niveaux classiques de toute herméneutique dont nous venons de nous éloigner : le « sens obvie » et le « sens métaphorique ». Mais ce serait aussi oublier que, dans la lecture/relecture de Pierre-André Valade, les sens techniques et métaphoriques s'inscrivent dans l'interaction à venir avec les instrumentistes de l'orchestre lors des répétitions. Si les sens métaphoriques sont pensés par lui comme plus profonds que les sens techniques, c'est au sens où ils vont au-delà de la réalisation musicale, et non pas au sens où, comme le sens métaphorique dans l'herméneutique, elles nécessiteraient des efforts interprétatifs supérieurs. Leur expression par le chef d'orchestre constituent, pour lui-même (durant la préparation) et pour l'ensemble de l'orchestre (durant les

7 Remarquons qu'on pourrait parler de processus d'in-situation, d'incorporation et d'in-culturation collective de la partition par l'orchestre comme collectif – comme nous ne le faisons pas ici –, tout autant que de processus d'in-situation, d'incorporation et d'in-culturation individuelle de la partition par le chef d'orchestre – comme nous le faisons ici – et par chacun(e) des différent(e)s interprètes (dont le violoniste cité plus haut en exemple). Il en est de même du processus de construction du sens de la partition que nous allons préciser dans la section suivante.

répétitions), une explicitation de cet au-delà de la réalisation musicale proprement dite à la fois comme présent dans l'œuvre musicale et comme constitutif du contexte nécessaire à une bonne exécution de cette œuvre musicale. Si la « construction du sens » peut donc ressortir à une herméneutique à certains moments et sous certains aspects, elle est avant tout immanente à l'activité et ne consiste pas en l'imposition, au sein des situations de répétitions, d'un sens verbalisable qui aurait été préalablement établi une fois pour toutes par le chef.

Nous sélectionnerons quelques exemples de construction du sens technique et métaphorique chez Pierre-André Valade en tant qu'une telle construction du sens participe au référentiel qu'il met en œuvre tout au long de la préparation du concert.

Dans la perspective ici adoptée, que traduisent ces quatre principes de construction et d'analyse des données, il n'existe pas de séparation *a priori* entre action et cognition, ni entre les aspects répétitifs et reproductibles versus créatifs de cette action/cognition, ni entre action/cognition individuelle et action/cognition collective. Nous nous focaliserons cependant sur le point de vue du chef d'orchestre et effectuerons dans ce qui suit : un parcours analytique du référentiel et de l'activité du chef d'orchestre tout au long de la préparation du concert tels que vus à travers nos observations ; une mise en exergue des catégories principales qu'il met en jeu, avec ouverture à la généralisation au-delà du cas étudié ; un étalement de notre propos par citation et commentaire réguliers de verbalisations intéressantes de la part du chef d'orchestre extraites de nos données.

L'ACTIVITÉ DE PRÉPARATION AVANT ET ENTRE LES RÉPÉTITIONS

Considérons d'abord l'activité de préparation du chef d'orchestre, avant et entre les répétitions, en tant qu'elle porte sur des aspects indépendants des circonstances particulières du concert, des particularités de l'orchestre et de ses membres et de la dynamique particulière des répétitions. Elle donne lieu, comme nous l'avons déjà noté, à l'inscription d'annotations mais aussi à leur exploitation.

La reprise de la partition par le chef

Alors qu'on parle couramment du travail de l'instrumentiste ou de l'entraînement du sportif, il est un moment de travail méconnu du chef d'orchestre dont notre étude permet de souligner l'importance : sa reprise de la partition, page à page avec des vérifications en avant et en arrière, en une fois, à son bureau. C'est une partie intégrante essentielle de son travail de répétition avec les instrumentistes, mais qui le précède et s'effectue en privé.

1. La partition, ses annotations et ses documents joints comme témoignages d'un état du processus d'appropriation de l'œuvre

Lorsque Pierre-André Valade retrouve ainsi son exemplaire de la partition, son activité de construction du sens est associée à une remémoration des activités de

construction du sens effectuées dans le passé. Elle réactive ainsi l'expérience passée du chef d'orchestre, c'est-à-dire les divers horizons temporels de la direction d'orchestre et les divers modes de fréquentation de l'œuvre. Ces derniers constituent un arrière-fond de connaissance de l'œuvre et de son auteur, donc du référentiel à chaque instant de ce chef d'orchestre (voir précédemment, section « Considérer l'activité du chef d'orchestre... »), et constitue une nouvelle expérience. Elle fait usage des annotations passées et donne lieu à une nouvelle activité d'annotation, comme action de mémorisation, y compris du reste non annoté de la partition, mais aussi comme expansion ergonomique pour la direction d'orchestre de la partition.

Il faut ainsi prendre en considération l'existence d'un temps long de la direction d'orchestre et ce qu'il en reste au moment d'une nouvelle préparation de concert. Au moment de l'étude, cette œuvre a déjà été dirigée quatre fois par Pierre-André Valade. On peut distinguer : un concert, plusieurs concerts de la même œuvre, plusieurs concerts d'œuvres du même compositeur ou de compositeurs proches, etc. jusqu'à l'ensemble de la carrière de direction d'orchestre et, plus largement encore, de musicien (en l'occurrence flûtiste). S'ajoutent l'existence de plusieurs modes de fréquentation de l'œuvre au delà des concerts et de leur préparation : l'écoute de concerts et d'enregistrements, la lecture des critiques musicales, la fréquentation des compositeurs (et de Gérard Grisey en particulier).

Décrivons l'espace de travail de Pierre-André Valade, sédimentation des traces d'une vie musicale, et fond sur lequel la préparation du concert (commençant avec la reprise de la partition annotée et du plan de scène) va se jouer :

- Large bureau pour pouvoir manipuler partitions et autres (crayon de couleur pour les annotations, papier blanc, parfois métronome) et disposer en haut de la partition le plan de scène ;
- Meuble à partition (qui contient les conducteurs achetés, reçus ou prêtés par les éditeurs et les compositeurs), et meuble à CDs ;
- Derrière : papiers divers (administratifs), ordinateur comprenant notamment des enregistrements radiophoniques de concerts (réalisés grâce à un logiciel d'enregistrement de son *streamé*).

Pierre-André Valade insiste tout particulièrement sur le rôle du plan de scène dans sa réactivation du passé :

J'aime regarder les plans de scène, je m'y sens chez moi car j'ai donné l'œuvre plusieurs fois déjà. Ici on visualise vraiment les quatre groupes, c'est-à-dire le groupe ici juste devant moi et puis le groupe à gauche, le groupe central, le groupe à droite [les pointe avec la main sur le document] (Entretien 1).

L'ensemble de la partition et du plan de scène réactive en fait à la fois ses situations de préparation (à son bureau) et de répétition et concert (au pupitre).

Parmi les partitions disponibles dans son espace de travail, certaines sont significatives pour certains aspects de la direction d'orchestre. Par exemple lorsque nous parlons des différentes façons de décomposer et battre une mesure complexe, Pierre-André Valade se réfère aux *Quatre variations* pour vibraphone solo et ensemble (1999-2000) de Philippe Hurel (y compris ses annotations de la métrique), qui incarnent pour lui une certaine virtuosité et une grande variété dans ce domaine.

Par ailleurs, il y a personnalisation ou non de la relation avec les compositeurs. En l'occurrence, Pierre-André Valade a bien connu Gérard Grisey, a interprété et dirigé ses œuvres à de nombreuses reprises, et est toujours en relation avec de nombreux proches, collègues et élèves du compositeur.

Enfin, il y a personnalisation ou non de la relation avec les instrumentistes. En l'occurrence, il connaît personnellement la plupart des musiciens de l'Ensemble InterContemporain, du fait qu'il a dirigé régulièrement cet ensemble, et aussi, pour certains d'entre eux présents dans l'ensemble depuis les années 1980, parce qu'il a joué à leur côtés en tant que flûtiste.

Si l'on en vient à l'œuvre elle-même, *Quatre chants pour franchir le seuil*, dans sa relation avec cet espace de travail, il est donc facile de comprendre que le chef n'a pas besoin de plonger intensivement dans son espace de travail ni de s'adonner à de nombreuses séances de préparation pour pouvoir en préparer l'exécution correctement. Il en irait différemment s'il s'agissait, par exemple, de diriger une œuvre de Lachenmann, un compositeur dont les techniques de notation et d'exécution, et plus généralement l'esthétique, sont beaucoup moins familières pour Pierre-André Valade (comme chef sinon comme auditeur) au moment de cette étude. Ce dernier a d'ailleurs évoqué (lors de l'Entretien 0) ce qu'allait impliquer pour lui l'ajout prochain à son répertoire d'une œuvre de Lachenmann qu'il devait diriger quelques mois plus tard : travail spécifique sur la partition, échanges avec des instrumentistes, rencontre personnelle avec le compositeur, etc.

2. Les annotations

Pierre-André Valade dispose aussi de ressources déjà existantes jointes à la partition ou inscrites sur elle. Nous allons développer essentiellement les secondes – soit l'ensemble de ses annotations –, mais donnerons en passant un exemple des premières. Les annotations présentent trois caractéristiques essentielles que nous illustrerons successivement à l'aide d'extraits des entretiens : elles sont homogènes à la partition ; elles juxtaposent annotations systématiques suivant un codage explicite et annotations non systématiques ; elles sont évolutives.

Les annotations sont homogènes à ce qui est annoté, c'est-à-dire la partition. (Ce n'est pas le cas des annotations dans toute leur généralité, par exemple de l'annotation de relevés de paramètres physiologiques par un médecin.) Le corrélat de cette caractéristique des annotations du chef d'orchestre est que, dans de nombreux cas, la partition peut suffire de son point de vue. Par exemple :

Donc, là [début de la pièce, p. 1-2], on se demandait s'il y avait des annotations sur votre partition.

Eh bien non. Là, c'est une sorte de texture qui est très régulière, donc je ne note rien de particulier. C'est écrit groupe par groupe et les groupes sont bien identifiés : il n'y a rien à noter ni surligner, vraiment. Je passe d'un groupe à l'autre pour capter chacun d'eux (Entretien 5).

Ou encore :

Dans certains cas, vous avez souligné les decrescendos (en bleu), mais beaucoup moins souvent que les crescendos (en rouge) ?

