

EROC. L'innovation pédagogique à la recherche d'une horizontalisation du processus de création et de la pédagogie de la musique écrite

Guillaume Bourgogne

Résumé

Dans le cadre du projet ACTOR (Analysis, Creation and Teaching of Orchestration), les Ensembles de recherche en orchestration et composition (EROC), mis en place dans plusieurs institutions membres, visent, au cours de trois recherche-crétions qui se tiennent en général à deux années d'intervalle, à documenter et analyser le processus créatif de composition dans un contexte collaboratif où tous les acteur·rices (compositeur·rices et interprètes) sont réunies tout au long de l'élaboration de l'œuvre, depuis les idées en germe qui précèdent les premières esquisses, jusqu'au concert final, en passant par la période d'écriture. Cette note de terrain se concentre sur l'observation des interactions en jeu au sein d'EROC lors des première et deuxième éditions menées à l'Université McGill, et cherche à montrer en quoi elles contrastent avec la hiérarchie entre le compositeur, le chef et les instrumentistes habituellement de mise depuis la fin du dix-huitième siècle en matière de musique d'ensemble dirigée.

Nous nous intéressons également aux rapports entre personnel enseignant et public enseigné, qui se veulent moins descendants dans le dispositif EROC que dans la pédagogie traditionnelle de la musique classique écrite. Enfin, l'article cherche à montrer comment EROC tend à promouvoir la figure de l'interprète-chercheur·euse, en développement depuis plusieurs décennies pour ce qui est de la musique soliste, mais encore embryonnaire dans le domaine des ensembles dirigés.

Mots clés : composition ; dynamique collaborative ; orchestration ; pédagogie ; processus créatif.

Abstract

As part of the ACTOR project (Analysis, Creation and Teaching of Orchestration), the Composer-performer Orchestration Research Ensembles (CORE), established in several member institutions, aim, over the course of three research-creation rounds, to document and analyze the creative process of composition in a collaborative context where all the actors – composers and performers, are brought together throughout the development of new musical works, from the seed ideas that precede the first sketches to the final concert, including the writing period. This article focuses on observing the interactions at play within CORE during rounds 1 and 2 conducted at McGill University and seeks to show how they contrast with the hierarchy between composer, conductor and instrumentalists, usually in place since the end of the eighteenth century in the field of conducted ensemble music. We also take an interest in the relationship professor - student, which are intended to be less top-down in CORE than in the traditional pedagogy of written classical music. Finally, the article seeks to show how CORE tends to promote the figure of the interpreter-researcher, developing for several decades in the field of solo music, but embryonic in the domain of directed ensembles.

Keywords: collaborative dynamics; composition; creative process; orchestration; pedagogy.

Les Ensembles de recherche en orchestration et composition (EROC ou CORE pour Composer-performer Orchestration Research Ensemble) ont été fondés dans six institutions d'enseignement supérieur de la musique¹, dans le cadre du projet de recherche ACTOR (Analysis, Creation and Teaching of Orchestration²). Ce dispositif vise, au travers d'un protocole de recherche-crédation commun à toutes les institutions, à documenter et promouvoir la recherche collaborative de solutions à des problèmes relevant du timbre et de l'orchestration. Au cours de la première édition d'EROC, toutes institutions confondues, 22 pièces courtes ou études ont été composées pour un quatuor composé d'un violon, une clarinette basse, un trombone et un vibraphone (ainsi que de petites percussions³). Le deuxième *round* a vu la formation grandir pour devenir un septuor, avec l'ajout d'un violoncelle, d'une flûte et d'un piano aux quatre instruments initiaux. Le choix d'une formation commune a permis de faire voyager certaines œuvres d'une institution à l'autre pour des présentations publiques, favorisant ainsi la diffusion d'œuvres et de résultats de recherche. Lors de la troisième et dernière édition, l'électronique a été ajoutée aux instruments. L'Université McGill est alors revenue au quatuor initial, tandis que les autres institutions ont conservé le septuor de la deuxième édition⁴.

À McGill, où EROC a pris la forme d'un séminaire de recherche de deux semestres, j'ai co-encadré, avec Prof. Stephen McAdams, les éditions EROC 1 (2019-2020) et EROC 2 (2021-2022). Lors de EROC 1, j'ai assuré la direction musicale de toutes les séances en tant que chef d'orchestre. Le concert n'a pas pu se tenir cette année-là en raison de la pandémie de COVID-19. Pour EROC 2, j'ai supervisé l'étudiant en direction d'orchestre Frédéric-Alexandre Michaud, inscrit au séminaire, qui était alors en première année de doctorat, et dont j'étais co-directeur des études doctorales. C'est lui qui a pris en charge la direction musicale de toutes les séances et du concert. En plus des étudiants et étudiantes en interprétation, trois étudiant-es en composition étaient inscrit-es au séminaire pour chacune de ces deux itérations. La structure du séminaire EROC à McGill, définie par Stephen McAdams, comporte quatre phases étalées sur les deux semestres de l'année académique : la phase d'intro-

1 McGill University (McGill), University of British Columbia (UBC), University of California San Diego (UCSD), Université de Montréal (UdeM), University of Toronto (UToronto), Haute école de musique de Genève (HEM).

