

# Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne

## Production, convention and power: Constructing the sound of orchestras

Pierre François \*

*Centre de sociologie des organisations (CSO–FNSP–CNRS), 19, rue Amélie, 75007 Paris, France*

---

### Résumé

L'objet de l'article est de rendre compte des mécanismes qui concourent à la production du son d'un orchestre de musique ancienne, et de faire ainsi retour sur la notion de convention telle qu'elle est développée par Howard Becker. Le son de l'orchestre dépend de principes incorporés dans les choses (les instruments de musique, les partitions) et dans les corps (les techniques du corps mobilisées par les musiciens). Le partage de principes d'interprétations acquis en amont de la situation de travail ne suffit cependant pas à assurer la coordination in situ des musiciens, lors du travail collectif de l'orchestre. Les observations réalisées montrent ainsi que les interactions de face à face pendant le travail de l'orchestre constituent un facteur décisif pour la coordination des actions des musiciens. Le rôle reconnu aux interactions de face à face permet par ailleurs de souligner la prégnance des rapports de pouvoir, omniprésents et en perpétuelle recomposition, dans les situations de production. © 2002 Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS. Tous droits réservés.

### Abstract

By explaining the means whereby an early music orchestra produces its “sound”, we can review the concept of convention as developed by Howard Becker. An orchestra's sound depends on principles incorporated in things (musical instruments, partitions) and in bodies (musicians' techniques). A common set of principles about interpreting a piece of music, principles acquired well before any rehearsal, do not suffice for coordinating the musicians as a group working

---

\* Auteur correspondant.

Adresse e-mail : p.francois@cso.cnrs.fr (P. François).

☆ Cet article a bénéficié des remarques critiques de Gilles Bastin, Erhard Friedberg et Pierre-Michel Menger. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

together. As observations show, face-to-face interactions are decisive in coordinating musicians' actions. The conductor is not omniscient and does not impose his interpretation on musicians, because relations based on authority, being labile, are redistributed between the conductor, solists, and the heads of instrument sections during rehearsal. Recognizing the importance of face-to-face interactions draws attention to the cogency of power relations, which, omnipresent, are constantly reworked in the situations where an orchestra's sound is produced. © 2002 Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS. All rights reserved.

*Mots clés:* Musique; Production; Pouvoir; Convention; Travail concret

*Keywords:* Music; Production; Power; Convention; Concrete work

Les processus de production ont été abondamment étudiés en sociologie, mais le résultat de ces processus est rarement au cœur de l'analyse. Ils peuvent être l'occasion d'analyser les mécanismes d'organisation du travail ou de régulations des relations professionnelles (Reynaud et al., 1990 ; Lallement, 1999). De même, dans les travaux consacrés à l'analyse des situations de travail concret<sup>1</sup>, c'est moins le résultat de l'activité de production que les processus de cognition qui sont étudiés : en éclairant les mécanismes cognitifs à l'œuvre dans les interactions, Christian Heath et Paul Luff (Heath et Luff, 1994) expliquent en partie comment s'opère la régulation du métro londonien, tout comme Aaron Cicourel (Cicourel, 1994) rend partiellement compte de la production collective du diagnostic médical. Rendre compte de la construction du produit n'est cependant pas le but de l'analyse, comme c'est le cas par exemple dans l'étude de la production des faits scientifiques que développent Bruno Latour et Steve Woolgar (Latour et Woolgar, 1988).

Nous proposons ici de rendre compte des mécanismes qui concourent à la production du son d'un orchestre, en nous plaçant dans le cas particulier des orchestres de musique ancienne. Le mouvement de réinterprétation de la musique ancienne repose sur la remise en cause des principes qui guident la production du son dans les orchestres traditionnels : les musiciens spécialisés dans la musique ancienne prônent l'utilisation des instruments pour lesquels le compositeur écrivait ; de même, ils tentent de retrouver les principes d'interprétation en vigueur lors de la création des œuvres. Autrement dit, les baroqueux s'efforcent de construire une nouvelle convention d'interprétation. Définie par Howard Becker (Becker, 1988) comme un ensemble de règles qui permettent la coordination spontanée d'un ensemble d'acteurs dont les actions combinées participent à la fabrication d'une œuvre d'art, la convention vise à rendre compte des mécanismes de *production collective*. Nous nous donnons donc un double objectif :

- 1) Nous souhaitons tout d'abord saisir comment se construit une convention : sans négliger l'importance de l'incorporation des principes conventionnels dans les objets et dans les corps, nous mettrons en évidence l'importance des négociations qui réinstituent en permanence la convention au cours du processus de production.

<sup>1</sup> Voir les contributions réunies par Anni Borzeix et Bernard Conein (Borzeix et Conein, 1994).

- 2) La reconstitution des chaînes d'interaction qui aboutissent à la production d'un son collectif nous permettra par ailleurs de faire retour sur la notion de convention et de proposer à son sujet quelques remarques critiques.

## 1. La convention en amont du travail collectif

### 1.1. *L'outil du musicien : le changement d'instrument*

Le décentrement le plus spectaculaire opéré par les musiciens spécialisés dans la musique ancienne se traduit par le changement de leur outil de travail. L'abandon d'un instrument moderne pour un instrument ancien est une étape décisive vers la production d'un nouveau son. Philippe Beaussant décrit ainsi le contraste entre les clavecins construits entre les deux guerres et les copies d'anciens :

« On était alors accoutumé à ces grosses machines d'acajou signées Pleyel ou Neupert, amplement pourvues de pédales, construites comme des pianos en réduction avec armature de ferraille, lourds en conséquence, et dont sortait un petit son perlé, élégant, désuet, à l'image de ce qu'on pensait être l'art de Couperin et autres petits maîtres en perruque poudrée. » (Beaussant, 1994, p. 16).

Le clavecin ancien produit un son totalement différent, qui étonne P. Beaussant autant qu'il le séduit :

« Voilà que Dene Barnett me montrait une petite chose couleur de sapin naturel, avec des touches noires et des dièses blancs, une rosette sculptée, un piètement ornementé, et si légère que, dans un moment, sans avoir besoin d'appeler une équipe de déménageurs, nous allions la porter nous-mêmes dans la voiture comme une table ou un fauteuil. Or, de ce petit instrument, lorsque Dene se mit au clavier pour nous le présenter, sortit une sonorité forte, vaillante, avec des basses agrestes, des notes fruitées, colorées, riches. Jamais, ni au concert, ni sur un disque, je n'avais entendu quelque chose d'approchant. » (Beaussant, 1994, p. 17).