Oui. Généralement, je ne les note pas tous parce que ça surcharge et là, je note juste les crescendos parce que les decrescendos se font naturellement [jette un coup d'œil sur la page précédente, mes. 111 (p. 110)]. Evidemment, il faut surveiller surtout les longueurs, [pointe l'articulation, mes. 113-114 (p. 111), au groupe 1] il faut que les decrescendos se fassent ni trop vite ni trop lentement, et que les tenues arrivent bien à leur terme, qu'elles ne soient pas interrompues trop tôt (Entretien 1).

La figure 1 présente, parmi diverses annotations, un exemple de *crescendos coloriés*.

Figure 1 : Page 23 de la partition dans l'exemplaire de travail de Pierre-André Valade (annotation triplée de la battue, surlignage en jaune de la ligne de la voix, soulignage des nuances et surlignage des crescendos, traits accentuant les verticalités)⁸.

8 Un commentaire exhaustif de ces annotations est proposé dans Donin et Theureau 2006, à l'adresse suivante : <http://www.musimediane.com/numero2/Donin/flash/page%2023%20.html> (consulté le 29 mai 2019).

Deux tendances principales peuvent être distinguées au sein de ces annotations. Certaines, comme, par exemple, les indications de battue (voir Annexe 1 dans Donin et Theureau 2007), utilisent un code en partie explicitement partagé avec d'autres chefs d'orchestre (Pierre-André Valade se réfère aux annotations de Pierre Boulez (1925-2016), voire à Roger Désormière (1898-1963)), et sont systématiques (en ce sens qu'un lecteur de la partition, muni du code et des règles d'annotation, pourrait produire exactement la même annotation de la partition que Pierre-André Valade). D'autres, comme par exemple les signes (flèches et semi-entourés) pour indiquer des départs aux divers interprètes, utilisent un code adaptatif personnel et ne sont pas systématiques. Nous parlons de tendances car il existe des annotations intermédiaires et des ajouts non systématiques aux annotations systématiques. Par exemple, le surlignage en jaune de la ligne de la chanteuse soliste obéit à un code personnel mais est systématique. Ou encore, s'ajoutent non systématiquement des redoublements des annotations de battue (« Cela permet une facilité dans la lecture de la partition. Par exemple, à la page 23, la battue est annotée trois fois et ça m'a étonné. Je ne me souvenais pas en avoir mis autant », Entretien 1).

Enfin, ces annotations évoluent dans le temps. Tout d'abord, une annotation peut être liée à une interprétation de la partition qui est datée et a été soumise à révision depuis son inscription. Par exemple :

Ici, le violon [lit son annotation au-dessus de la mes. 146 (p. 119)] : « ne pas corriger – symétrie faussée ». Oui, j'avais corrigé initialement parce que [...] c'est un duo entre le violon et le violoncelle ici et tout est à l'unisson, sauf là, non pas à l'unisson mais plutôt en double octave, pardon. *Sii doo*. Et là, c'est *ré* bas : il y a 3/4 de ton entre les deux. [...] Au départ, j'avais pensé : non, c'est un erreur ! Et en fait pas du tout. J'ai parlé de cela avec [le compositeur] Jean-Luc Hervé qui a étudié beaucoup avec Gérard et analysé sa musique, et il m'a dit : « non, je ne crois vraiment pas que ce soit un hasard », donc c'est vraiment une tension et, au contraire, il faut essayer de la mettre en valeur, je pense (Entretien 1).

Mais c'est aussi la densité d'annotation et/ou une partie du système personnel d'annotation du chef d'orchestre qui peut évoluer. Ainsi :

Le processus d'annotation est un processus assez naturel, avec ses défauts : cette chose-là, je vais la noter parce qu'il se trouve que je suis en train d'y réfléchir et que je note aussi le decrescendo, alors que je ne vais pas le donner in fine. Cela dépend. Quand je reprends des partitions que j'ai annotées il y a longtemps / J'annotais beaucoup plus encore avant et j'annote encore pas mal, mais quand même un peu moins maintenant. Je suis plus tranquille relativement à la situation de répétition. J'ai moins peur. Du coup, cela me permet de moins annoter (Entretien 4).

Avant, j'utilisais le rouge pour la droite et le bleu pour la gauche. Maintenant, j'utilise plus volontiers l'inverse. Le bleu étant la battue « normale », toujours à main droite, donc j'ai tendance à mettre le rouge à la main gauche. Quand il y a un doute, je précise « MG » [main gauche], « MD » [main droite] (Entretien 5).

La nécessité pour pouvoir les interpréter de posséder une certaine connaissance de leur évolution renforce le caractère personnel de ces annotations.

En outre, certaines annotations et documents joints à la partition matérialisent des corrections d'erreurs dans la partition et des signalements de spécificités instrumentales. Voici un exemple de signalement de spécificité instrumentale :

Les gongs sont très impressionnantes dans cette pièce. Ils sont vraiment énormes, ils sont au centre, tout autour de la percussion 3. Ce sont des gongs très graves, *si bémol, la*, très graves. [Annote perc3 mes. 47 :] Là, un petit rappel pour moi que ce sont les gongs [pointe annotation « gg », pour « Gong », dans la marge] (Entretien 1).

Certaines de ces corrections d'erreurs dans la partition et spécificités instrumentales ont fait l'objet de documents ajoutés à la partition, « de façon pas du tout systématique ». Donnons-en un exemple :

Par exemple j'ai une liste de musiciens qui date des concerts que j'avais donnés avec Contrechamps à Genève et à Bâle, je ne sais plus en quelle année maintenant, il y a 3-4 ans, et puis j'ai un planning ici qui concerne la production qu'on avait faite à Varsovie avec Court-Circuit en 2003 [...]. Et puis là, j'ai la partie de harpe, qui est la partie révisée par Frédérique Cambreling, la harpiste de l'Ensemble InterContemporain [...], et j'ai eu, par Christophe Saunière avec qui j'avais joué, ses options. [...] Je le garde parce que si un jour je devais jouer cette pièce avec un·e harpiste qui n'a pas tellement l'habitude, je pourrais communiquer cela à l'avance et lui dire que, simplement, à titre d'exemple, voilà la solution qui a été proposée par Frédérique Cambreling. Cela incitera le ou la harpiste à y réfléchir et à reproduire ces indications où trouver d'autres solutions (Entretien 1).

Les annotations sont inscrites par Pierre-André Valade pendant la préparation des répétitions et du concert et jamais durant les répétitions. Cette inscription d'annotation de la part de Pierre-André Valade se développe selon deux perspectives. D'une part, elle constitue une action de mémorisation, y compris de ce qui est non annoté dans la partition, fondée sur son expérience vécue de mémorisation et de rappel. D'autre part, elle constitue une expansion ergonomique de la partition pour la direction d'orchestre (c'est-à-dire son adaptation aux besoins de l'activité de direction d'orchestre, en répétition et en concert), fondée sur son expérience, d'une part son expérience vécue de perception, de rappel et de (re)distribution d'attention, d'autre part son expérience vécue et observationnelle de l'exécution instrumentale.

Nous reviendrons dans la suite de ce texte sur le second aspect de l'annotation, celui de l'expansion ergonomique de la partition, en présentant plusieurs exemples significatifs de son exploitation par le chef d'orchestre, notamment lorsqu'il est en train de diriger.

Les savoirs d'expérience réactivés à travers la partition, ses annotations et le plan de scène

Les savoirs d'expérience du chef d'orchestre sont faits de croyances et de constats acquis au travers, d'une part, sa carrière passée d'instrumentiste (en l'occurrence de flûtiste), d'autre part, sa carrière passée et présente de chef d'orchestre. Parmi ceux-ci, nous insisterons sur les suivants :

- L'auto-phénoménologie de la perception, de la mémorisation, du rappel et de la (re)distribution de l'attention dans la préparation et la direction d'orchestre ;

- L'auto-phénoménologie et hétéro-phénoménologie de l'exécution instrumentale dans les différentes répétitions et les concerts ;
- La lecture de la partition comme construction du sens.

Nous entendons ici par phénoménologie une description d'un processus dans des termes abstraits traduisant des invariants structurels de ce processus. Une auto-phénoménologie porte sur l'activité de celui qui la formule. Une hétéro-phénoménologie porte sur l'activité d'autres personnes que celui qui la formule. Cette auto-phénoménologie et cette hétéro-phénoménologie constituent donc ce qu'on pourrait appeler aussi un savoir de soi et des autres, mais seulement à condition de préciser que ce savoir est situé, en l'occurrence dans les situations dynamiques de direction d'orchestre (succession des répétitions, concert), et porte sur l'activité de soi et des autres. (La lecture de la partition comme construction du sens, elle, porte au contraire sur la partition annotée et ses documents annexes et non pas sur des activités.) À partir des données recueillies, nous pouvons dégager des éléments de telles auto-phénoménologie, hétéro-phénoménologie et lecture de la partition comme construction du sens.

1. Éléments d'auto-phénoménologie de la perception, du rappel et de la distribution d'attention

L'attention du chef d'orchestre est à la fois distribuée et située. Sa distribution varie au cours d'une même répétition et entre les différentes répétitions. Une fonction de l'annotation est d'aider le chef d'orchestre à ne pas être prisonnier de sa distribution d'attention courante. En témoigne cet exemple relatif à une annotation marquant la simultanéité entre deux fins de phrases instrumentales qui se trouvent visuellement éloignées au sein de la partition (mes. 67) :

[Ce trait vertical], c'est plutôt pour que vous, vous y prêtez attention, ou ça peut être un signe éventuellement pour les musiciens ?

Non. Moi, j'y prête attention, et du coup je suis avec les tubas ici quand ils entrent. Mais ils viennent de jouer de toute façon il y a peu de temps, donc je suis simplement avec eux ; mais même si j'ai autre chose à faire, si je suis en train de suivre autre chose, ce signe ramène cet élément à mon attention (Entretien 1).