2 <https://www.actorproject.org> (lien vérifié le 30 mars 2026).

3 <https://www.actorproject.org/workgroups/core> (lien vérifié le 30 mars 2026).

4 Années des éditions de EROC par institution :

EROC 1 (quatuor)

2018-2019 – UBC

2019-2020 – McGill, UCSD, UdeM, UToronto

EROC 2 (septuor)

2021-2022 – McGill, UBC, UCSD, UdeM

2022-2023 – HEM

EROC 3

2023-2024 – HEM, UBC, UCSD, UdeM (septuor + électronique)

2024-2025 – McGill (quatuor + électronique).

duction (6 semaines), la phase d'exploration (7 semaines), la phase de résolution de problèmes (6 semaines) et la phase de réalisation (7 semaines). La première partie de l'article reviendra sur le contenu de chacune de ces phases.

Dans ce texte, nous analysons les dynamiques collaboratives actives au sein d'EROC lors des première et deuxième éditions menées à l'Université McGill, en mettant en évidence comment elles se démarquent des rapports hiérarchiques entre les fonctions de compositeur·rice, chef·fe et instrumentiste, hérités de la fin du dix-huitième siècle, et qui dominent toujours aujourd'hui. Nous observons également les rapports entre enseignants et enseigné·es, conçus de manière plus horizontale dans le dispositif EROC que dans la pédagogie conventionnelle de la musique classique. Enfin, l'article cherche à montrer comment EROC tend à promouvoir la figure de l'interprète-chercheur·euse.

UN PROCESSUS CRÉATIF COLLABORATIF COMME MÉTHODE DE TRAVAIL, DE LA CONCEPTION À L'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE

L'originalité du dispositif EROC réside notamment dans les phases d'exploration et de résolution de problèmes, ce que je m'efforcerai de montrer. Lors de ces 13 séances de 1h30 sur 26 séances au total, tous les protagonistes, interprètes (instrumentistes et chef), compositeurs et compositrices, sont présent·es et travaillent ensemble, du début du processus de création à la présentation publique des œuvres.

Lors de la phase d'exploration, les instrumentistes et le chef partagent avec leurs collègues des techniques de jeu, des possibilités instrumentales ou des combinaisons qu'ils et elles aimeraient volontiers voir utilisées (voir Médias 1 et 2).

Média 1 : présentation des idées en germe des instrumentistes à cordes (Amelia Smerz, violoncelliste, et Bailey Wantuch, violoniste) lors de la phase d'exploration (19 octobre 2021, Université McGill, studio 310). Dans cet extrait, les musiciennes proposent et jouent un crossfade de timbre (son avec hauteur/son sans hauteur) entre les deux instruments, une transitoire d'attaque entre un pizzicato de violoncelle et le violon, un glissando descendant du violon continué par le violoncelle, des jeux d'imitation entre la voix et l'instrument. Visionner le [Média 1](#).

Média 2 : présentation des idées en germe de la percussionniste Huizi Wang lors de la phase d'exploration (2 novembre 2021, Université McGill, studio 310) sur le vibraphone. Dans cette vidéo, l'interprète présente les sons harmoniques, en les jouant frappés ou arco, et ajoute des remarques judicieuses sur le temps nécessaire pour jouer correctement ces sons ainsi que sur le registre où cette technique est la plus efficace. Visionner le [Média 2](#).

De leur côté, les compositeurs et compositrices exposent des idées en germe. C'est aussi lors de la phase d'exploration que des esquisses sont jouées, testées, en expérimentant différentes options (voir Média 3 et Média 4).

Média 3 : atelier d'exploration avec tests sur les esquisses de la pièce d'Anita Pari (novembre 2021). Lors de cette séance, la compositrice demande à la percussionniste d'essayer trois niveaux de dureté de baguettes sur le vibraphone pour un passage avant de choisir les plus dures, et d'écouter la section en tutti. On perçoit bien dans cet extrait, l'atmosphère détendue et l'esprit collaboratif du groupe, grâce aux interventions spontanées ponctuées de rires, de la part des interprètes et des membres de l'assistance. Visionner le [Média 3](#).

Média 4 : atelier d'exploration avec tests sur les esquisses de la pièce de Louis-Michel Tougas (novembre 2021). Ici, le compositeur demande à l'ensemble de jouer une esquisse, de manière à tester certains principes. Cette séance a été utile au compositeur pour effectuer des tests, car si ce passage ne se retrouvera pas dans la version finale, certains éléments seront tout de même utilisés de manière éparse, notamment des notes répétées, articulées smorzato dans les parties de vents, des harmoniques en glissando au violoncelle, ainsi que des agrégats répétés au piano. Au passage, l'étudiant en composition explique à l'étudiant pianiste un mode d'attaque où la note est relâchée avant d'être réenfoncée pour ne conserver qu'une partie de la résonance. Visionner le [Média 4](#).