Les instruments que les baroqueux décident de jouer ne sont pas toujours facilement accessibles. Les instruments anciens rassemblés par les grands musées instrumentaux dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ne sont en effet pas nécessairement jouables : s'impose alors un important travail de restauration. Dans certains cas, les instruments ont totalement disparu : il faut alors les recréer entièrement. C'est le cas du cornet à bouquins. Intermédiaire entre un bois et un cuivre – les doigtés sont des doigtés de bois, alors que la technique de souffle est typique des cuivres – le cornet n'a pas d'équivalent moderne, contrairement à beaucoup d'instruments anciens. La facture du cornet obéit à une technique très particulière, la gouge, qui consiste à creuser deux planches de bois que l'on colle l'une à l'autre avec une précision dans la perce au dixième de millimètre. Au milieu des années 1970, la plupart des cornettistes jouaient sur des instruments moulés, en résine. L'un d'eux explique comment s'est progressivement affinée la facture du cornet :

<sup>2</sup> Sur l'histoire du mouvement de la musique ancienne, voir Harry Haskell (Haskell, 1996).

« Il y a eu des musiciens qui venaient du cornet à boucquins, qui étaient cornettistes, qui connaissaient l'instrument, et qui eux ont dû travailler sur cette technique d'ébéniste. Ils ont travaillé sur la qualité des bois, sur leur nature, sur les perces. Il y a eu un gros travail, par exemple de X, qui a remis en question le geste d'ébéniste, qui a fait un travail sur la conception de ce travail d'artisan par rapport à des conceptions plus théoriques qui concernaient par exemple l'utilisation du nombre d'or dans la facture instrumentale. Tout cela a été étudié et mis en pratique, et je suis assez admiratif du résultat qui est concrètement très satisfaisant. Mais ça a duré quand même un bon quart de siècle. » (Entretien du 20 janvier 2000.)

### *1.2. De nouvelles techniques du corps : remise en cause et controverses*

Les instruments incorporent ainsi, comme l'a souligné H. Becker, certains schèmes dont procède la convention<sup>3</sup> et imposent alors l'apprentissage de techniques du corps<sup>4</sup> mieux adaptées à la production d'un son sur ces nouveaux instruments. Dans le cas du clavecin, Anne décrit bien comment le passage d'un instrument moderne à une copie d'ancien l'a amenée à modifier totalement sa technique de jeu :

« À l'été 1970, il y avait un concours international de clavecin à Munich auquel je me suis présentée. Il n'y avait que des instruments à pédales, et c'était la première fois qu'il y avait un clavecin copie d'ancien, du facteur Schütze. Leonhardt, qui était au jury, vient me voir après la première série d'épreuves. Il me dit : « Vous savez, ce serait quand même très bien de concourir sur le Schütze. » Je lui ai dit : « Mais monsieur, je n'ai jamais travaillé sur un instrument comme ça, c'est impossible pour moi de m'y adapter en 24 heures. » – « Mais si, quand même, vous devriez essayer... » Je me suis demandée ce que ça voulait dire, si c'était comminatoire ou quoi. J'ai pris le risque avec mes sonates de Scarlatti, et évidemment, tout est parti à vau-l'eau, j'ai tout mis à côté : ce n'était pas la même largeur de touche, ce n'était plus les mêmes réflexes, tout était à côté. Ça a été une excellente introduction au clavecin ancien, parce que j'ai perçu que la façon de le faire sonner était tout à fait différente, et en rentrant je me suis dit : il faut jouer sur des clavecins anciens, il n'y a aucun doute là-dessus. » (Anne, entretien du 3 juin 1999.)

La définition des nouvelles techniques est le point d'aboutissement de la recherche de certains musiciens, recherche qui s'accompagne de son lot de controverses. Deux écoles de violon baroque se partagent ainsi l'Europe continentale. La technique de violon de Sigiswald Kuijken, développée dans le cadre de sa classe de violon baroque au conservatoire de La Haye, impose un réapprentissage complet. Un violoniste moderne joue du violon en le coinçant sous son menton et en le décalant sur le côté ; cette tenue lui permet de retenir son violon avec le menton quand il doit redescendre sa main sur le manche. Les recherches de S. Kuijken l'ont porté à définir une technique différente : le

<sup>3</sup> Antoine Hennion (Hennion, 1993) propose ainsi de partir de l'objet pour reconstituer l'ensemble des médiations qui se déploient dans ce nouveau monde et qui lui permettent d'exister.

<sup>4</sup> Bien qu'ils n'y fassent pas nécessairement référence, les travaux consacrés à l'apprentissage parfois douloureux des automatismes corporels à la base de la compétence du musicien (Escal, 1991 ; Alford et Szanto, 1995) nous semblent renvoyer directement à l'analyse de la construction des techniques du corps dont Marcel Mauss (Mauss, 1936) appelle de ses vœux l'analyse.

violon n'est plus calé sous le menton, mais posé sur l'épaule ; en conséquence, le violoniste qui redescend le long du manche ne peut retenir son violon avec le menton comme dans la technique moderne. Par ailleurs, les archets utilisés par les tenants de l'école de S. Kuijken réclament une maîtrise très subtile du mouvement – beaucoup plus fine qu'avec l'archet moderne : la maîtrise du son est tout entière contenue dans les mouvements de la main, et non dans ceux du bras. Cette technique violonistique est très discutée, notamment par Reinhardt Goebel. Ce dernier, fondateur en 1973 du Musica Antiqua de Cologne, propose une technique sensiblement différente de celle de S. Kuijken, et beaucoup plus proche du jeu sur instruments modernes : les violonistes jouent sans mentonnière et sur cordes en boyaux, mais ils calent le violon sous le menton et travaillent avec des archets traditionnels. Cette technique présente des avantages importants pour les musiciens : elle permet un jeu très nerveux et très spectaculaire, et n'impose pas aux musiciens un réapprentissage complet.

Quelle que soit l'intensité des controverses<sup>5</sup>, le lent processus d'acquisition des modes de jeu se traduit par l'incorporation de principes déduits de la lecture de traités, de l'exploitation de l'iconographie, de l'expérience des autres musiciens... Progressivement se stabilisent des techniques du corps qui, appliquées à des objets, permettent l'émission d'un son stable, régulier, anticipable par les différents acteurs.