En même temps qu'elle aide le chef d'orchestre à changer la distribution d'attention lorsqu'il est opportun de le faire, l'annotation améliore son confort visuel. Les deux fonctions (de confort visuel et d'aide à la (re)distribution de l'attention en situation) apparaissent tout particulièrement à propos du redoublement de certaines annotations, ici celle de battue :

Et alors continuons [annote percussion 3, mes. 44 (p. 134)]. Là je note sur deux plans, je redouble les annotations de battues, chaque fois [signes de battue notés au niveau de la partie de violoncelle, mes. 44-45], parce que si mon regard se porte sur l'extrême haut, ou l'extrême bas de la page, je peux ne pas voir les indications de battues lorsqu'elles sont à l'opposé de l'endroit que l'œil détaille. [...] [J'ai mis l'indication de battue] sur deux lignes pour pouvoir me « promener » visuellement, travailler avec les uns ou les autres, mais en ayant toujours ce confort visuel qui fait

que je sais exactement ce que je dois battre. Un seul coup d'œil à la page permet de photographier la battue et puis après de lire plus attentivement le détail du texte musical lui-même (Entretien 1).

Il est facile de constater que ces éléments d'auto-phénoménologie de la perception, du rappel et de la distribution d'attention prennent en compte leurs contraintes matérielles, par exemple celle de la densité et de la structure de remplissage de l'espace de la page de la partition, ou celle de la « tourne » (c'est-à-dire du passage du recto au verso d'une page pendant l'exécution).

Nous reviendrons sur ces fonctions des annotations lorsque nous nous concentrerons sur l'étagement des répétitions.

2. Éléments d'hétéro-phénoménologie de l'exécution instrumentale

Les contraintes matérielles, ici celles des instrumentistes, sont aussi considérées. Donnons en deux exemples. Dans le premier exemple, Pierre-André Valade explicite une indication du compositeur qui, justement, prenait en compte les contraintes matérielles du percussionniste :

[Lit une indication de Gérard Grisey dans la partition (p. 64)] « Si le temps est insuffisant pour aller vers le marimba », donc on vient des crotales, c'est la crotale avec l'archet, « crotale arco » *fa* aigu. Et ça peut se finir là [« ** » sous la ligne de percussion 2, mes. 27] pour économiser du temps pour passer au marimba. [...] C'est une indication de Gérard [Grisey] qui propose d'écourter cette note tenue, que l'on n'est pas obligé de jouer jusqu'à son terme écrit.

Cela se décide dans la répétition ?

Oui, exactement. Cela dépend de la disposition des instruments de percussion sur la scène. On peut aller vérifier d'ailleurs [se réfère au plan de scène] : deuxième percussion, marimba. En principe, je pense qu'il ne doit pas y avoir de problème parce que les crotales sont disposées juste devant le marimba, donc [mime] il a à poser – cela va vite quand même ! – : il faut qu'il pose l'archet et qu'il prenne deux baguettes. Je pense qu'il peut y arriver. Mais c'est quand même rapide : [bat] un, deux, trois, quatre, un, deux, ici [signe supplémentaire donné avec la main gauche, vers le percussionniste]. Donc, en réalité, une fois qu'il est avec son archet il finit : [mime les gestes du percu en disant la battue] un, deux, trois, un, deux, trois, quatre, un, deux. Là c'est facile parce que c'est imaginaire, parce que je n'ai pas à poser l'archet en faisant en sorte qu'il ne tombe pas [rires]. Gérard était toujours très prudent quant au rapport entre l'action désirée et la faisabilité de cette action (Entretien 1).

Dans le second exemple, Pierre-André Valade explique par les contraintes matérielles (celles du clavier) un défaut apparu lors de la répétition partielle :

[À un moment de la répétition, vous avez repris la percussion 1 sur un motif qu'elle avait joué trop vite : les quatre notes en septolet de la mes. 98 (p. 24) ?]

[Solfie] Un deux trois quatre cinq six sept Un. [Idem moins vite :] Un deux trois quatre cinq six sept Un. [Donne le départ avec la main droite, deux fois de suite :] Un deux trois quatre cinq un ; Un deux trois quatre cinq un ; pas plus que ça,

je pense qu'il a compris. Le problème, c'est qu'il joue ce steel-drum aigu sur un clavier [synthétiseur avec sons de steel-drums] et qu'avec le clavier il est très facile de « presser » ce genre de trait, c'est très vite fait ; il faut être sûr de ne pas aller trop vite, comme s'il jouait sur le steel-drum réel (Entretien 2).

Les éléments d'hétéro-phénoménologie se cumulent localement avec ceux d'auto-phénoménologie. Par exemple :

Voyez la grosse caisse ici, très bien, le marimba après : ça veut dire qu'il termine de jouer la grosse caisse, puis prend ses baguettes – il n'a pas beaucoup de temps... – et le temps de prendre les baguettes – il faut déjà les regarder, ces baguettes, pendant qu'on regarde les baguettes, on ne regarde pas le chef ! Donc, il prend ses baguettes, il se positionne en regardant le marimba, et alors il est prêt à jouer et me regarde ; donc si je lui donne un signe, c'est rassurant et plus efficace. Quand même, je garde un œil sur lui, mais je donne cet autre signe à la chanteuse. Si je lis ça simplement, sans l'annoter, je vais très certainement l'oublier, je serai concentré ailleurs, alors que cette indication me ramène à ce point précis (Entretien 1).

3. Éléments de lecture de la partition comme construction de sens : technique musicale et métaphores

Enfin, l'activité de préparation donne lieu à une lecture de la partition comme construction du sens, technique et métaphorique (voir section « Considérer la lecture de la partition... »). Alors que l'auto-phénoménologie et l'hétéro-phénoménologie précisées plus haut éclairent l'activité actuelle à partir de l'activité antérieure, la construction du sens de la partition l'éclaire à partir de la partition et des traces, annotations et documents annexes, qu'y ont laissées cette activité antérieure. Les sens techniques et les sens métaphoriques réactivés durant la préparation pourront se traduire dans les répétitions, les premiers par des gestes de direction d'orchestre et des éclaircissements techniques musicaux pour les interprètes, les seconds par des commentaires verbaux pour les mêmes.

Par exemple, le sens technique de la partition de la dernière partie de l'œuvre réclame du chef d'orchestre toute son attention dès la préparation :

La berceuse, c'est la dernière partie de l'œuvre, c'est absolument génial ce mouvement. C'est un mouvement de balancement comme ça. C'est une berceuse, mais c'est très / c'est naturel comme Grisey sait faire de la musique naturelle [chantonne le profil mélodique en battant la mesure pour les deux premières pages (sauf mes. 7-8, seulement métrique)]. Un deux... Les battues sont soit de trois croches, soit de deux croches. Et quand elles sont de deux croches / rien que dans la première mesure, on voit tout le système : [bat et solfie :] *mi do mi do*, OK, ça c'est trois croches (chantonne) et là, c'est des battues de deux croches : un deux trois quatre un. Et en fait, il y a un triolet là-dedans : [bat et chantonne]. Donc : [bat et chantonne]. Et ici [fin mes. 1], pour la dernière battue, qui est comme la première, il n'y a plus que deux notes, ce sont deux croches pointées, ce n'est plus trois croches : [bat et chantonne]. Cela n'a l'air de rien, mais c'est difficile. Mentalement, il ne faut vraiment pas se tromper là-dessus. Et en même temps, il ne faut pas le faire mécaniquement, il faut le faire musicalement et il faut le sentir. Il y a vraiment tout un jeu entre la métrique de la battue et le rapport de valeur qui est proposé à l'intérieur de cette métrique (Entretien 1).

Une illustration du caractère non obvie de ce sens technique de la partition est fournie par le fait que sa construction peut donner lieu en un premier temps à erreur de la part du chef d'orchestre, comme lors de la répétition partielle, mesure 114, où après avoir reproché à la flûtiste de « jouer trop droit » et lui avoir demandé de « diminuer à la fin de la note », il revient sur cette demande et lui demande plutôt de se « fondre avec la voix ». Au total, si les sens techniques sont pensés par le chef d'orchestre comme partageables par l'ensemble des interprètes, ils peuvent être complexes et ce partage peut éventuellement, demander quelques efforts analytiques et didactiques de sa part.

Au contraire, les sens métaphoriques sont plutôt très simples, comme en témoignent les deux exemples suivants, pensés par le chef d'orchestre comme immédiatement partageables par ses interlocuteurs, les musiciens de l'orchestre, comme nous-mêmes :

Cela [pointe centre de la p. 18], Grisey utilise beaucoup les sons tenus avec des soufflés qui sont exponentiels à leur point culminant. Je donne souvent en répétition une métaphore qui illustre bien le phénomène : c'est comme une lumière de phare : on voit le faisceau arriver, on sait qu'il va croiser le regard en un éclat de lumière... l'éclat a lieu, et après c'est fini et on le voit repartir. Ici, c'est exactement la même chose : le crescendo monte, très progressivement et puis tout à coup l'éclat de son, et ensuite il redescend, très doucement aussi. Il faut bien les réussir ces crescendos. Dans cette musique-là, ce sont des éléments très importants [tourne la page] (Entretien 1).

C'est très émouvant ce dernier passage, c'est vraiment une chose magique, organique, ça vit, c'est comme un animal : globalement, on sait où il est et ce qu'il fait semble très naturel mais en fait on ne peut pas déterminer ce qu'il va faire. Le chat, là [montre son chat passant dans la pièce], tout d'un coup il est sur le fauteuil, tout d'un coup il va dans la cuisine, c'est complètement naturel mais on ne sait pas où il va aller ensuite, on ne peut pas prédire. Quand on le voit marcher, il va dans une direction et l'on ne peut pas dire qu'il ne va pas changer de direction. Là, c'est exactement pareil, c'est imprévisible et en même temps complètement naturel (Entretien 1).

Ce second exemple est à rapprocher de celui précédemment cité pour illustrer le « sens technique ». En effet, les deux citations proviennent du même moment de verbalisation simultanée au cours de la préparation, et se rapportent à un même passage de la partition. Le sens technique et le sens métaphorique ne sont donc pas exclusifs l'un de l'autre : dans certains cas, comme ici, la conversion de l'un dans l'autre (ou, plus généralement, leur mise en relation quelle qu'elle soit) est possible⁹.