Toutes ces séances sont expérimentales et prennent la forme d'ateliers interactifs au cours desquels les participant·es forgent collectivement peu à peu le matériau sonore des œuvres qui seront composées par la suite. On y parle beaucoup d'orchestration et de timbre, bien sûr, mais il est aussi question, bien souvent, de notation : quelle est la meilleure option graphique pour indiquer un mode de jeu, un rythme ou une métrique (voir Média 5) ? Les interactions entre les étudiant·es en composition sont également encouragées.

Média 5 : atelier d'exploration avec tests sur les esquisses de la pièce de Louis-Michel Tougas (novembre 2021). Dans cet extrait, l'attention se focalise sur l'articulation d'un passage joué au trombone, explorant les différentes manières d'exécuter une note répétée smorzato sur cet instrument, tout en comparant cet effet avec l'effet « wah-wah » produit avec la main gauche devant la sourdine. Visionner le [Média 5](#).

Pendant la phase de résolution de problèmes, les interprètes jouent des parties des pièces en cours de composition, et tout le groupe discute des possibles modifications à apporter, comme solutions à d'éventuels problèmes musicaux donnés, notamment concernant l'orchestration et la recherche d'effets de timbre en particulier. Un extrait peut, par exemple, être présenté plusieurs fois dans des versions différentes par les compositeur·rices, tenant compte des essais effectués lors des séances précédentes (voir Média 6).

Média 6 : atelier de résolution de problèmes sur la pièce de Jihyoung Lee (février 2022). Ici, dans la dernière version de sa pièce, la compositrice veut tester un glissando d'harmoniques sur des notes répétées de piano, dans un passage où le piano dialogue avec le reste de l'ensemble. Elle doit expliquer, puis montrer au pianiste ce qu'elle souhaite entendre, la notation de cet effet n'étant pas comprise par ce dernier. Visionner le [Média 6](#).

Un des effets espérés de l'approche collaborative du processus de création au sein d'EROC est de susciter l'intérêt pour ce genre de séances de travail entre compositeur·rices et interprètes, afin qu'elles puissent avoir lieu non seulement dans le cadre de cours comme ce séminaire, mais qu'elles se produisent également de manière informelle, hors-cadre, entre artistes qui, spontanément, souhaitent collaborer.

VERS PLUS DE POROSITÉ ET MOINS DE LIENS DE SUBORDINATION ENTRE LES FONCTIONS HIÉRARCHIQUES HÉRITÉES DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

[Le] champ classique fonctionne [...] comme un espace de sacralité. Dans ce monde séparé, distinct du commun et partiellement autonome, on croise des objets sacrés (les œuvres du passé), des ancêtres fascinants (les grands compositeurs), des intercesseurs disciplinés et ascétiques (les interprètes), des fidèles passionnés et tout aussi ascétiques (les mélomanes, dits « initiés »), et une masse d'aspirants plus ou moins investis (appelés parfois « novices »). (Esparza 2021, p. 85-86)

Cette fragmentation du champ a entraîné une étrange répartition des rôles. D'un côté l'interprète, officiant principal d'un rituel de transmission des messages de l'au-delà ; de l'autre le spectateur [...] ; au-dessus, mais nulle part, le compositeur, absent parce que mort la plupart du temps (déjà hors du monde s'il est encore en vie), génie supposé survivant miraculeusement par œuvres interposées. Dans certains cas, une distinction supplémentaire s'insinue même au cœur de l'interprète, scindé entre un médiateur (spirituel) et un exécutant (matériel) ; ainsi le chef et ses musiciens, le premier dépositaire de l'esprit du compositeur, les seconds simples réalisateurs de ses volontés. (Esparza 2021, p. 136-137)

Les structures « modernes » de la musique classique⁵, telles qu'elles sont analysées par Lionel Esparza dans *Le génie des modernes*, en tant qu'« espace de sacralité » (Esparza 2021, p. 85), et qui dominent dans le champ de la musique écrite depuis Beethoven, tiennent en effet les différent·es acteur·rices à distance les un·es des autres. Le ou la compositeur·rice compose, puis livre sa partition au commanditaire. Chaque interprète reçoit sa partie, la prépare individuellement, puis vient le temps de répétition et du concert, où les trois fonctions de compositeur·rice (figure du créateur), de chef·fe (figure du chef religieux) et d'instrumentiste (figure du clergé) sont bien séparées et hiérarchisées. Il arrive, bien sûr, que des compositeur·rices travaillent en amont avec un·e interprète, mais il s'agit en général de séances individuelles, et ne concerne le plus souvent que la partie soliste d'une pièce concertante. Ce fut le cas, par exemple, au cours du processus de création de *Blanc mérité* (2016), de Gérard Pesson, écrit pour le saxophoniste Clément Himbert et l'ensemble Cairn, processus qui se situe au cœur de la thèse de doctorat de l'interprète principal⁶. Il y a aussi, depuis les années soixante, une évolution certaine des rapports hiérarchiques à l'œuvre dans la musique classique, suivant une tendance vers moins de verticalité, avec l'apparition d'orchestres sans chef·fe, par exemple, mais aussi une porosité plus fréquente entre les fonctions d'instrumentiste et de chef·fe d'orchestre, comme lors de concertos dirigés par le ou la soliste. Il est moins rare aujourd'hui de rencontrer des chef·fes qui sont également compositeur·rices, et on constate également que la prise en compte de l'avis des musicien·nes d'orchestre dans les processus de sélection des chef·fes qui les dirigent s'est généralisée. Les approches *composer/performer* et *DIY*⁷ tendent aussi à se développer, portées par l'essor des formes hybrides qui croisent les esthétiques et/ou combinent écriture et improvisation. Cependant, le modèle hiérarchique pyramidal hérité de la période romantique reste dominant, économiquement