### 1.3. La trace écrite et sa réalisation sonore

La production du son par un orchestre s'appuie sur une trace écrite : la partition<sup>6</sup>. Dans le cas de la musique ancienne, les œuvres du passé sont rarement éditées et, quand elles le sont, les conditions d'édition sont très rarement satisfaisantes : elles s'éloignent de ce que souhaitait entendre le compositeur en reconduisant des principes d'écriture propres à la musique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le travail des orchestres de musique ancienne repose souvent sur des partitions reconstituées pour l'occasion. Une gambiste explique comment elle a construit la partition d'*Hippolyte et Aricie* utilisée par les Arts Florissants :

« Pizzi avait fait une mise en scène, et pour des raisons que j'ignore, on ne pouvait pas reprendre les solistes et l'orchestre qu'il avait eus, je crois que c'était à Aix. Il y avait une reprise à l'Opéra Comique, qui a demandé aux Arts Florissants de choisir l'orchestre, les chanteurs et la version. La première chose qu'on a faite, c'était de regarder la version de la production Pizzi, qui était la version de l'édition Durand qui était immonde, inaudible. [...] On a dit qu'on était d'accord, mais qu'on voulait travailler à partir d'une version cohérente par rapport aux sources. L'Opéra Comique a accepté, et William Christie m'a demandé d'établir la partition. Les partitions étaient à l'opéra : j'y suis allée, j'ai vu toutes les versions qui sont au nombre de trois. Il y avait des parties séparées, des

<sup>5</sup> On trouvera un exemple des vifs échanges soulevés par la démarche des baroqueux dans Richard Kenyon (Kenyon, 1988).

<sup>6</sup> De même que, comme le montre Edwin Hutchins (Hutchins, 1994), les équipements du cockpit permettent d'économiser la mémoire des pilotes, de même la partition peut être analysée comme un processus permettant d'économiser la mémoire des musiciens : c'est toute la modernité de l'analyse de la mémoire collective des musiciens que propose Maurice Halbwachs (Halbwachs, 1939).

partitions complètes, et j'ai fait une petite cuisine en fonction des contraintes qu'on avait. Ces contraintes, malheureusement, étaient telles qu'on avait une version quasi imposée. On a réussi à modifier un peu la version, pour en avoir une un peu plus cohérente. Là, il y a des choix esthétiques importants. Il y avait trois versions, une première en 33, une seconde en 42 et une troisième en 57. La question qu'on pouvait se poser, c'était de savoir pourquoi il y avait ces trois versions différentes. C'est très intéressant : il y avait des pages qui étaient vierges de toutes annotations, dans la version originale ; sur la version de 42, on voyait comment c'était fait parce qu'il y avait des choses barrées ; sur la version de 57, il y avait des annotations – on conserve ceci, on prend ça, il y avait des collages et des choses comme ça. À partir de là, on se demande : Pourquoi ? Pourquoi fait-on ça ? Pourquoi ceci ? Pourquoi cela ? J'en ai conclu que la version de 42 avait été réalisée avec des contraintes de je ne sais quelle sorte, mais qui n'étaient pas voulues par Rameau. Rameau a sabré des tas de choses, et on sentait que cette version-là était une version qu'il n'aimait pas. En 57, quand il l'a repris, on sentait qu'il avait à nouveau toute la liberté, et qu'il avait envie de changer certaines choses par rapport à la première version. On voyait donc qu'il fallait choisir entre la première et la troisième, et surtout pas la seconde. À ce moment-là, on s'était dit qu'il valait mieux choisir une version, parce que c'était l'esprit de Rameau : soit on choisissait entièrement la première, soit on choisissait entièrement la dernière. C'était plus facile de choisir la première – mais, de temps en temps, on avait des problèmes parce qu'il manquait des parties, donc on complétait en prenant des parties séparées. Une fois la version choisie, on la copie à la main. » (Entretien du 1<sup>er</sup> juin 1999.)

La partition est donc le résultat d'un long processus de choix, de compromis et de négociation entre les contraintes de la production scénique, les désirs du directeur artistique, l'état des archives. Sur la base de la partition, chaque musicien va produire un son : le son d'un orchestre est le résultat de l'agrégation du son produit par l'ensemble des musiciens qui composent le collectif. La netteté des attaques, l'homogénéité des timbres et des phrasés, la rigueur rythmique impliquent que les musiciens coordonnent parfaitement leurs actions. Dans le cas de la musique ancienne, la difficulté est encore renforcée par le caractère parcellaire des partitions. Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle en effet, les partitions indiquent assez précisément ce que souhaite entendre le compositeur. Pour la musique antérieure à la mort de Bach, le lien entre la trace écrite et la réalisation sonore est beaucoup plus flou : la musique baroque réserve une plus grande part à l'improvisation.

C'est dans la réalisation du continuo que la marge de manœuvre des musiciens est la plus importante. Le continuo est la ligne musicale qui, à la basse, constitue le fondement d'une œuvre, et les harmonies qui en découlent. Ces harmonies ne sont pas indiquées par des notes, mais par des chiffres que doit interpréter et réaliser l'instrumentiste. Les interprètes peuvent choisir de faire réaliser le continuo par un seul instrument qui pose la note de base et réalise l'accord, ou confier la réalisation de la note de base à un instrument mélodique (un violoncelle par exemple) et la décomposition de l'accord à un instrument harmonique (théorbe ou clavecin par exemple). Ils peuvent choisir de plaquer les accords (ils jouent toutes les notes de l'accord simultanément) ou au contraire les arpèger (i.e. jouer les notes qui composent l'accord les unes après les autres), les arpèges

pouvant eux-mêmes prendre une forme très variée. W. Christie décrit bien comment les instrumentistes qui constituaient le continuo d'*Atys*<sup>7</sup> ont progressivement construit un son commun :

« Avec le continuo d'*Atys* [...] il y avait un problème de fond : il fallait arriver à une sonorité nouvelle, non encore définie. J'aurais pu établir ce continuo à la façon habituelle, avec un clavecin. Mais j'ai préféré avoir un continuo très riche qui puisse soutenir, dans toute sa force, le discours de Quinault. Pour autant que les textes anciens nous renseignent, c'est ce que Lully avait pratiqué à l'origine. J'ai donc pris plusieurs instrumentistes, dont quelques très fortes personnalités ; mais tous ont compris que mon désir était d'arriver à une sonorité très insolite. C'était mon idée, mais tout le monde a participé. Ce n'était pas un musicien, c'étaient onze musiciens cherchant une solution collective pour laquelle je n'avais pas imposé a priori de modalités précises. » (Labie, 1989, p. 40).

La production du son du continuo est le résultat de l'agrégation et de la coopération des différents musiciens : comment s'effectue cette agrégation ?