Anticipation de difficultés lors des répétitions et du concert (en relation avec la préparation et l'annotation)

Considérons plus spécialement la partie passive de la structure d'anticipation (cf section « Considérer l'activité du chef d'orchestre... »). En généralisant une formule employée par Pierre-André Valade à propos de sa façon d'annoter certains

⁹ Nous renvoyons au chapitre 3 de [Domin et Theureau 2006](#) pour une discussion de cette question appuyée sur les extraits vidéo correspondant aux citations précédentes.

crescendos dans la partition – « Je les colore un peu pour que l’œil soit attiré et que l’oreille attende » (Entretien 5) –, on peut dire que le cumul de la partition et de l’annotation rend possible, pour lui, la construction d’une structure d’anticipation adéquate à chaque instant de la répétition ou du concert (que ce soit en s’appuyant sur la partition ou en écoutant les instrumentistes). C’est sur la base de cette structure d’anticipation qu’apparaissent pour lui des événements qui sollicitent de sa part des décisions d’intervention auprès des instrumentistes, d’arrêt de la répétition en cours, de reprise et de transformation de son plan de répétition, etc.

Ainsi Pierre-André Valade commente-t-il relativement à la répétition *tutti*, lors d’un entretien postérieur au concert, tel passage difficile en s’appuyant tacitement sur une annotation d’appoint qui contribue à l’anticipation de cette difficulté en répétition :

Il n’est pas commode, ce synchronisme [mes. 96, p. 23 de la partition, entre voix et percussion 1], parce que, la plupart du temps, les petites notes sont avant la note réelle. Et là, justement, elles sont après. Donc il faut vraiment que les impacts de départ soient tout à fait synchronisés, et qu’ils le soient sur les notes les plus accentuées. Ensuite, ça diminue. Donc, c’est un impact, puis des petites notes qui sont au nombre de deux pour la voix, chaque fois, et de quatre pour la percussion.

[...] *Vous avez créé une annotation pour ça ?*

J’ai simplement verticalisé les impacts pour que l’œil, tout de suite, soit attiré, pour que je n’oublie pas de bien entendre ces figures (Entretien 5).

Concernant certains passages qui ne se laisseraient pas utilement compléter par des annotations, la relecture/révision de la partition fournit au chef l’occasion de vérifier la qualité de sa lecture du texte, donc sa capacité future (pendant les répétitions) à s’appuyer sur la seule partition en l’absence d’annotations spécifiques. Par exemple, abordant un passage de percussion (commençant p. 100, percussion 3) qui exploite différentes divisions rythmiques de la blanche (monnayée par 9, par 11, par 13), le chef va battre et solfier ces notes répétées pour chaque partie de percussion jusqu’à ce qu’il soit « sûr que les vitesses sont parfaitement dominées » (Entretien 3).

Commentant les premières pages de la partition au cours de l’entretien postérieur à la répétition *tutti*, Pierre-André Valade en produit une lecture informée par certaines annotations de coïncidences temporelles (ce qu’il appelle les « verticalités » et qu’il a marqué par des barres verticales) ; il mêle donc vocabulaire (technique et métaphorique) de description de la musique et compte rendu d’une difficulté d’exécution presque inévitable :

Et là, je regarde les verticalités. C’est une sorte de descente, comme ça, inexorable. C’est vraiment organisé par vagues, et les vagues descendent chaque fois, et sont arrêtées par des points. On regarde : le saxophone joue trois notes, et la quatrième est stoppée par un *pizz* de violoncelle ; puis à nouveau deux notes, la troisième arrêtée ; puis encore une note, la seconde arrêtée ; puis six notes, la septième arrêtée. Ces arrêts doivent être nets. Cela, c’est une chose assez difficile à réaliser parce qu’il faut que les musiciens à l’intérieur des groupes s’écoutent beaucoup. [...] Ça vient petit à petit, mais au début des répétitions, les *pizz* ne sont jamais où il faut, parce que c’est noté vraiment un petit peu/ Je pense qu’il y a là des défauts de notation, quand même, dans la partie de violoncelle [...]. Alors là, pour le saxophone 1, c’est

le violoncelle qui ponctue chaque fois les arrêts ; pour la clarinette basse dans le groupe 2, c'est la contrebasse qui ponctue ; et puis, pour le tuba ténor du groupe 3, c'est la harpe qui joue ce rôle. Je vous dis ça comme si je le savais, mais je le lis en réalité je me le remémore tout simplement (Entretien 3).

La lecture de la partition en dehors des répétitions, en tant qu'elle constitue une réactualisation de saisies antérieures de la partition par la lecture ou le commentaire, sous-tend à la fois la façon dont la partition est le support de l'attention du chef pendant les répétitions, et la façon dont ce dernier intervient dans l'exécution instrumentale. Dans certains cas, la lecture est à la fois confirmation d'une façon de lire et préparation d'une façon de faire lire/faire jouer, qui passera par la dissolution préalable des obstacles locaux d'interprétation qui auront été repérés et formulés lors de la préparation.

Anticipation d'actions situées de direction d'orchestre (en relation avec la préparation et l'annotation)

Il nous faut considérer aussi la partie active de la structure d'anticipation, la contribution apportée par la préparation et l'annotation à l'action située du chef d'orchestre. L'action du chef d'orchestre apparaît en effet comme située, non pas au sens trivial où elle ne se déroulerait pas en laboratoire, mais au sens où les instructions données par la partition et les annotations qu'il y a lui-même inscrites sont modulées lors des répétitions et du concert, de deux façons : leur ampleur reste à déterminer ; et leur occurrence même dépend de la situation ici et maintenant. Pour développer ces points, nous procéderons à nouveau par sélection d'exemples significatifs.

1. Force et ampleur des gestes de direction d'orchestre

La relation entre le cumul de la partition et des annotations et les gestes de direction d'orchestre n'est pas directe. On le voit, par exemple, à propos de la couleur des annotations de départs. Si Pierre-André Valade tend à indiquer par une différence de couleur d'annotation la différence de force entre les gestes d'indication de départ correspondants, c'est essentiellement à partir de sa perception du contexte qu'il détermine la force de tel geste :

Pour les annotations de départs que vous inscrivez, la différence entre noir et rouge a une signification précise ? Il n'y a pas une différence d'urgence ?

Non, c'est un peu comme ça vient. Il n'y a pas d'urgence particulière, non, non. Je prends ce qui me tombe sous la main. C'est souvent rouge. Si je les note en bleu, ça veut souvent dire qu'ils sont discrets, plutôt ; quelquefois je les note en noir tout simplement, mais si je veux spécialement que ce soit discret, insister sur l'aspect discret, alors oui, j'utilise plutôt le bleu, mais sans systématisme. Quand on donne un geste à un musicien, si l'on donne un geste trop brusque, il joue plus fort évidemment ; et inversement si l'on donne un geste qui n'est pas assez brusque alors qu'il doit jouer fort, il jouera moins fort, c'est naturel. Ce n'est pas juste un départ, c'est aussi le caractère qui est en jeu (Entretien 1).

Pour déterminer l'ampleur de ses gestes, il tient compte, non seulement de la partition, mais aussi des distances angulaires entre les instruments vus depuis son pupitre :

Oui, parce que s'il y a une verticalité et que les instruments concernés sont éloignés les uns des autres, le geste ne va pas être le même. Si la verticalité concerne un groupe d'instruments, soit je veux absolument donner un geste pour ça / En général, je surligne les choses qui ont un sens dans le geste. Si les instruments sont proches, alors le geste sera orienté vers eux, bien sûr. Si les instruments sont plus dispersés dans l'orchestre, alors, je donnerai un geste plus général, que je donnerai dans le vide en quelque sorte, pour que les musiciens puissent capter ce geste qui les concerne mais qui ne leur sera pas spécifiquement adressé. Le geste communique avec les instruments. Quand on a un seul instrument ou un groupe d'instruments proches dans l'espace, alors, le geste leur est adressé. Quand il y a diversité, le geste est plus général, c'est aux musiciens de le capter, il s'impose à eux moins directement (Entretien 4).

2. Les actions de direction d'orchestre, l'annotation et les circonstances ici et maintenant

Cette adaptation du geste aux circonstances ici et maintenant et l'inutilité (voire la nocivité) corrélatives d'un codage précis du geste apparaissent comme une évidence pour Pierre-André Valade, même si c'est seulement à travers nos entretiens qu'il prend conscience de cette évidence :

Souvent, c'est assez naturel, la direction, finalement : on note des choses sur la partition, des éléments musicaux qu'on fait ressortir et la façon dont on les fait ressortir dépend beaucoup de la relation avec les musiciens. [...] Cela dépend du contexte, aussi de la personnalité des musiciens, et vraiment de ce qui se passe dans l'instant. Si l'on codait un geste très précisément, cela serait trop figé, ça n'irait pas, ça ne vivrait plus. On a besoin de cette marge-là, qui fonctionne en contexte. Je n'avais jamais pensé à ça jusqu'ici (Entretien 5).

Ces circonstances ici et maintenant sont diverses. Par exemple, si un instrument a été peu requis par la partition pendant un certain temps, il sera d'autant plus nécessaire de lui donner un signe lors de sa prochaine entrée, même si elle ne pose pas de difficulté particulière :

[Pierre-André Valade réagit à une annotation fin de la p. 33, anticipant l'entrée du violon mes. 146, en s'exclamant « violon ! » tout en donnant un geste de la main gauche] Il ne faut pas oublier le violon. Il n'a pas encore joué depuis le début de l'œuvre, lui. Donc [refait le geste], je prépare, je regarde le violon, je lui donne un signe et je me prépare vraiment à le lui indiquer, à *jouer* avec lui son entrée (Entretien 1).

Certaines de ces « petites attentions particulières » peuvent s'avérer inutiles au fur et à mesure des répétitions, lorsque l'instrumentiste a eu plusieurs occasions d'attendre le passage concerné et de repérer avec précision où se plaçait son intervention – nous y reviendrons (cf. sections « Des gestes à aborder... » et « Économie de l'interaction... »). D'autres « attentions » resteront essentielles, par exemple en tant qu'elles impliquent d'autres événements à l'échelle du collectif :

[Au sujet d'une annotation sur la ligne de percu, 2 mes. 190 (p. 40) :] *Est-ce que c'est une annotation qui aurait plutôt servi [lors de la première répétition] pour sécuriser [l'interprète quant à une entrée de son instrument] ?*

Oui et non [...]. D'une part, la percussion 2 n'a pas joué depuis assez longtemps. Ensuite, c'est le début de l'interlude. Lui, commence l'interlude avant tout le monde. Comme c'est le début d'une partie, c'est extrêmement important. Il faut vraiment qu'il soit là. C'est lui qui va faire le lien, il est le seul lien entre le premier mouvement et l'interlude. Il commence le premier, avant la fin des autres instruments, il fait ce lien, et le tuba-basse et le second saxophone terminent ici [fin p. 40], la troisième percussion commence ici [p. 41], et c'est lui seul, la deuxième percussion, qui passe de l'un à l'autre. Donc il faut lui donner le départ, il faut au moins être avec lui avec un regard, sinon un signe (Entretien 5).