5 L'expression « musique classique » englobe, dans le présent article ainsi que dans *Le génie des modernes* de Lionel Esparza, la musique écrite depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle jusqu'à la musique dite contemporaine. On peut lui préférer la formule « musique occidentale savante de tradition écrite », mais on utilisera ici uniquement « musique classique » pour ne pas alourdir le propos. Il n'y a donc pas l'intention ici de distinguer ni *a fortiori* d'opposer musique classique et musique contemporaine. Pour une définition extensive de « musique classique » par Esparza, voir le chapitre « De quoi "classique" est-il le nom » (Esparza 2021, p. 201-212).

6 <https://theses.fr/2017PA040062> (lien vérifié le 31 mars 2026).

7 *Do it yourself* ou « fais-le toi-même ».

et symboliquement, dans les institutions de la musique classique d'aujourd'hui. Dans le cadre des commandes d'œuvres pour ensemble ou pour orchestre, la participation des interprètes au processus créatif reste rare. Lorsque cela se produit, c'est réservé à l'éventuel·le soliste. Il peut arriver, également, depuis quelques décennies, que des séances soient organisées entre le ou la compositeur·rice et plusieurs interprètes en vue de l'écriture d'une pièce d'ensemble, sous forme de lectures d'esquisses ou d'ateliers d'expérimentation ponctuels. En revanche, je n'ai jamais eu connaissance de séances collectives hebdomadaires, comme dans le projet EROC, où tout un ensemble dirigé et le compositeur ou la compositrice sont présent·es en même temps sur le long terme. La spécificité d'EROC est que ces séances sont organisées tout au long du processus créatif, étalées sur six mois, des premières réflexions sur l'œuvre non encore écrite jusqu'à l'aboutissement que constitue le concert.

Les implications de cette structuration du séminaire sont nombreuses. Celle que je mentionnerai en premier est d'ordre symbolique : le fait de réunir tous les acteurs du début à la fin du processus créatif lors de séances hebdomadaires tend à abolir la séparation, et surtout la hiérarchisation des acteurs. Avec cette organisation, l'analogie avec les religions monothéistes proposée par Esparza ne tient plus : les rapports compositeur·rice/interprète tendent ici à une certaine horizontalisation. C'est ce dont témoigne Amelia Smerz, violoncelliste d'EROC 2, dans le rapport final qu'elle a remis en fin de deuxième semestre :

J'aimerais montrer que la composante la plus fondamentale de ce cours – l'opportunité de travailler dans une collaboration non hiérarchique avec les compositeurs et les compositrices, l'exploration, des techniques de timbres et orchestration et même la structure générale du cours par phases – procure quelque chose d'assez unique aussi bien pour les compositeur·rices que pour les interprètes, si on veut bien tirer profit de cela. (Amelia Smerz, rapport final ; notre trad.⁸)

Même la position du ou de la chef·fe s'en trouve déplacée : lors des séances de résolution de problèmes, il·elle peut certes donner son avis, mais, disposant du même niveau d'information sur l'œuvre que les interprètes, sa position traditionnelle de surplomb s'estompe.

Deuxième conséquence : la présence de tous et toutes à chacune des séances permet d'expérimenter non seulement des techniques instrumentales mais aussi des combinaisons entre instruments. Il devient alors possible d'adopter une démarche aussi expérimentale pour l'orchestration que pour la technique instrumentale, ce qui représente bien sûr un aspect central du projet ACTOR⁹.

8 « *I'd like to clarify that the most fundamental components of this class – the opportunity to work in a non-hierarchical collaboration with composers, the exploration of timbral/orchestration techniques and even the general structure and phases of the course – provide something quite unique for both composers and performers, if we're willing to take advantage of it* ».