## 2. La production du son collectif : coordination, négociation et réinstitution de la convention

### 2.1. La coordination des actions individuelles

Pour expliquer comment la convention permet de faciliter la coordination des acteurs qui prennent part à la production d'une œuvre d'art, H. Becker (Becker, 1988) insiste sur le fait que les conventions proposent un répertoire de solutions connues de chacun, déjà éprouvées et auxquelles tout le monde se réfère spontanément. Sans aucun doute, les principes acquis par chaque musicien en amont du travail en commun peuvent faciliter leur coordination. Esther a été l'élève de S. Kuijken au début des années 1980. Dix ans plus tard, elle hésite à travailler régulièrement avec l'Orchestre de Champs Élysées de Philippe Herreweghe pour jouer le répertoire classique et romantique ; elle se sent mal à l'aise au sein du collectif réuni par P. Herreweghe, où trop de violonistes sont issus de l'école de R. Goebel. Elle préfère jouer ce répertoire avec son ancien professeur où tous les violonistes partagent les mêmes principes interprétatifs :

« Je me suis dit : je ne vais pas aller faire du Haydn avec Herreweghe, quand dans le même temps Sigiswald en fait et que chez lui je retrouve le même violon. Sigiswald n'a que des violonistes de musique ancienne qui viennent de son école. C'est donc tout de suite le même do dièse, la même attaque – il y a tout de suite un son Petite Bande, c'est sûr. On peut ne pas l'aimer, mais on est tous dans le même moule. » (Entretien du 11 mars 1997.)

L'activation de principes partagés ne suffit cependant pas, à elle seule, à expliquer que les actions des différents acteurs soient parfaitement coordonnées : le partage des

<sup>7</sup> La production d'*Atys* de Lully par les Arts Florissants, en 1986–1987, a consacré la reconnaissance du mouvement de la musique ancienne en France.

principes conventionnels doit être perpétuellement complété par un travail de coordination in situ. On peut, pour s'en convaincre, s'arrêter sur des situations où la coordination fonctionne mal. Paul est claveciniste, il a beaucoup travaillé avec des musiciens hollandais ; sa renommée lui permet de se faire engager par Jordi Savall, musicien espagnol dont l'esthétique est assez éloignée de celle de ses précédents employeurs. Le travail de répétition est décisif pour que ses actions répondent aux attentes de son directeur musical :

« J'ai beaucoup appris avec Savall, car j'étais très étiqueté Nord de l'Europe : Leonhardt, les Kuijken, c'était un monde très homogène. Quand j'ai commencé à travailler avec Savall, c'était vraiment une espèce de négatif musical de ce qui se faisait au Nord : il a fallu être très souple, s'adapter très vite – parce que Savall répète très peu – et découvrir une manière tout aussi valable de monter ce répertoire, avec au départ un peu les mêmes sources pour un résultat complètement différent. C'est là que j'ai le plus appris, je crois : quand j'ai dû m'assouplir beaucoup, faire des choses qui au départ ne me plaisaient pas, et surtout voir que tout était possible. Beaucoup de choses changeaient : le tempérament, les habitudes de jeu... Je pense même qu'on pourrait faire une étude assez intéressante, en isolant une mesure chez Savall, et en écoutant la même chose chez Leonhardt et Kuijken, et voir ce qui est différent dans l'accentuation, dans le mouvement de la ligne musicale. Je parlais de négatif : je pense que c'est souvent le négatif exact, on n'accentue pas les mêmes éléments, et on ne met pas en retrait les mêmes choses. [...] Je ne cherchais pas ce décentrement, je pense qu'au début j'en ai souffert ; plus tard encore, à la première répétition de n'importe quel programme qu'on ait fait, j'ai toujours tiqué, ça changeait tellement mes habitudes que j'étais contre beaucoup de choses. Petit à petit, je voyais quelle direction il voulait prendre, et pourquoi c'était justifié. Je me suis toujours laissé faire. » (Entretien du 14 juin 1999.)

Dans les propos de Paul émerge une figure que nous n'avons pas rencontrée jusque-là, et qui joue ici un rôle décisif dans la coordination des différents musiciens : celle du chef d'orchestre. Assumé jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par le premier violon ou par le claveciniste, le travail de coordination des différents musiciens devient progressivement trop difficile, à mesure que l'écriture musicale se complexifie, pour être confiée à l'un des musiciens de l'orchestre. C'est ainsi qu'Ernst-Théodore Amadeus Hoffmann, lui-même chef d'orchestre, à l'issue d'une représentation de la *5<sup>e</sup> symphonie* de Beethoven, recommande de confier la direction à un musicien spécialisé dans cette tâche :

« Aucun instrument n'a de passages difficiles à exécuter, mais seul un orchestre extrêmement sûr de lui et entraîné, animé d'un esprit unique, peut se risquer à jouer cette symphonie, car tout passage si peu que ce soit manqué gênerait irrémédiablement l'ensemble. L'alternance continue, les entrées des cordes et des vents, les accords isolés après un silence, tout ceci exige la plus extrême précision ; c'est pourquoi on doit conseiller au chef d'orchestre de ne pas se contenter, comme souvent, de jouer la partie de violon plus fort qu'il n'est nécessaire. Mieux vaut qu'il conserve en permanence l'orchestre sous le contrôle de son œil et de sa main. » (*Écrits sur la musique*, p. 50, cité in Liébert, 1988, p. XLI.)

On a pu mesurer toute l'importance du rôle du chef dans le travail de coordination des musiciens lors des répétitions d'un ensemble qui travaillait de la musique française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (*Te Deum* et *Messe de Minuit* de Charpentier) :



Le chef a une gestique très claire, et n'hésite pas à recourir à des exemples et des comparaisons (« faites ce « A » très clair, très aérien, comme du Arvo Pärt »), ponctuant ses conseils d'explications (« dans tout ce jaillissement de vocalises, il faut quand même qu'on marque quelques cadences. On va en marquer une ici, ça mettra en évidence la tension harmonique de cet accord ») et de nombreuses références au jazz (à propos du *in te domine speravi* : « ça va sans dire, le plus jazzy possible », ou au pupitre de violoncelles : « swinguez davantage, ba-be-dou, ba-be-dou, ba-be-dou (*il mime un contrebassiste de jazz*), du New Orleans ou quelque chose comme ça... »). Il dirige tout, même l'orgue positif qui remplace l'orchestre dans un simple service de chœur. En formation complète, le premier violon intervient assez peu, sinon pour donner quelques conseils d'articulations, clarifier certains ornements ou rappeler tel pupitre à des impératifs de justesse.