Autre exemple de caractéristique locale de la partition influençant la réalisation des gestes : la présence (ou non) de nombreux événements relativement homogènes quant aux gestes qu'ils pourraient requérir. Il s'agit alors de « naviguer » au sein d'un large ensemble, en donnant seulement les indications correspondant aux sous-ensembles de la partition plus particulièrement lus :

Dans tout le début [du premier mouvement] à vrai dire, je navigue beaucoup entre les groupes, donc je donne des signes aux uns et aux autres/ je ne donne pas tout. Et ce n'est pas noté. Je n'ai pas noté / Ce n'est pas forcément surligné. Cela dépend d'où je suis, de ce sur quoi je me concentre (Entretien 2).

3. Partition, annotation et implicite

Finalement, on peut résumer cette préparation de l'exécution musicale en la construction d'une structure d'anticipation (passive/active) pour les répétitions et le concert et l'inscription d'annotations pour activer cette dernière à chaque instant, à laquelle s'ajoute la construction d'un plan de répétition (le planning officiel des répétitions étant, quant à lui, déjà défini depuis longtemps).

La partition et l'annotation qui s'y rajoute laissent cependant de nombreux éléments implicites :

[Concernant la toute fin du deuxième mouvement (chiffre 13 de la partition) :] Il y a une discussion avec Frédéric Stochl à ce sujet ; il m'a dit : « on a l'impression que tu ralentis à la fin de chaque mesure, que tu subdivises le premier temps et qu'ensuite / ». C'est exactement ce que je fais. Le début est très mesuré, et ensuite, c'est complètement dilué, une sorte de phénomène d'impulsion/dilution jusqu'à l'impulsion suivante. Je ne bats pas cela d'une façon métrique.

Et ce, pour suivre la chanteuse ?

Non, ce n'est même pas ça. Juste parce que la musique le demande. Ce n'est pas écrit, mais moi, je le vois comme ça. Ce sont vraiment des impacts rythmiques qui se diluent progressivement, le temps n'existe plus. Et de nouveau, on remonte l'horloge qui se démonte instantanément. C'est vraiment beau, ce mouvement, comme ça. Si on le bat strictement à 4, c'est horrible. Cela donne quelque chose de très objectif, de très raide, beaucoup moins émouvant, moins intéressant aussi. Je suis sûr que Gérard [Grisey] avait ce phénomène à l'esprit en l'écrivant (Entretien 3).

Restent évidemment tout aussi implicites les caractéristiques particulières de l'orchestre. Par exemple, le partage ou non d'une « culture du quart de ton juste » (Entretien 2) : contrairement aux ensembles spécialisés dans l'interprétation des œuvres de Grisey, et plus généralement de la musique dite spectrale (par exemple l'ensemble L'Itinéraire et l'ensemble Court-Circuit, pour citer ceux que Valade a souvent dirigés), l'ensemble avec lequel le chef collabore pour le concert étudié ici ne joue pas de façon intensive ce répertoire et doit parfois fournir un travail spécifique pour réaliser les micro-intervalles avec toute la précision stipulée par la partition.

Si une partie de cette structure d'anticipation et des savoirs d'expérience qu'elle réactive a pu être mise en œuvre et explicitée par le chef d'orchestre au cours de son activité de préparation, d'autres parties attendent la présence des instrumentistes et les circonstances précises des répétitions pour l'être. C'est ce que nous allons voir maintenant.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE DES ACTIONS DU CHEF PENDANT LES RÉPÉTITIONS

Le déroulement effectif des répétitions – de chacune comme de leur succession – est un produit conjoint de la préparation, de la contrainte du planning (à l'élaboration duquel le chef a contribué) et du déroulement des répétitions précédentes. Nous avons déjà abordé différents aspects concrets de la direction d'orchestre à travers des citations de Pierre-André Valade qui illustrent la relation entre son travail de préparation et son travail de direction *in situ*. Nous insisterons ici sur le détail de l'activité du chef d'orchestre en tant qu'elle est prise dans la dynamique de construction de la performance au cours des répétitions. Nous nous référerons à des exemples et des commentaires relatifs aux deux sortes de répétitions auxquelles nous avons eu accès : une répétition partielle (sans solistes et sans l'un des groupes instrumentaux) et une répétition *tutti*. En outre, même si elles n'ont pas été l'objet d'observations suivies d'entretiens, la répétition générale et l'exécution en concert seront évoqués à travers les anticipations auxquelles elles ont donné lieu dans les situations précédentes.

Des gestes à aborder systématiquement en relation avec des situations

Analyser l'activité du chef en répétition, à condition de prendre compte la structure d'anticipation produite par le travail de reprise et de préparation de la partition, c'est analyser les relations entre partition, annotation, attention, gestes de direction d'orchestre et dynamique constructive des répétitions. Les gestes de direction, partie la plus visible de l'activité du chef pendant le concert (et souvent pendant les répétitions), ne sont donc qu'un élément de ces situations complexes. De quelles façons dépendent-ils de ces dernières ?

1. L'attention du chef s'appuie sur les annotations d'une façon variable au cours des répétitions

L'autoconfrontation après la répétition partielle a été l'occasion de revenir sur le caractère plus ou moins contraignant des annotations pour le chef au cours des répétitions :

En fait, le chef ne suit pas toujours tout : il y a des moments où je suis la partition de manière très globale, et d'autres où je vais être avec tel ou tel groupe d'instruments, ou même tel ou tel instrument isolé. Et souvent, dès lors qu'il se passe quelque chose ailleurs, s'il se passe quelque chose d'important, on l'entend, bien sûr, mais si c'est une toute petite chose, alors, elle peut passer inaperçue. C'est pour cela que le parcours n'est pas fixé à l'avance, il dépend du contexte immédiat, il doit rester mobile. Par exemple, ici [mes. 66], pour les percussions, on a simultanément des groupes de cinq [perc. 2], des groupes de six [perc. 1] et des groupes de sept [perc. 3]. Eh bien, à un certain moment dans l'une des répétitions, je vais fixer mon attention plus particulièrement sur les percussions pour être certain qu'ils jouent vraiment les vitesses écrites. Une fois cela vérifié, je ne me fixe plus sur les percussions, je sais qu'ils jouent ça, je leur fais confiance, et je fixe alors mon attention sur d'autres aspects du passage, tout en conservant à l'arrière-plan une écoute des percussions dont le résultat sonore m'est désormais très précisément familier (Entretien 1).

Ainsi, la production effective d'un geste impliqué par l'annotation (ou plus généralement par la partition) est plus ou moins dépendant du déroulement de la (les) répétition(s), et en particulier des moments de travail sur ce passage de la partition ou sur des passages comparables.

De façon plus générale, la dynamique des répétitions construite par Pierre-André Valade s'appuie délibérément sur ce qu'il pointe comme une caractéristique du processus de montage d'une exécution :

Après un certain nombre de répétitions, la mémoire des musiciens est un paramètre important. Au début, si les musiciens n'ont jamais joué la pièce, il faut donner beaucoup de départs. Ensuite, il est seulement nécessaire de sécuriser certains départs qui se font dans des passages peut-être plus confus, ou dans des contextes où certains instruments n'ont pas joué depuis longtemps (Entretien 5).

Les répétitions servent donc, entre autres, à définir et faire évoluer des conventions d'interaction entre le chef et les instrumentistes. Dans ces conditions, il est non seulement normal mais même nécessaire que la distribution de l'attention du chef soit variable à travers une même répétition, ainsi qu'à travers un ensemble de répétitions.

2. Variation des gestes en fonction des événements survenus auparavant dans la répétition

Parmi tous les gestes de direction que l'exécution de la partition peut réclamer, beaucoup seront donnés ou pas en fonction des particularités de la partie qu'un instrumentiste a à jouer et de sa façon de s'insérer individuellement au processus collectif. Mais cette variabilité de la présence des gestes dépend au moins autant de la dynamique collective de répétition que de la dynamique de répétition des individus eux-mêmes. Les indications de départ sont données aux instrumentistes en prenant en compte l'activité des instrumentistes qui les entourent :

Quand tout se passe bien, on peut les donner ou ne pas les donner si quelque chose d'autre se passe qui fixe l'attention ailleurs. Par exemple, si les deux clarinettes ici ne jouent pas exactement comme elles devraient, ou ont un doute avec les départs [mes. 6-7, p. 84], on sécurisera la percussion [en lui adressant les gestes nécessaires],

cette sécurisation par le geste devient à cet instant absolument nécessaire. On s'assurera bien que tout le monde est parfaitement là, on sécurisera aussi le départ du tuba ici [mes. 9, p. 85]. On va regarder le tuba et la percussion, et après, ça va se faire tout seul. [...] Quand il y a une erreur dans un départ d'instrument, il faut sécuriser les départs des autres pour qu'il n'y ait pas de confusion [pour qu'ils ne se calent pas en aval sur la faute commise plus tôt] (Entretien 5).

En conséquence, l'absence de geste peut être aussi significative que le geste lui-même. C'est là encore une preuve de l'intérêt qu'il y a, pour l'analyste de l'activité d'interprétation musicale collective, à ne pas s'en tenir strictement à l'observation des gestes visibles détachés de leur environnement à l'instant de leur occurrence.

En plus de son inscription dans cette dynamique multiple et collective, la réalisation d'un geste de direction particulier est modulée de façon locale au moment où l'instrumentiste va jouer, ou est censé être prêt à jouer. Le cas des indications de départ fournit encore une illustration du caractère contextuel de la motivation et de la signification du geste :

Si, au moment d'un départ, vous regardez un musicien et que ce musicien est tout à fait prêt à jouer, il vous regarde, il attend... alors vous donnez seulement un signe très discret, cela suffit amplement. Si l'on sent qu'il doute, s'il n'est pas tout à fait prêt, le signe va être plus invitant à jouer, plus grand certainement, vous allez montrer que c'est vraiment là qu'il doit jouer... jusqu'au musicien qui croit être perdu, qui croit être à un autre endroit, à qui il va falloir donner un signe très important pour s'assurer de son attention, pour qu'il sache qu'il doit jouer (ou ne pas jouer !) à cet endroit précis (Entretien 5).