9 Tout comme le projet EROC faisant l'objet du présent article, le projet [TOR](#) (Timbre and Orchestration Resource) témoigne de l'importance de l'innovation en matière de pédagogie du timbre et de l'orchestration au sein du projet ACTOR : « la ressource sur le timbre et l'orchestration (TOR) est une plateforme Internet en libre accès destinée à fournir aux étudiant·e·s, aux universitaires et au grand

Un troisième effet, et pas des moindres, est que les instrumentistes deviennent alors des acteurs et des actrices de l'œuvre, et non plus de simples exécutant·es. Le processus créatif collaboratif (ou partagé) permet de produire des œuvres qui peuvent alors incorporer des propositions faites lors de la phase d'exploration par les instrumentistes et le·la chef·fe, même si bien sûr la partition est finalement signée par une seule personne, qui demeure celle dont l'acte est d'écrire, de composer, c'est à dire « mettre ensemble ». Ce fait joue sur l'implication des interprètes, leur motivation, et sur la qualité des liens entre créateur·rice et musicien·nes¹⁰.

Enfin, le fait que les phases d'exploration, de résolution de problème et de réalisation soient étalées sur six mois favorise la connaissance et la maturation de l'interprétation de l'œuvre. Le lien entre l'instrumentiste et la partition devient alors beaucoup plus fort et intime que lorsque l'instrumentiste découvre la partition seulement quelques semaines avant le concert. Dès lors, il semble tout à fait approprié, dans le cas d'EROC, de parler d'une « interprétation informée ». Ce processus est illustré par le témoignage d'Amelia Smerz, dans son rapport final :

Pendant les présentations des compositeurs, j'ai pu voir émerger une réelle difficulté dans ma capacité à appréhender la pièce de Louis-Michel. [...] Même s'il y a par ailleurs un débat sur le lien que l'interprète doit entretenir ou non avec la musique qu'il ou elle joue, je préfère, pour ma part, apprécier la musique que je joue au-delà du seul plan théorique. Comme cela arrive, cette connexion s'est faite, pour moi, juste à temps, lors de la table ronde, alors que je pouvais l'entendre parler une nouvelle fois à propos de son approche de la pièce. Une fois sa pièce complètement terminée devant moi, et correctement répétée par notre ensemble, ses explications ont facilité une connexion à laquelle je n'arrivais pas à accéder depuis sa présentation du premier semestre, lorsque ces compositions n'étaient encore qu'un concept abstrait non encore réalisé. (Amelia Smerz, rapport final ; notre trad.¹¹)

La phase de réalisation, elle, correspond assez classiquement à une succession de répétitions en vue de la présentation publique en concert. Des modifications et des corrections peuvent encore être apportées pendant cette phase, comme c'est souvent le cas au cours des répétitions d'une nouvelle œuvre.

public des outils, du matériel et des ressources pour l'analyse, la création et l'enseignement du timbre et de l'orchestration ». Voir : <https://timbreandorchestration.org/fr/accueil> (lien vérifié le 5 mai 2026).

10 Lors de certaines éditions d'EROC et dans certaines institutions comme à l'UdeM (4^e édition), le nom des interprètes qui ont participé au processus de création de l'œuvre a été crédité dans la partition.

11 « *During the composer presentations, I could see a clear issue emerging with my ability to connect to Louis-Michel's piece. [...] While there's a separate debate to be had of whether a performer must connect with the music they perform, I would prefer to appreciate the music I play on more than just a theoretical level. As it happens, this connection came, for me, just in the nick of time, at the roundtable discussion, as I was able to hear him talk once again about his approach to the piece. With his fully realized piece now in front of me and well-rehearsed by our ensemble, his explanation facilitated a connection that I could not access from his first semester presentation, when these compositions were an abstract concept not yet realized* ».

INNOVATION PÉDAGOGIQUE : UN RAPPORT ENSEIGNANT·ES/ÉTUDIANT·ES MOINS DESCENDANT

La phase d'introduction (5 semaines) initiale du séminaire EROC est construite comme un séminaire assez classique, avec des exposés magistraux par les enseignants du cours (description du projet ACTOR, présentations sur les approches perceptuelles et cognitives du timbre et de l'orchestration, sur la notation), l'intervention d'invité·es (questions compositionnelles et analytiques du timbre et de l'orchestration), et la présentation de travaux d'analyse de pièces de référence par les étudiant·es en groupes, encadré·es par les enseignants. Cette phase n'est pas particulièrement innovante dans sa structure et ses modes d'interaction enseignant·e/enseigné·e.

La méthode d'évaluation est également assez classique : sont évalués par les enseignants la participation en classe (25%), un rapport écrit et sa présentation orale (10%), une bibliographie annotée (5%), deux interviews filmées (10%), la qualité de la composition ou de l'interprétation (40%) et un court travail écrit en fin de deuxième semestre (10%).