Dans le processus de coordination se fait ainsi jour une dimension qui apparaît peu dans les traits qui composent la convention décrite par H. Becker : celle du pouvoir. Georges Liébert (Liébert, 1988) montre comment, au XIX<sup>e</sup> siècle, le chef s'impose aux musiciens, aux chanteurs et aux compositeurs comme le détenteur de l'autorité musicale suprême : très tôt, les observateurs du monde musical sont frappés par ce que Balzac, avec ses contemporains, appelle « la tyrannie du bâton ». En 1841, dans *Les Français peints par eux-mêmes*, c'est en dictateur légitime qu'est dépeint le chef d'orchestre : « Et d'abord, monsieur, nous sommes chefs ; nous exerçons, dans les limites du règlement, une suprématie sans contestation bien sérieuse, car notre pouvoir repose sur une base qui manque aux plus hautes institutions de la région politique : la nécessité. »<sup>8</sup> Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la figure du chef d'orchestre s'imposera comme l'une des incarnations du pouvoir absolu. Elias Canetti fait ainsi du chef l'incarnation par excellence de la puissance :

« Son regard, aussi intense que possible, embrasse tout l'orchestre. Chacun s'y sent vu par lui, mais plus encore entendu. Les voix des instruments sont les opinions et les convictions auxquelles il accorde une attention extrême. Il est *omniscient*, car tandis que les musiciens n'ont devant eux que leur partie, il a toute la partition en tête ou sur son pupitre. Il sait exactement ce qui est permis à chacun à chaque instant. De les tenir tous ensemble sous sa surveillance lui confère le prestige de l'*omniprésence*. Il est pour ainsi dire dans la tête de chacun. Il sait ce que chacun doit faire, il sait aussi ce que chacun fait. Recueil vivant des lois, il règne à la fois sur les deux côtés du monde moral. Il indique ce qui se fait, par le commandement de la main, et il empêche ce qui ne doit pas se faire. » (Canetti, 1966, p. 421).

L'intervention des relations de pouvoir dans la coordination du travail collectif des musiciens permet de souligner le caractère souvent inégalitaire des interactions qui interviennent au cours du processus de coordination. Faut-il pour autant tenir pour allant de soi la toute puissance du chef qui fascine E. Canetti ? Sous sa plume, le chef cesse

<sup>8</sup> Paris, Louis Curmer, t. III, 1841, p. 284 ; cité in G. Liébert (Liébert, 1988, p. LXII).

d'être un individu concret qui entre en interaction avec d'autres acteurs pour devenir un opérateur logique, très abstrait dans sa toute puissance, qui permet de contourner les questions soulevées par l'analyse des mécanismes de coordination plus qu'il ne les résout.

Par ailleurs, les relations de pouvoir que l'on a décrites jusqu'à présent sont unilatérales : seul le chef a du pouvoir sur les musiciens. Or, comme l'a montré Erhard Friedberg les relations de coopération renvoient toujours à des situations d'interaction déséquilibrées, et sont en cela indissociables des relations de pouvoir : « on entre dans une relation de pouvoir parce que l'on doit obtenir la coopération d'autres personnes pour la réalisation d'un projet » (Friedberg, 1993, p. 125). Le pouvoir, autrement dit, a toujours partie liée à un *échange*, même si cet échange est déséquilibré : c'est dire que les relations de pouvoir ne sont pas unilatérales, mais qu'elles constituent un équilibre instable où la position relative des deux parties peut être appelée à changer au fur et à mesure de l'interaction. Si elles sont indissociables de la coordination il reste, dans le cas particulier du travail de l'orchestre, à les saisir plus finement que ne le fait la représentation indigène du chef démiurge : quels sont les ressorts des relations de pouvoir dans le travail de l'orchestre, quel est leur rôle dans le processus de coordination du travail collectif de l'orchestre ?

## 2.2. Délégation d'autorité et coordination extérieure au collectif

Le chef d'orchestre n'est pas omniscient : la définition de ce qu'est une interprétation satisfaisante est l'objet de négociation entre les acteurs qui participent au travail collectif. On le voit lors de cette répétition où un ensemble de musique ancienne aborde un opéra du grand répertoire et répète une *aria* célèbre qu'interprète une *mezzo* spécialiste du rôle.

Elle chante une première fois son air assise, en retrait et à gauche du chef. Il semble satisfait et de l'orchestre et de la chanteuse ; celle-ci se lève alors, et lui parle à l'oreille assez longuement, montrant des passages sur la partition, et retourne s'asseoir. Le chef prend alors la parole et s'adresse à l'orchestre : « X (il l'appelle par son prénom) souhaite qu'on ne ralentisse pas sur les cadences, qu'on reste bien constant dans le rythme de départ, jusqu'à la fin, y compris la dernière cadence. »

En acceptant l'intervention de la chanteuse et en se faisant le relais de ses propositions, le chef remet lui-même en cause le postulat de son omniscience. La seconde phase du travail sur cette *aria* va l'amener à lui abandonner ponctuellement son autorité.

Dès la reprise de l'*aria*, la chanteuse se lève, et va se placer légèrement à gauche du chef, un peu en retrait. Elle chante par cœur, et adopte une gestique où elle va marquer les courbes qu'elle attend de l'orchestre, indiquer ses ponctuations, ses nuances – le chef bat la mesure et s'en remet à elle, il l'accompagne et se laisse lui-même diriger.

La substitution est ici pacifique et négociée : la chanteuse a d'abord laissé le chef diriger, elle lui propose sa vision et se charge de la faire réaliser par l'orchestre. Sitôt passé cet air, le chef reprendra ses droits. Les ressorts de la modification des rapports de pouvoir restent implicites : le chef délègue ses pouvoirs à la chanteuse sans que les conditions de cette délégation soient explicitées. La coordination de cette phase du travail

collectif obéit à un compromis ponctuel et implicite entre les différentes parties, qui acceptent de procéder au test local d'une solution alternative.

Deux modes de coordination sont à l'œuvre : le chef a explicité des principes interprétatifs, la chanteuse, par sa gestique, transmet dans l'instant même de la production du son, ce qu'elle attend des musiciens. L'intervention de la chanteuse déborde cependant le champ des remarques dont le chef s'était fait le relais : il ne s'agit pas ici uniquement de problèmes de cadence et de constance rythmique, c'est l'ensemble des phrasés que recompose la chanteuse en se substituant au chef. Nous retrouverons, pour les approfondir, ces deux modes de coordination dans les exemples qui suivent : l'explicitation, dans des consignes verbales, des principes interprétatifs à mobiliser est relayée et souvent débordée par la mobilisation d'un vocabulaire corporel qui assure la coordination des musiciens dans l'instant même de l'action.