Notons que, dans tous les exemples du caractère situé de la direction d'orchestre qui précèdent, nous n'avons pas distingué les exemples qui impliquaient à coup sûr des annotations de ceux dans lesquels la référence du chef à la partition ne s'appuyait pas (ou probablement pas) sur des annotations. Cette non distinction est délibérée : elle prend en compte le fait que les annotations sont homogènes à la partition (voir section « La reprise de la partition par le chef ») et que l'activité de direction d'orchestre, que ce soit pendant la répétition ou le concert, intègre sans les distinguer la lecture de la partition et la prise en compte des annotations.

Enfin, il convient d'insister sur le fait que les gestes, au-delà de leur référence à ce que prescrit la partition, sont émis par le chef en relation immédiate avec ce qu'il perçoit en provenance des musiciens, plutôt qu'en relation avec ce que la partition annotée lui prescrit de faire. Pierre-André Valade a commenté ce primat de la réaction, au cours d'un entretien, de la façon suivante :

Il n'y a pas de suggestion [aux instrumentistes] dans l'absolu. Si je donne un signe pendant qu'ils sont en train de jouer, c'est toujours en réaction / Enfin... c'est une question difficile en fait. Il peut y avoir des suggestion à donner dans l'absolu, mais je pense que ce matin, [l'exemple du geste sur lequel vous m'avez interrogé] était plutôt une réaction à quelque chose dans le jeu des musiciens (Entretien 2).

Économie de l'interaction et développement de l'écoute mutuelle

Que ce soit en concert ou, plus encore, en répétition, il n'y a pas simplement émission de requêtes par le chef et exécution (plus ou moins complète) de ces requêtes par les instrumentistes : les interventions verbales et gestuelles du chef d'orchestre s'inscrivent dans une économie de l'interaction avec les musiciens, délibérée et reposant sur un contrat implicite avec eux. Nous avons pu observer, en répétition, comment les interactions situées entre les participants à la performance constituent une construction collective favorisée par le chef. Détaillons quelques aspects saillants de cette économie de l'interaction (nécessairement limitée, ici, au point de vue du chef et à ce que notre dispositif de recueil de données lui a permis d'en verbaliser).

1. Des interactions à l'initiative des instrumentistes

Les instrumentistes interviennent à de nombreuses occasions au cours des répétitions. Ce peut être pour solliciter la reprise d'un passage : « c'est [le saxophone 1] qui a demandé à reprendre là [au chiffre 33] et il avait bien raison car il fallait qu'on règle ça ». Ce peut être pour mettre en évidence un problème de réalisation pratique d'indications de la partition relativement à sa partie, voire pour préconiser un aménagement de cette dernière, comme dans l'extrait d'entretien suivant qui se rapporte à un échange entre le chef et le tuba ténor à propos des sourdines, au terme d'une séquence de travail sur un mouvement de l'œuvre :

Il demandait à jouer avec sourdine. C'était très fort en effet, sans sourdine. Mais j'ai appris, avec Grisey, à me méfier beaucoup des changements. Parce que finalement, quand il note une chose précise comme ici – « *senza sordino* », on ne peut pas être plus clair ! – il la veut véritablement. Si on essaie de dire 'ah non c'est trop fort, alors on met une sourdine', on change complètement la couleur. On a essayé ça en répétition et puis tout de suite je me suis dit : « Non, on est dans la couleur du début, or on n'est plus dans le début », donc c'est une autre couleur, et ce tuba est trop fort, eh bien il est trop fort, c'est comme ça, c'est naturel ; il joue le plus *piano* possible, c'est encore trop fort, eh bien on s'en débrouille mais on le laisse, on laisse cette couleur-là qui est comme elle est, plus importante dans ce passage précis que l'équilibre dynamique entre les instruments (Entretien 2).

Le chef assume ici une position d'arbitre entre la partition et l'instrumentiste, en s'appuyant sur son expérience passée d'exécutions de l'œuvre ainsi que sur sa familiarité avec l'esthétique du compositeur.

Les instrumentistes peuvent aussi « traduire » l'activité du chef pour en garantir la bonne compréhension (ce qui en assure aussi de leur part une forme de contrôle), comme dans cet exemple relatif à une discussion entre le chef et le contrebassiste après filage partiel du mouvement II (chiffre 13) :

Il m'a dit : « On a l'impression que tu ralentis à la fin de chaque mesure, que tu subdivises le premier temps et qu'ensuite / ». C'est exactement ce que je fais. Le début est très mesuré, et ensuite, c'est complètement dilué, une sorte de phénomène d'impulsion/dilution jusqu'à l'impulsion suivante. Je ne bats pas cela de façon métrique (Entretien 3).

Ce type d'échange permet un accord sur l'existence de caractéristiques d'interprétation communément descriptibles, et la mise au point consécutive d'une convention d'interaction que l'activité de répétition n'avait pas été en mesure de fixer dans le cours même de son effectuation. Cette convention d'interaction nouvelle, déterminée en situation, peut découler tacitement de l'accord précédent, mais elle peut aussi nécessiter une formulation verbale explicite. Ainsi, dans un passage où le chef doit coordonner trois parties de percussion (respectivement dans les trois groupes instrumentaux) aux vitesses différentes :

La question de Michel [l'un des trois percussionnistes], hier, était très bonne : « Est-ce que je te suis ou est-ce que tu me suis ? ». Je lui ai dit : « Non, tu continues et moi, je te suis ; assure-toi seulement que tu es au bon tempo par rapport à ma battue. Après, s'il y a des petites fluctuations, des petites choses comme ça, c'est moi qui me recale dessus ». Mais, il ne faut pas qu'il bouge, le tempo doit rester homogène. Donc, les vitesses sont différentes. Lui passe aux sextolets et il diminue, tandis que la deuxième percussion, Samuel, augmente (il a, quant à lui, des groupes de huit). Donc, il y a un passage de transition où il faut que je me désolidarise du sextolet et que je capte bien Emmanuel [le troisième percussionniste], que je m'assure qu'on est ensemble. Lui s'assure de son côté qu'il est à la bonne vitesse par rapport à ma battue et moi, tout d'un coup, je colle à ce qu'il fait et je l'écoute vraiment ; et je guide ma battue avec cette sorte de métronome, comme ça, qui donne ces sons répétés très rapides. En fait, il n'y a pas beaucoup de choses [à l'écoute], mais j'ai fort à faire. Je pourrais facilement oublier de donner un signe ici ou là, donc je reste très concentré / (Entretien 3).

Dans un cas comme celui-ci, il y a eu délégation momentanée au percussionniste d'une fonction cruciale de l'activité du chef : la maîtrise du tempo. Quoiqu'exceptionnel, cet exemple met en évidence les relations de confiance réciproque qui rendent possible une partie de l'interaction entre chef et instrumentistes.

2. Des conventions d'exécution définies interactivement et évolutives en situation

Un autre exemple d'interaction verbale entre un instrumentiste et le chef (cette fois à l'initiative de ce dernier) au cours d'une répétition va nous permettre d'attester l'existence d'interactions plus subtiles procédant d'une culture collective, ou d'un savoir-vivre. Revenant, lors de notre dernier entretien, sur un épisode de la répétition tutti où le chef avait échangé avec le contrebassiste à propos d'un signe qu'il lui adressait spécifiquement et que le contrebassiste ne regardait pas toujours, nous avons suscité un commentaire plus précis de la part du chef quant à l'annotation qui sous-tend le signe en question :

C'est un passage délicat, parce qu'il n'y a que trois instruments, puis quatre avec la contrebasse qui arrive à la fin. C'est le dernier passage avant la berceuse, une sorte de coda, il faut le réussir. Il y a très peu de notes et il faut que ça soit bien soigné pour que les choses s'enchaînent bien, que les phrases soient belles. [...]

Tu as fait une annotation destinée à la contrebasse, pour qu'elle se tienne prête à jouer à ton signal.

C'est juste pour ne pas l'oublier. La contrebasse joue avant, elle n'entre pas et je regarde là-dessus. À vrai dire, il me l'a demandé, mais / j'ai fini par le supprimer après les premières répétitions. D'autant que le tempo change, c'est très simple. Cette indication venait redoubler [l'indication du] changement de tempo. C'était un signe de préparation du glissando, une mesure et demie avant ce glissando (Entretien 5).

Ce signe de préparation, ou d'anté-départ, est donc facultatif dans l'exécution. Son émission dépend du stade d'appropriation de l'œuvre par les musiciens. Dans la chronologie de la période de répétitions, les échanges verbaux tels que celui précédemment cité (ou ceux cités dans la sous-section précédente) se placent au début plutôt qu'à la fin, où les instrumentistes en ont moins besoin et où le chef d'orchestre considère comme acquis qu'il en est ainsi.

La définition interactive de conventions d'exécution participe donc de la constitution d'une histoire partagée sur laquelle s'appuieront les exécutions suivantes, et relève en ce sens d'une sorte de savoir vivre, de politesse interactionnelle, que le chef a explicité à notre intention à propos d'une autre interaction entre le contrebassiste et lui dans cette même répétition *tutti* :

Les instrumentistes ont besoin de départs à certains moments dans le processus d'acquisition, de « montage », de la pièce. Par la suite, certains départs ne sont plus très utiles et cela devient une forme de complicité que de les donner juste avec un regard, pas nécessairement avec un geste, ou avec un tout petit geste discret. Il y a une sorte de complicité : « Je t'ai demandé le signe, tu me le donnes, merci beaucoup ; moi je te montre que je n'en ai plus besoin, mais je suis content que tu me le donnes » (Entretien 3).

Cette politesse inclut aussi des règles plus simples comme : ne pas tenir compte d'erreurs bêtes, jugées non significatives, soit parce qu'elles ont peu de chances de se reproduire, soit parce qu'elles ne relèvent que du travail individuel normal d'un musicien et n'appellent pas de discussion spécifique pendant le temps du travail collectif. Ainsi, lorsque nous interrogeons le chef sur des échanges de regards inhabituels avec la chanteuse que nous avons observés à un moment de la répétition *tutti* du 2^e mouvement de l'œuvre, il nous répond :

La chanteuse a fait une petite erreur et on en a ri / J'ai déjà fait trois fois cette pièce avec elle. Dans l'énumération, elle a bafouillé un peu. Elle n'est pas francophone, donc de temps en temps elle trébuche sur des mots qui pour nous seraient tout à fait naturels (Entretien 3).