L'innovation pédagogique du séminaire EROC réside surtout dans les phases d'exploration et de résolution de problèmes. Lors de la phase exploratoire, les compositeurs, compositrices, puis les interprètes, exposent leurs idées en germe librement, sollicitant les réactions, les questions et les suggestions des autres participant·es. Les enseignant·es, doctorant·es et post-doctorant·es peuvent bien sûr librement réagir et apporter des idées, mais c'est de manière collégiale et informelle plutôt que didactique qu'ils et elles le font. Ainsi, les étudiant·es, dont les spécialités et les niveaux d'expertise diffèrent, apprennent les un·es des autres : d'une part, les compositeurs, compositrices et chef·fes d'orchestre, lors des séances de présentation des idées en germe par les instrumentistes, approfondissent leurs connaissances des possibilités et des techniques instrumentales. D'autre part, les interprètes, en assistant aux présentations par les compositeurs et compositrices des premières idées pour leur projet compositionnel, enrichissent leurs savoirs sur les problématiques liées à la conception d'une œuvre, et découvrent le cheminement de pensée qui mène à la composition d'une pièce. Les transferts de connaissances peuvent aussi se faire entre les interprètes : l'état d'esprit collaboratif du séminaire permet à tout·e instrumentiste de se sentir en droit de faire des suggestions à ses collègues. Cela se produit souvent d'une personne plus expérimentée à une autre moins expérimentée, mais il peut aussi arriver que ce soit l'inverse. Les connaissances sont donc ici partagées dans une dimension horizontale, et non par une approche descendante, du personnel enseignant au public enseigné.

Lors de la phase de résolution de problèmes, toutes les personnes en présence s'attellent à chercher des solutions aux questions soulevées par la personne qui compose l'œuvre. Dans ces séances collaboratives, cette dernière expose le but musical recherché dans une esquisse, et chacun·e peut légitimement proposer des moyens de l'atteindre, qu'ils soient liés à l'orchestration, la notation ou la technique instrumentale. Cette phase encourage et développe la créativité des instrumentistes, qui se trouvent alors au cœur du processus créatif. Poussées à imaginer de nouvelles solutions, les personnes impliquées voient dès lors cette recherche devenir un vecteur

de progrès instrumental, tout en constituant un enseignement précieux pour les compositeur·rices dans leur connaissance des possibilités instrumentales.

Lors des deux éditions d'EROC auxquelles j'ai participé, il a souvent été question de notation, notamment pendant la phase de résolution de problèmes. Cette question cruciale est parfois source de malentendus entre les interprètes et les compositeur·rices. Ces séances ont permis aux jeunes interprètes de mieux comprendre les enjeux posés par l'écriture d'une œuvre, et de réaliser que la notation représente souvent un compromis entre la nécessité d'être comprise de la manière la plus immédiate possible par les interprètes et celle d'être le reflet d'un concept. Inversement, les étudiant·es en composition ont pu mieux appréhender les attentes des instrumentistes et chef en matière de notation, et enrichir leur vocabulaire de symboles musicaux.

Lors d'EROC 1, aucun·e chef·fe d'orchestre n'était inscrit·e au séminaire. C'est donc à moi, en tant que chef, qu'a échu le rôle de diriger les répétitions et le concert (finalement annulé) lors de la phase de réalisation. Les rôles se sont alors distribués à nouveau de manière assez classique : l'enseignant-chef que je suis s'est retrouvé à enseigner aux étudiant·es instrumentistes dirigé·es par lui, en collaboration avec les compositeurs et compositrices. En revanche, dans le cas d'EROC 2, Frédéric-Alexandre Michaud, qui était étudiant en doctorat de direction d'orchestre, s'est inscrit au cours. Cela a permis aux interactions « horizontalisées » de se poursuivre lors de la phase de réalisation. Bien entendu, le lien instrumentistes/chef·fe n'est pas dépourvu de rapports hiérarchiques, mais ceux-ci s'avèrent moins marqués au sein d'une formation de chambre dirigée. Les interactions y sont plus fluides, plus personnalisées et moins à sens unique qu'au sein de l'orchestre symphonique. Le rôle du ou de la chef·fe d'orchestre, dans de telles séances, n'est certes pas de s'interposer entre instrumentistes et compositeur·rice, ni de centraliser les interactions. Lors des séances de EROC 2 à McGill, il intervenait avec parcimonie, au même titre que les instrumentistes, en faisant des suggestions et des propositions. Avec sa fonction d'écoute globale extérieure au groupe et son expertise en matière d'alliage de timbres et d'orchestration, le chef d'orchestre apportait un point de vue très complémentaire à celui de l'instrumentiste, dont la perception est interne au groupe, et dont l'expertise est plus orientée vers son propre instrument. La position du chef est illustrée par l'extrait du rapport d'inter-semestre du doctorant Frédéric-Alexandre Michaud :