### 2.3. *Une coordination interne au groupe ?*

Dans la répétition que nous venons de décrire, les relations de pouvoir continuent de s'inscrire dans une logique pyramidale – la chanteuse tient son pouvoir du chef – et la coordination de l'orchestre lui demeure exogène : c'est l'intervention d'un tiers qui règle les conditions de la coordination. La labilité des relations d'autorité et le caractère organique de la coordination apparaît plus nettement lors des répétitions d'un ensemble composé d'un orchestre et d'un chœur de chambre, qui répètent une messe italienne en petite formation (sept musiciens, huit chanteurs).

Le chef – dont la direction est assez sèche mais très claire – s'occupe du chœur dans les moindres détails (il dirige même les ornements) mais ne s'occupe presque pas de l'orchestre. Au début des symphonies introductives, le premier violon donne un départ en accentuant sa respiration et en appuyant vers le bas le mouvement du bras qui tient son violon ; les autres musiciens se calent sur lui, soit en calant leur respiration et leurs mouvements sur les siens – c'est le cas pour sa voisine qui ne peut le voir – soit en ayant les yeux rivés sur lui et en l'instituant, de cette manière, chef d'orchestre. Chaque musicien marque le rythme et la ponctuation de gestes de son corps – mouvements de bras, respirations appuyées, courbes du tronc – gestes particulièrement accentués chez le premier violon.

La coordination repose sur la mobilisation d'un vocabulaire corporel qui permet l'articulation des actions sans que personne n'explique les conditions de cette coordination ou la signification des gestes mobilisés par les acteurs. Forts d'un long travail en commun, les musiciens connaissent le sens des gestes du premier violon ; la coordination effective de leurs actions repose sur une activation in situ de ce vocabulaire corporel partagé – respiration accentuée, geste du bras, mouvement du corps. La coordination des actions repose sur la multiplication de signalements croisés : chacun montre à l'autre où il en est, ce qu'il fait et ce qu'il comprend des actions de l'autre, de telle manière que progressivement les éventuelles différences d'attaques ou de phrasés s'amenuisent ou disparaissent, gommées par le langage du corps qui communique dans l'instant même de

l'action. Les techniques du corps sont ici, inséparablement, des techniques de production et des techniques de communication<sup>9</sup>.

L'entrée du chœur – ou d'un chanteur – modifie cet équilibre : c'est alors le chef qui prend la direction des opérations, même s'il s'occupe toujours très peu de l'orchestre, faisant de son premier violon un relais vers l'ensemble des instrumentistes. Les récitatifs de solistes constituent une situation intermédiaire : le chef intervient ponctuellement, pour rappeler la pulsation ou pour provoquer une dynamique ou une nuance *subito* ; mais la coordination naît de l'attention que les continuistes portent au chanteur, qui le suivent des yeux et se calent sur lui.

L'orchestre fonctionne ici suivant une dynamique de musique de chambre, et les transferts d'autorité entre le chef, le premier violon ou le soliste s'effectuent sur le mode du cela va de soi à mesure que la nature de l'ensemble se transforme – orchestre, orchestre plus chœur, orchestre plus soliste.

La coordination est ici beaucoup plus organique que dans notre premier exemple ; elle reste cependant inégalitaire : certains acteurs (le chef, le premier violon, le soliste) y jouent un rôle déterminant, tous les musiciens ne sont pas également décisifs dans la définition des attaques et des inflexions. De même, pour labiles qu'elles soient, les relations d'autorité ne sont pas totalement indéterminées. Le pouvoir ne se distribue pas indifféremment entre n'importe lequel des acteurs en fonction de la dynamique de l'interaction ; il se négocie entre des acteurs dotés, préalablement à la situation d'interaction, de ressources spécifiques. Autrement dit, comme l'explique E. Friedberg, « le pouvoir n'est pas un simple exercice, il se trouve dans les structures préexistantes de l'espace d'action » (Friedberg, 1993, p. 124). Par ailleurs, les recompositions des configurations d'autorité sont spontanément adoptées par les acteurs : les délégations et les reprises d'autorité obéissent à un ordre négocié en amont de la situation d'action, accepté et mis en œuvre par les acteurs qui participent à la production<sup>10</sup>. Il est acquis qu'en fonction de la nature des acteurs impliqués dans le processus de production, le mode de coordination – et partant la configuration des relations d'autorité – changera.

#### 2.4. Le contournement du chef

Dans les exemples que nous venons d'exploiter, le chef délégait son autorité à des acteurs mieux placés que lui pour s'assurer de la coordination des actions des musiciens ; dans certains cas, l'autorité des chefs de pupitre ou des solistes ne peut pas se comprendre comme le résultat d'une délégation d'autorité, mais résulte d'un véritable contournement du chef.

Lors d'une répétition d'orchestre le premier violon intervient pour régler des problèmes internes au pupitre de violons : pendant un silence d'un temps, au milieu d'une phrase, il se retourne, prononce « articulez ! », et réalise ostensiblement ce qu'il

<sup>9</sup> L'importance de la communication corporelle au cours du processus d'exécution musicale avait déjà été soulignée par Alfred Schütz (Schütz, 1984).

<sup>10</sup> Nous empruntons la notion d'ordre négociée à Anselm Strauss et al. (Strauss et al., 1963) et à J.-M. Corbin et A. Strauss (Corbin et Strauss, 1993). Pour une application de cette problématique au travail de l'orchestre et plus particulièrement au rôle du chef, voir Robert Faulkner (Faulkner, 1973).

désire – en jouant plus fort et en mimant avec ses bras l’articulation qu’il désire ; puis, il montre qu’il écoute en s’arrêtant presque de jouer ; il acquiesce et reprend le jeu en se tournant à nouveau vers le chef. De même, il peut marquer son désaccord avec son pupitre en s’arrêtant de jouer, en se retournant vers les violons et en disant : « non », accompagnant sa désapprobation d’un signe de la tête ; sans que le pupitre se soit arrêté, il reprend sur une demi-mesure et s’arrête à nouveau, ponctuant là encore d’un « non » de la tête.