3. Laisser jouer avant d'intervenir

Enfin, de même que nous avons souligné précédemment l'existence de gestes non effectués (dont l'importance peut être parfois tout aussi grande que celle des gestes effectués), il convient de pointer l'attention portée par le chef, de façon plus générale, à une certaine parcimonie de l'interaction (verbale ou gestuelle), en particulier lors des phases de découverte de la réalité sonore d'un passage. Ainsi, la répétition partielle que nous avons observée a commencé par un filage jusqu'à la mesure 20 suivi de

quelques indications générales adressées par le chef à l'ensemble des musiciens présents. Ces indications devaient leur communiquer une notion globale du caractère de ce passage tel qu'attendu par le chef, qui nous le résume ainsi : « Je trouve que dans cette première partie, il faut vraiment être sur le fil, et si on la joue de manière trop évidente, trop directe, finalement cela perd de son charme ». Lorsqu'il commente son action dans ce passage de la répétition, le chef précise :

J'ai fait jouer un peu, parce qu'on ne peut pas immédiatement entrer dans le détail : il faut jouer, c'est la première chose. Puis après vingt mesures, on avait une première vue sur la façon dont les choses se mettaient en place, la façon dont on se glissait dans le costume, et cette façon-là manquait de mystère en fait ; c'est pour cela que j'ai exprimé mon point de vue par la parole (Entretien 2).

À l'inverse, il existe d'autres interactions conditionnelles dont le non déclenchement témoigne (pour le chef) du succès d'un aspect de l'exécution. Ayant pris note de l'importance de bien réaliser les motifs-fusées du groupe des solistes à la page 96 (sur quoi le chef avait insisté lors de l'entretien de verbalisation provoquée simultanée lors de sa relecture préparatoire de la partition), nous avons observé avec étonnement, au cours de la répétition partielle, qu'il n'y avait pas eu d'interruptions ni de travail spécifique consacrés à ce passage. Lors de l'entretien relatif à cette répétition, nous avons soulevé ce point et Pierre-André Valade nous a répondu qu'il n'avait effectivement pas eu besoin de revenir sur ce passage parce que « cela se passait bien, cela sonnait plutôt bien », ajoutant pour conclure :

Parfois, vous avez des certitudes, vous vous dites « ça je veux vraiment l'obtenir », et puis, lorsque vous lisez le passage en question avec l'orchestre, vous obtenez immédiatement et tout naturellement exactement ce que voulez ! Donc, parfait... [geste de satisfaction] (Entretien 2).

Ici, une évaluation positive associée à l'écoute globale de l'ensemble se trouve étayée par une inférence analytique relative à un point spécifique repéré dans la partition lors d'une phase précédente. La validité d'une partie indique la validité du tout, et il n'y a aucune interaction additionnelle à susciter spécifiquement.

4. Favoriser l'écoute mutuelle

Plusieurs passages des différents entretiens permettent de préciser et d'enrichir la notion d'économie de l'interaction que nous avons mise en évidence. Tout d'abord, on pourrait résumer les lignes précédentes par cette affirmation émise par Pierre-André Valade au cours de notre deuxième entretien : « Il y a des choses qu'il faut dire parce qu'elles doivent être dites, sinon elles ne se feront pas ; mais il y a beaucoup de choses aussi qui sont découvertes naturellement en jouant ». La direction d'orchestre, dans le cadre des répétitions, s'appuie sur la capacité des musiciens à se corriger et se perfectionner d'eux-mêmes au fil des esquisses d'exécution. Cette approche « restrictive » de la direction (au sens où le chef s'auto-restraint dans l'usage de ses pouvoirs de prescription/suggestion gestuelle et verbale) n'est pas particulièrement spontanée et découle de son expérience :

[Ce matin, j'ai donné des indications] à la volée, sans les interrompre. Parce que pour un musicien d'ensemble, il n'y a rien de pire / quand j'étais plus jeune, moins aguerri avec la direction, c'était mon défaut : j'arrêtai tout le temps. C'est mortel pour les musiciens, ça les fatigue et les déconcentre. Il faut les faire jouer, et quand on a beaucoup de choses à dire, il faut trouver des stratégies pour les dire mais tout en faisant jouer les musiciens (Entretien 2).

L'auto-correction des musiciens à travers leur exécution de l'œuvre peut être un enjeu des répétitions aussi bien à l'échelle individuelle que collective. Par exemple, au terme d'une répétition partielle, Pierre-André Valade a relevé plusieurs problèmes à garder en tête pour la répétition suivante. L'un des deux concerne la justesse d'intonation d'un ensemble de petites phrases en duo au violon et violoncelle :

Violon-violoncelle, il faut que je l'écoute. Je laisse faire, je ne le leur fais surtout pas refaire parce qu'en fait c'est un passage très délicat, c'est périlleux, et je ne veux pas leur mettre la pression sinon ils vont être mal à l'aise. Le tout, c'est d'arriver à refaire le passage. Une fois qu'ils l'auront fait une fois, si ça ne marche pas, alors [...] je peux leur demander s'ils peuvent jeter un coup d'œil, se voir tous les deux à ce sujet. Mais je ne veux pas les mettre sous pression, le leur faire faire tout de suite alors qu'ils n'ont pas joué, ça ne va pas, ce serait une erreur (Entretien 2).

Au cours d'une répétition ultérieure, le chef est amené à faire rejouer ce duo de façon spécifique pour développer leur écoute mutuelle :

C'est la seule fois ici que vous décomposez la partition pour faire jouer seulement certains instruments sélectionnés dans l'ensemble.

Oui c'est vrai, d'autant qu'en principe, on ne fait plus de détail à ce stade-là. L'autre jour, j'ai dû en faire plus. L'autre jour, il y a déjà eu une [répétition] partielle sans les percussions. Là, ce sont deux instruments de même nature. Je les ai fait jouer seuls, aussi pour qu'ils s'entendent (ils sont assis loin l'un de l'autre). Ce sont deux instruments à cordes, deux phrases de même nature, avec cet espèce de rebond, chaque fois qu'ils reprennent. En les faisant jouer ensemble, j'ai cherché à ce qu'ils puissent s'entendre et, avoir naturellement une cohérence entre les deux phrases (Entretien 3).

D'autres situations, parfois accidentnelles comme dans l'exemple suivant, fournissent au chef des occasions de favoriser l'écoute mutuelle des instrumentistes. Ainsi, lors de la répétition partielle, le chef a dû prendre en considération l'absence non désirée de la harpe, due à une erreur de planning. Or cet instrument joue un rôle important dans le deuxième mouvement, rendant difficile une répétition sans elle de ce mouvement – surtout une répétition partielle, n'incluant ni la voix soliste ni les percussions, comme c'était effectivement le cas ici. Pourtant le chef, après avoir commencé de répéter en chantonnant lui-même la partie de harpe dans les premières mesures, s'est abstenu de le faire plus loin alors même que cette partie jouait à nouveau un rôle important (au chiffre 4 après être passée par la partie de contrebasse). Pourquoi ?

Après [avoir chantonné la partie de harpe au début], je préférais les laisser jouer pour qu'ils entendent les verticalités, qui ne sont pas qu'avec la harpe – par exemple la clarinette 1 et le saxophone 2 sont ensemble tout le temps. Et je voulais qu'ils l'entendent tranquillement (Entretien 2).

L'absence d'un instrument, handicap pour la répétition dans son ensemble, a en même temps produit une configuration de jeu et d'écoute inédite, imprévue aussi bien dans le cadre d'une exécution de l'œuvre que dans celui d'une répétition, même partielle. Cette absence a rendu possible le développement d'un type d'écoute mutuelle entre les instrumentistes présents, dans lequel devenaient sensibles des relations entre pupitres normalement masquées ou rendues secondaires par la relation de tous les pupitres avec la harpe et la voix. C'est là encore une illustration de la variété des actions du chef pour développer l'interaction entre les musiciens.

Un traitement différencié et étagé des événements au cours des répétitions

Dans certains des exemples précédents, les interventions correctrices du chef d'orchestre sont apparues différencierées et étagées à travers les répétitions. Par exemple, des imprécisions du duo violon-violoncelle pouvaient n'appeler aucune intervention (mais requièrent toute l'attention du chef) pendant une répétition donnée, mais supposaient au contraire un travail spécifique si elles apparaissent à une répétition ultérieure. Comme il y a une économie de l'interaction, il y a donc également une économie de l'intervention correctrice dont il est possible d'analyser différents cas qui se sont manifestés au cours du processus étudié. On peut ainsi distinguer, en illustrant chaque cas par un ou plusieurs extraits d'entretiens :

- a) Les problèmes repérés lors d'une répétition mais qui devraient être automatiquement résolus lors des répétitions suivantes sans donner lieu à reprise et/ou discussion :

Jeanne-Marie nous fait des misères avec ces petites phrases de violon au début du troisième mouvement. Elles sont très délicates, il faut vraiment les regarder, les étudier attentivement. Je ne le lui ai pas redit mais je sais qu'elle le fera spontanément (Entretien 3).

- b) Les problèmes repérés dont la confirmation et le traitement sont reportés à la répétition suivante :

Je l'adore, ce passage [du quatrième mouvement] avec les percussions ! Ça fait peur ! Percussion 3 : pourquoi me dit-il qu'il n'a pas le temps ? [Observe partition mes. 17] Il faut qu'il change. Je sais ce que je vais lui dire : d'écourter d'un temps juste avant, s'il veut, mais, par exemple à la mesure 16, je veux absolument le coup de grosse caisse avec la mailloche, et après il reprend dès qu'il peut, aucune importance s'il ne reprend pas exactement où c'est écrit, [...] ce n'est pas grave du tout. Mais en revanche, s'il ne joue pas avec la mailloche, on perd beaucoup ! C'est la même chose pour Percussion 2 / [...] Il faut que je leur dise ça avant la générale (Entretien 3).

- c) Les erreurs marginales jugées secondaires par rapport à des corrections globales :

Par exemple, les trémolos de steel-drums, il y en avait pas mal qui n'étaient pas exactement en place.

Oui, cela m'est égal. Parce que si je lui demande d'être trop en place, il va me donner des attaques trop dures. Donc, je m'en moque. Vraiment, c'est une couleur qui apparaît, puis disparaît : un peu plus tôt, un peu plus tard, non vraiment / [...]