En tant qu'ancien violoniste, je sais à quel point un chef d'orchestre peut gêner les musiciens. À chaque fois que nous jouions pendant le cours, je m'efforçais d'être utile et je veillais à ne pas importuner ni distraire les musiciennes et les musiciens. [...] Souvent, cela signifiait simplement que j'étais un métronome visuel sur lequel chacun pouvait se concentrer pour avoir une pulsation commune. J'essayais de respecter ce rôle simple que j'avais auprès de l'ensemble à ce moment-là, et de laisser les compositeurs et compositrices prendre les choses en mains. J'attendais également qu'on me demande de diriger avant de me lever, afin de ne pas imposer ma présence au processus en cours entre les compositeurs et les musiciens. Généralement, lorsqu'un projet comporte un chef d'orchestre, c'est lui qui constitue le pilier central. Le chef d'orchestre est responsable de la planification, du contenu des répétitions, des commentaires, et tout cela doit être soigneusement planifié et équilibré afin d'assurer une répétition positive et constructive, et que chaque musicien se sente

valorisé au sein de l'ensemble. Trouver le juste équilibre entre tous ces éléments peut s'avérer complexe. [...] Dans le cadre de ce cours, cependant, comme je ne voulais pas empiéter sur l'autorité des autres, je restais souvent beaucoup plus discret et passif que dans un contexte normal. Lorsqu'il y a déjà trois ou quatre personnes qui donnent leur avis sur un sujet, cela représente déjà pas mal d'idées partagées ! Je pense avoir su trouver le bon dosage de leadership et d'autorité dans le cadre de ce cours. (Frédéric-Alexandre Michaud, rapport d'inter-semestre ; notre trad.¹²)

Dans le contexte d'EROC, où la transmission du savoir, des connaissances et de l'expertise se veut moins verticale que dans l'enseignement traditionnel de la musique, un espace de réflexivité était nécessaire.

Premièrement, un rapport écrit suivi d'une présentation en fin de premier semestre sont demandés :

Rapport écrit et présentation orale : pour les compositeurs, un court rapport écrit de quatre à six pages à double interligne doit exposer clairement une proposition qui décrit leurs intentions compositionnelles pour la pièce. Pour les interprètes, ce rapport de quatre à six pages à double interligne doit faire le point sur la manière dont les interactions avec les compositeurs les ont poussé·es à explorer de nouvelles techniques sur leurs instruments et à considérer la question des objectifs collectifs de l'orchestration avec les autres musicien·nes. Pour les chef·fes d'orchestre, le rapport doit aborder les potentialités et les défis que pose un tel ensemble, du point de vue du chef d'orchestre. Chaque étudiant et étudiante fera une présentation orale de 10 minutes sur leurs impressions à propos de l'exercice collaboratif, et fera des suggestions d'améliorations pour le second semestre, à discuter collectivement. (Extrait du plan de cours EROC 2 MUGS675, 2021-2022 ; notre trad.¹³)

À la même période, une bibliographie annotée est également attendue :

Bibliographie annotée : chaque étudiant·e doit compiler une bibliographie de cinq à dix textes pertinents qu'il ou elle a trouvés sur les techniques instrumentales et les

12 « *As a past violinist, I am aware of how much a conductor can be in the way of the musicians. Every time we played music in the class, I was quite focused on being useful and was careful not to be an annoyance or a distraction to the players. [...] Often this meant that I was simply a visual metronome that everyone could focus on in order to have a common pulse. I tried to respect this simple role I had with the ensemble at that moment in the class, and let the composers be in charge of what was happening. I also waited to be asked to conduct before standing up, in order not to impose myself on the process that was happening between the composers and the players in class. Usually when there is a conductor in a project, this is where the main pillar is. The conductor is in charge of the schedule, what is being rehearsed, to give comments, and all those are to be carefully planned and balanced in order to have a rehearsal that is positive, constructive, to ensure all musicians feel valued about their time with the ensemble. It can be quite complex. [...] Since I didn't want to be overstepping on other people's authority during this class, it would often mean for me that I would stay a lot more quiet and passive compared to how I would act in a normal setting. When there are already three or four people trying to give suggestions on an issue, it's already a lot of ideas being shared ! I believe I was able to find the right leadership and authority for myself within the class [...]* ».

13 « *Written report and oral presentation : for composers, a short, written report of 4-6 double-spaced pages should clearly lay out a proposal describing their compositional intentions for their piece. For performers, this report of 4-6 double-spaced pages should take stock of how the interaction with composers has pushed them to explore new techniques on their instruments and to consider the issues of achieving collective orchestration goals with the other players. For conductors, the report should address the potential and challenges that have been made apparent with this ensemble from a conductor's perspective. Each student will make a 10-minute oral report of their impressions of the collaborative exercise and suggestions for how it might be improved for the second semester, to be discussed collectively* ».

questions d'orchestration, en lien avec les problèmes abordés en cours, et annoter brièvement chaque entrée en précisant ce qu'il ou elle y a trouvé d'utile ou non. (Extrait du plan de cours EROC 2 MUGS675, 2021-2022 ; notre trad.¹⁴)

Chaque étudiant·e doit aussi répondre à deux entretiens, l'un au milieu du premier semestre, l'autre à la fin du deuxième :

Entretiens filmés : les étudiant·es seront interviewé·es et filmé·es au milieu du semestre d'automne et vers la fin du semestre d'hiver pour observer comment l'approche collective fonctionne, ainsi que les évolutions de la réflexion de chacun·e sur l'approche des problèmes d'orchestration et leurs potentielles solutions. (Extrait du plan de cours EROC 2 MUGS675, 2021-2022 ; notre trad.¹⁵)