Ces réactions gèrent l’équilibre interne de son pupitre, et elles interviennent au cours du jeu, sans arrêter l’orchestre et sans qu’aucun conflit d’autorité soit perceptible avec le chef : il ne s’agit pas de pallier ses insuffisances, mais de corriger dans l’instant les défauts de justesse ou d’articulation d’un pupitre. Dans le travail de coordination se développent deux pouvoirs qui, en l’occurrence, ne sont pas concurrents : le chef n’est pas en retrait lors de l’intervention de son premier violon, il laisse faire en restant étranger à cette régulation qui s’ajoute à la sienne sans s’y substituer. Cette diversification des relations de pouvoir au sein de l’orchestre peut encore se complexifier, avec le développement de négociations entre plusieurs chefs de pupitre qui se concertent pour contourner le chef et neutraliser certaines de ses imprécisions. C’est le cas dans l’exemple suivant :

Les violoncelles ponctuent une phrase en doubles croches chantées par les violons : les violoncelles et les violons ralentissent progressivement, et le chef, lors de la première lecture, n’intervient pas pour maintenir une pulsation régulière. Dès la première interruption décidée par le chef, le premier violon prend immédiatement la parole pour s’adresser au premier violoncelle qui lui fait face – le chef se trouvant entre eux : « les violoncelles, à cet endroit, avancez, ne vous souciez pas de nous, c’est nous qui nous calons sur vous. Sinon, tout le monde s’attend et ça ralentit... » – le premier violoncelle répond : « d’accord, on avance, mais vous allez souffrir. Pour nous, pas de problème ». Le premier violon, satisfait, s’enfonce au fond de son siège. L’échange est terminé, et le chef n’est pas intervenu.

L’intervention du premier violon avait pour but de maintenir une constance rythmique, et les cordes ont su clarifier leurs repères en mettant en œuvre un véritable contournement du chef. Ce contournement s’opère toutefois dans un cadre hiérarchique interne à l’orchestre qui préexiste à l’interaction : ce sont les deux chefs de pupitre qui négocient pour fixer les modalités de la coordination.

On retrouve par ailleurs, dans cette séquence, les deux modes de coordination que nous relevions plus haut. La coordination n’a rien d’instantané : elle repose sur des principes explicités en amont de la situation d’action, différents de ceux que chaque groupe a spontanément adopté dans un premier temps. Toutefois, la coordination ne peut ici s’opérer que dans le cours même de l’action. Elle repose sur l’écoute et le regard réciproque des membres de chaque pupitre : pour que l’agrégation du son des deux groupes soit satisfaisante, il faut que chaque groupe définisse le son qu’il émet en fonction de ce que produit l’autre.

Les relations de pouvoir qui fondent les conditions de la coordination du travail collectif sont donc singulièrement plus complexes que ce que laisse penser la figure du chef démiurge. Un dernier exemple achèvera de donner une idée de la recomposition perpétuelle des relations de pouvoir au cours du processus de production.

Les violons reproduisent un accompagnement rythmique très pulsé, avec un départ à contre temps – un demi-soupir, une croche, trois noires/un demi-soupir, une croche, trois noires – et ne parviennent pas à être parfaitement ensemble, ni à donner à leurs attaques la nervosité nécessaire. Là non plus, le chef n'intervient pas et sa seule gestique ne suffit pas à donner un départ assez précis, ni à imposer une rigueur nerveuse au discours des violons. Le premier violon se retourne vers son pupitre et, sans arrêter l'orchestre, dit : « sifflez ! ». Lui-même renifle ostensiblement sur le demi-soupir en relevant son bras, pour expirer en rabaisant son violon sur l'attaque de la croche, et marque ensuite chaque noire d'un mouvement de bras. Il attend des violons qu'ils fassent de même, mais son pupitre ne s'exécute pas et le discours est toujours aussi imprécis. Il recommence, se fait plus explicite encore : « sifflez, je ne vous entends pas siffler ». Progressivement, les reniflements gagnent le pupitre, les mouvements de bras se font plus homogènes, parallèles à ceux du premier violon, moins accentués cependant. Le départ se clarifie peu à peu, jusqu'à devenir précis et homogène, rythmé par les reniflements ; la ponctuation des noires est elle aussi plus claire, plus marquée et plus nerveuse – le groupe a construit progressivement son homogénéité et sa rigueur en se passant du chef. Celui-ci a eu son attention attirée sur le pupitre des cordes par la réaction du premier violon, et il l'aide à encourager son pupitre quand les violons renâclent encore aux reniflements métronomiques : « allez-y, sifflez ! ». Mais il ne change rien à sa battue : son intervention suit celle du premier violon, et il ne s'offre pas d'autres moyens d'intervention que ceux dont dispose son chef de pupitre.

La coordination redessine totalement la configuration des relations d'autorité au sein du collectif de production : le chef relaie l'intervention de son premier violon. Cette configuration, toutefois, reste ponctuelle : l'ordre négocié qu'elle institue est temporaire, la séquence de travail suivante en dessinera un nouveau. Les recompositions des relations d'autorité ne sont pas totalement indéterminées cependant. Elles dépendent étroitement des positions des acteurs qui interviennent dans l'interaction : elles se distribuent ici entre le chef et le premier violon. Par ailleurs, cette recomposition n'a rien de linéaire ou d'irénique : les processus de négociation, tacites ou pacifiés dans certains cas, peuvent aussi se traduire par des conflits. Lorsque le premier violon piaffe un peu sur sa chaise et demande au chef, à l'occasion d'un départ un peu accidenté, quel est son repère, celui-ci répond en haussant la voix, visiblement énervé : « mon repère est très simple : regardez-moi ! ». De même, alors qu'un assistant du chef lui fait remarquer que l'orchestre jouait trop fort au point de gommer les solistes, le premier violon lui répond directement : « j'ai joué un peu fort parce que... » – le chef le coupe sans le regarder, et s'adressant à son assistant : « c'est lui qui dirige l'orchestre, vous savez ». Le premier violon tente de s'expliquer une nouvelle fois, et une nouvelle fois le chef le coupe. Parce qu'elle repose sur des rapports de pouvoir, la coordination engendre des conflits qui ne peuvent être ramenés à de simples dysfonctionnements du processus de production : ils lui sont consubstantiels.

### 3. Conclusion

Pour reconstituer la chaîne des interactions qui, de la construction de l'instrument au travail collectif des musiciens, participent à la production du son d'un orchestre de musique ancienne, il faut donner à l'analyse une très grande profondeur temporelle. Le son de l'orchestre dépend de principes conventionnels incorporés dans les choses – les instruments des musiciens et les partitions – et dans les corps – les techniques du corps mobilisées par les musiciens. Les interactions nécessaires à cette lente incorporation sont particulièrement visibles dans le cas de la musique ancienne, dont l'interprétation repose sur la remise en cause des principes d'interprétation traditionnels : les musiciens sont amenés à forger de nouveaux objets et de nouvelles techniques d'interprétation, offrant ainsi un point de vue privilégié sur les mécanismes de définition et d'incorporation des principes conventionnels.