Il faut laisser, parce que si l'on reprend ce genre de choses, on obtiendra une raideur qui sera bien pire que la relative imprécision initiale. Cela serait en place mais raide, ce serait horrible (Entretien 3).

d) Les détails devenant significatifs qu'après plusieurs occurrences :

Quand on a redonné [le passage, au chiffre 8] où apparaît un motif du violon en 5:3], je n'ai pas osé le lui dire parce que je n'étais pas sûr en fait. J'avais trouvé trop lent, d'abord ; elle l'a fait plus vite, j'ai trouvé trop vite. Je n'ai pas trouvé la réponse avec certitude. C'est/ [bat et chantonne deux fois de suite] Oui : il faut que ce soit ni trop lent, ni trop vite ! Ce sera plus simple à régler avec la voix [dans les répétitions tutti]. La voix donne des croches là-dessus, ça fixera peut-être un peu les choses. Ça ne m'a pas inquiété. Je ne lui ai rien dit, mais on n'a pas encore eu ce que je voulais (Entretien 2).

e) Les détails devenus significatifs seulement à la fin des répétitions :

Au moment des filages, il y a un temps pour le détail et il y a un temps pour la globalité. Là, on est à la dernière répétition avant la générale, il faut être dans une certaine forme de globalité. Mais dans cette forme de globalité, il y a des choses qui peuvent paraître du domaine du détail mais qui ont une grande importance et qu'on est donc obligé d'aller chercher. Cela ne sert à rien de reprendre ces choses-là, il faut juste le dire, que les musiciens en prennent note. Il n'est pas nécessaire de reprendre le passage. C'est vraiment une chose à changer ici où là : il suffit de le dire et ça va s'inscrire dans la durée, on ne peut pas reprendre dix mesures juste pour ça à un stade aussi avancé (Entretien 3).

Dans ce dernier cas (ajustements *in extremis* réglés par des remarques orales), c'est aussi la méthode de correction des détails repérés qui est différente de celle adoptée pour des détails intervenant plus tôt dans le processus des répétitions.

Une activité du chef pendant les répétitions saisie à un moment de sa carrière, avec un orchestre donné et de façon limitée

Toute cette économie du geste et de la parole durant les répétitions dépend, aux dires mêmes du chef, à la fois de la compétence de l'orchestre relativement à l'œuvre qu'il est conduit à diriger et de l'expérience qu'il a acquise au cours de l'ensemble de sa carrière. Plus l'orchestre est compétent relativement à l'œuvre, et plus Pierre-André Valade avance dans sa propre carrière, plus ce dernier constate qu'il raréfie sa parole. Aujourd'hui, il fait de cette raréfaction de la parole un objectif personnel :

Plus je vieillis, moins je parle. Je parle encore trop, je trouve. Meilleurs sont les musiciens, plus on peut s'abstenir de parler, moins le verbe est nécessaire. L'exemple le plus frappant pour moi, c'était à Londres avec le Philharmonia dans une symphonie de Mahler. Il n'y avait rien à dire. Il fallait juste montrer. Je voulais des choses précises, des rubato infimes, il suffisait de montrer. Ils le faisaient. J'étais sidéré. Plus l'orchestre est d'un niveau élevé, plus on peut accéder directement à ce dialogue de direction d'orchestre. Ce n'est pas toujours possible. Quelquefois, le geste ne suffit pas et il faut dire quelques mots. Il faut toujours chercher à ne

pas trop s'étendre avec la parole. Ce que les musiciens ont besoin de faire dans une répétition, c'est de jouer. Quand je reprend la partition chez moi ou dans ma loge, on a tout notre temps, donc on peut dire plein de choses, alors que dans les répétitions [le temps est compté]. Et avec un orchestre symphonique, c'est pire parce qu'il y a 80 musiciens ou plus. Quand on dit quelque chose, passé les cordes, les musiciens entendent moins bien. Si on veut dire quelque chose, il faut vraiment le dire très clairement et il faut que ça soit vraiment important et concis. Le reste, il faut laisser de côté (Entretien 4).

Nous n'avons saisi cette économie du geste et de la parole durant les répétitions que de façon limitée. Même en acceptant la limitation de cette étude au seul point de vue du chef d'orchestre sur son interaction avec les musiciens, les observations réalisées des répétitions sans enregistrement vidéo (voir section « Solliciter la conscience préréflexive... ») et les entretiens d'autoconfrontation réalisés sur cette base avec le chef d'orchestre ont conduit ce dernier à ne commenter que les moments d'arrêt et de reprise de la répétition et les interactions verbales entre lui et les musiciens qui ont eu lieu dans ces intervalles. Ainsi, lors de ces entretiens d'autoconfrontation, toute une part de la gestuelle du chef d'orchestre et de ses changements de direction de son attention – donc aussi des finesse du jeu des musiciens qu'il repère et auxquelles il réagit – échappent à l'analyse. Un enregistrement vidéo des répétitions peut permettre de dépasser cette limite des entretiens d'autoconfrontation mais à condition qu'il donne accès à la fois à ce que peut percevoir – mais ne perçoit pas forcément – le chef dans son champ de vision et d'audition et au détail de sa gestuelle, ce qui nécessite au moins deux caméras fixes. Un tel dépassement au moins relatif sera visé dans les recherches futures.

CONCLUSION

Avec les descriptions effectuées de l'activité du chef d'orchestre tout au long de cette étude, nous sommes donc, sans surprise, loin de la définition idéaliste de Hermann Scherchen, l'un des rares grands chefs du xx^e siècle à avoir tenté de théoriser son activité : « L'acte de direction consiste à exprimer de façon claire et sans équivoque, par le seul usage des gestes, d'une part le déroulement métrique de l'œuvre, d'autre part et simultanément ses forces expressives et dynamiques » (Scherchen 1986, p. 32).

Une telle représentation de l'activité du chef, réduite à l'efficace de sa seule gestique (combinée à son charisme supposé), sous-tend également les diagrammes gestuels réalisés par Max Rudolf pour son traité *The Grammar of Conducting* basé sur la technique de George Szell – où le « reste » de l'activité du chef d'orchestre (en l'occurrence le travail de répétition) est évoqué en quelques pages à la toute fin de l'ouvrage. La présente étude ne prétend pas disqualifier le savoir théorique et pratique de ces traités de direction, dont le but avoué était l'élévation du niveau moyen des jeunes chefs par la prescription d'exercices préparatoires intensifs. Mais si l'on prétend comprendre l'activité du chef d'orchestre (y compris son efficacité) de façon écologique, il convient de reconstruire l'ensemble du tableau dont les gestes, et notamment leurs aspects les plus reproductibles et formalisables, ne sont qu'une partie.

Soulignons l'intérêt des descriptions que nous avons fournies pour quatre questions théoriques et méthodologiques qui concernent l'activité du chef d'orchestre, mais aussi celle des musiciens : 1) la question des relations entre annotation, perception et action, à travers la notion de structure d'anticipation et celles d'auto-phénoménologie, d'hétéro-phénoménologie et de construction du sens de la partition annotée ; 2) la question de la conscience préréflexive – le préréflexif comme dépassant largement à la fois le purement déclaratif et le purement performatif en termes de montrable, mimable et simulable – et des conditions de son expression ; 3) la question des différentes sortes d'appropriation pour un acteur donné, d'un objet, d'un outil ou d'un dispositif spatial, technique et organisationnel et de leurs processus de réalisation ; 4) la question de la construction du sens de la partition annotée et de sa distinction relativement aux diverses variantes de la notion d'interprétation.

En faisant abstraction des limites méthodologiques pointées en conclusion de la section précédente, on peut cependant à bon droit s'interroger sur la possibilité de généraliser des résultats obtenus par une telle étude limitée à un seul chef d'orchestre, une seule œuvre, un seul orchestre et des conditions particulières de répétition. Au moins deux directions sont ouvertes pour une telle généralisation. La première est la reconnaissance et l'expression par d'autres interprètes, à partir des exemples concrets présentés, de similitudes et de différences avec leur propre activité. La seconde est l'exploitation des notions abstraites d'analyse en tant qu'elles traduisent des hypothèses sur des invariants structurels de l'activité de direction d'orchestre qui ont montré ici leur fécondité. Ces deux directions sont appelées à se croiser dans des études futures et à s'élargir en considérant conjointement d'autres aspects de cette activité, et d'autres activités.

BIBLIOGRAPHIE

- Cook, Nicholas (1995), "The Conductor and the Theorist. Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony", dans John Rink (dir.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 105-125.
- Donin, Nicolas, et Jacques Theureau (2006), « L'interprétation comme lecture ? L'exemple des annotations et commentaires d'une partition par Pierre-André Valade », *Musimédiane, Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale*, n° 2 (octobre), <http://www.musimediane.com/numero2/Donin/introduction.html>, consulté le 29 mai 2019.
- Donin, Nicolas, et Jacques Theureau (2007), « Annotation de la partition par le musicien et (re) distribution de l'attention en situation », dans Pascal Salembier et Manuel Zacklad (dir.), *Annotation dans les documents pour l'action*, Paris, Hermès, p. 173-204.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Polanyi, Michael (1958), *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ravet, Hyacinthe (2015), *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin.
- Scherchen, Hermann (1986), *La direction d'orchestre*, Arles, Actes Sud.
- Theureau, Jacques (2006), *Le cours d'action. Méthode développée*, Toulouse, Octarès.
- Theureau, Jacques (2009), *Le cours d'action. Méthode réfléchie*, Toulouse, Octarès.

- Theureau, Jacques (2010), « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche “cours d'action” », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, n° 2, p. 287-322.
- Thom, Paul (2003), « The Interpretation of Music in Performance », *British Journal of Aesthetics*, vol. 43, n° 2, p. 126-137.
- Valade, Pierre-André [en entretien avec Nicolas Donin] (2014), « Direction d'orchestre et interprétation », dans Hugues Vinet (dir.), *Produire le temps*, Paris, Hermann, p. 179-188.
- Varela, Francisco (1989), *Connaître. Les sciences cognitives*, Paris, Seuil (rééd. augmentée, 1996, sous le titre *Invitation aux sciences cognitives*).
- Weick, Karl E. (1995), *Sensemaking in Organizations*, Thousand Oaks, Sage Publications.