Enfin, un court travail écrit doit être rendu en fin d'année académique :

Travail écrit : un court travail de 5 à 10 pages à double interligne, décrivant ce que le processus interactif vous a apporté en tant que musicien·ne, et comment il a modifié votre réflexion sur ce qu'implique l'orchestration, et quelles nouvelles idées il a fait naître dans votre esprit. On attend des réponses personnelles à cette aventure, ce qui nous aidera à ajuster les futures occurrences. (Extrait du plan de cours EROC 2 MUGS675, 2021-2022 ; notre trad.¹⁶)

Ces différentes étapes réflexives permettent aux étudiant·es d'élaborer une pensée et d'analyser leur pratique dans le contexte d'EROC, à propos de tous les aspects impliqués dans le séminaire : l'orchestration (selon la définition d'ACTOR¹⁷), les techniques instrumentales liées au timbre, le processus créatif en musique écrite, la terminologie de l'orchestration, l'approche collective et collaborative de la recherche-crédation.

LES INTERPRÈTES, AUSSI, CHERCHENT

Le dispositif de recherche-crédation EROC, du point de vue de l'interprétation, vise entre autres à former des instrumentistes et des chef·fes d'orchestre sensibles à une approche « chercheuse » de l'interprétation. Le dix-neuvième siècle a généralisé, en musique classique comme dans d'autres domaines, le partage des tâches : les compositeurs à leurs compositions, les interprètes à leurs interprétations ! Si cela s'est poursuivi tout au long de la première moitié du vingtième siècle, la seconde

14 « *Annotated bibliography : each student should compile a bibliography of 5-10 relevant texts that they have found on instrumental techniques and orchestration issues relevant to the issues addressed in class and briefly annotate each entry in terms of what they found useful or not in it* ».

15 « *Video interviews : students will be interviewed and filmed in the middle of the Fall semester and near the end of the Winter semester to track how the collective approach works, as well as the evolution of everyone's thinking about the orchestration problems being addressed and their potential solutions* ».

16 « *Written paper : a short paper of 5-10 pages double-spaced describing what the interactive process brought to you as a musician, how it changed your thinking about what orchestration involves, what new ideas it gave rise to in your mind. We are looking for your personal response to this adventure, which will help us adjust future versions of it* ».

17 « *Orchestration involves the choice, combination or juxtaposition of sounds to achieve a musical end* » (Stephen McAdams, juillet 2018).

a vu naître l'indétermination, l'œuvre ouverte, et d'autres approches qui, tout en restant dans le champ de la musique écrite, ont alloué à l'instrumentiste (un corps qui produit des sons à partir de l'interprétation qu'il fait d'une partition) plus d'espace dans le processus créatif. EROC participe également d'une forme de retour de l'interprète dans la fabrication de la musique écrite, en l'associant à la genèse de l'œuvre dès le début du processus, puis de manière ininterrompue jusqu'à la présentation publique de la création, et ce de manière collective. Les compositrices et les compositeurs ont toujours été considéré·es comme les personnes qui imaginent, cherchent et inventent. Les interprètes deviennent aujourd'hui, à leur tour, des instrumentistes-chercheur·euses, et c'est cette double identité que le dispositif EROC cherche à promouvoir, en phase avec l'évolution des pratiques académiques actuelles en matière d'interprétation.

Chercher, en tant qu'instrumentiste, consiste sans doute à concevoir la technique instrumentale dans une dynamique d'évolution constante. Plutôt que de considérer les possibilités offertes par un instrument, dans le domaine du timbre, par exemple, comme un ensemble fini de techniques (« ceci est possible, cela ne l'est pas »), l'interprète qui cherche considère que ces possibilités sont toujours évolutives. Lorsqu'un but musical est recherché, les interprètes en question ne vont écarter aucune solution *a priori*, mais essaieront d'imaginer comment se rapprocher le plus possible de ce but, par l'expérimentation, et en tentant de déplacer les limites techniques réputées de l'instrument grâce à leur maîtrise et leur contrôle toujours plus virtuose.

Les interprètes qui participent au séminaire EROC contribuent à une recherche-crédation non pas comme des cobayes au service d'une communauté savante qui leur serait extérieure, mais comme chercheurs et chercheuses à part entière, qui contribuent d'une part aux œuvres artistiques grâce à des séances de partage d'idées en germe, et d'autre part au développement de la technique instrumentale de même qu'à la recherche en orchestration, grâce à la quête collective de solutions à des buts musicaux donnés. Ainsi placé·es au cœur du processus de création, ces artistes se voient outillé·es pour se penser comme au service d'une interprétation informée de l'œuvre. Cela représente un modèle de ce que peut être un·e interprète de musique contemporaine aujourd'hui : l'interprète en recherche.

BIBLIOGRAPHIE

- Esparza, Lionel (2021), *Le génie des modernes. La musique au défi du XXI^e siècle*, Paris, Premières Loges.
- Himbert, Clément (2017), *Entre compositeur et interprète. Analyse d'un processus de fabrication d'une œuvre*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.