Comme dans la plupart des processus productifs, la mobilisation de savoirs ésotériques intervient ici pour faciliter la communication et fluidifier l'interaction. Le partage de principes d'interprétation ne suffit cependant pas à assurer l'ajustement des actions mises en œuvre en situation de travail concret. Faire de la situation de production une simple scène où des principes d'action sédimentés sont activés par les acteurs pour produire des actions parfaitement coordonnées les unes aux autres revient à faire jouer à la notion de convention le rôle d'un opérateur logique permettant de convertir le passé en présent. Or, comme le montre Pierre-Michel Menger (Menger, 1997), le schème analytique de la conversion du passif s'avère incapable d'appréhender les phénomènes dynamiques, le futur étant toujours contenu dans le présent, lui-même entièrement déterminé par le passé. P.-M. Menger montre également que cet abandon de la dynamique et de l'incertitude s'accompagne d'un oubli de l'interaction : si la coordination dépend uniquement de l'activation de principes partagés incorporés en amont de la production, la situation d'interaction devient négligeable. On élude alors toutes les difficultés qui pourraient surgir quand on passe d'une mise en œuvre individuelle de la convention à sa mise en œuvre collective. Autrement dit, si l'on s'en tient à ce schéma, la question de la production à proprement parler disparaît : seule demeure celle de l'origine de ces principes d'action partagés.

Nos observations montrent au contraire que les interactions de face à face pendant le travail de l'orchestre constituent un facteur décisif pour la coordination des actions des musiciens – et partant pour l'agrégation satisfaisante du son produit par chaque musicien. Nous retrouvons ici l'un des principaux acquis des travaux portant sur l'action située et sur la cognition distribuée. La situation d'action propose des repères qui rendent possible et qui structurent, parfois de façon décisive, la coordination des acteurs en situation de travail<sup>11</sup>. La communication entre les musiciens repose sur un répertoire étendu de ressources. Les principes d'interprétation peuvent être définis et négociés entre les phases de production du son. Dans le cours même de l'action, les musiciens mobilisent une variété de techniques du corps qui leur permettent d'indiquer à leurs partenaires ce qu'ils

---

<sup>11</sup> Esther Gonzalez-Martinez (Gonzalez-Martinez, 2000) en donne un bon exemple dans le cas des chanteurs lyriques.

vont faire et ce qu'ils comprennent de ce que les autres font : dans le travail de l'orchestre, les techniques de production sont aussi, indissociablement, des techniques de communication. Ces techniques de communication, indispensables pour que la coordination des actions produise un son satisfaisant, sont acquises par les musiciens dans le cadre du travail collectif. C'est pour cette raison, notamment, que même si les ensembles de musique ancienne reposent sur l'emploi de musiciens intermittents, leurs effectifs sont en fait relativement stables : une exploitation sur dix ans des archives des Arts Florissants montre que 50 % des musiciens reviennent d'une année sur l'autre, et que 50 % des engagements sont concentrés sur 25 % des musiciens<sup>12</sup>.

L'attention portée aux mécanismes de coordination en situation de face à face place les rapports de pouvoir au centre de l'analyse. Loin que le pouvoir soit concentré dans la seule personne du chef d'orchestre, on a montré que la coordination repose au contraire sur des négociations constantes, parfois tacites et pacifiées, parfois conflictuelles, qui redistribuent en permanence l'autorité au sein du collectif de travail. Cette redistribution, toutefois, n'a rien d'aléatoire : elle s'effectue sur la base des positions relatives des musiciens qui participent à la production et concerne donc, avant tout, les chefs, les solistes et les chefs de pupitre. Comme l'avait montré François Chazel (Chazel, 1983), l'exercice du pouvoir repose sur l'existence de structures de domination qui tiennent à une distribution inégalitaire de ressources qui, sans figer les positions relatives des protagonistes de l'interaction, contribuent cependant à les cadrer.

L'étude de ce cas particulier était enfin l'occasion de faire retour sur la notion de convention telle qu'elle est définie par H. Becker (Becker, 1988). Deux dimensions que H. Becker laisse dans l'ombre apparaissent ici très importantes : l'importance des relations de face à face dans les mécanismes de coordination et la prégnance des rapports de pouvoir dans les situations de production. La convention est sans nul doute cadrée par les mécanismes d'incorporation dans les choses et dans les corps qui sont au principe de sa constance et donc de son efficacité ; elle n'en doit pas moins être perpétuellement réinstituée au cours du processus de production par le jeu de négociations entre les acteurs où les relations de pouvoir sont omniprésentes. Le suivi de la chaîne des interactions qui concourent à la production d'un son collectif permet ainsi d'amender la notion de convention, en la mettant en demeure de saisir simultanément des réalités – l'incorporation et l'interaction de face à face, la coopération et le pouvoir – que l'analyse oppose le plus souvent.

## Références

- Alford, R., Szanto, A., 1995. Orphée blessée. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano. Actes de la Recherche en sciences sociales 110, 56–65.
- Beaussant, P., 1994. Vous avez dit baroque ? Actes Sud, Arles.
- Becker, H.S., 1988. Les mondes de l'art. Flammarion, Paris.
- Borzeix, A., Conein, B. (dir.), 1994. Travail et cognition (special issue). *Sociologie du travail* 36 (4).
- Canetti, E., 1966. Masse et puissance. Gallimard, Paris.

---

<sup>12</sup> Voir P. François (François, 2000).



- Chazel, F., 1983. Pouvoir, structure et domination. *Revue française de sociologie* 24 (3), 369–393.
- Cicourel, A.V., 1994. La connaissance distribuée dans le diagnostic médical. *Sociologie du travail* 36 (4), 427–451.
- Corbin, J.M., Strauss, A.L., 1993. The Articulation of Work through Interaction. *The Sociological Quarterly* 34 (1), 71–83.
- Escal, F., 1991. Le corps social du musicien. *Irasm* 22 (2), 165–186.
- Faulkner, R.K., 1973. Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organization. *The Sociological Quarterly* 14, 147–157.
- François, P., 2000. Le renouveau de la musique ancienne : dynamique socioéconomique d'une innovation esthétique. Thèse de l'EHESS.
- Friedberg, E., 1993. Le pouvoir et la règle. Le Seuil, Paris.
- Gonzalez-Martinez, E., 2000. Postures lyriques. L'ajustement voix-rôle dans le travail interprétatif du chanteur soliste. *Revue française de sociologie* 41 (2), 277–305.
- Halbwachs, M., 1939. La mémoire collective chez les musiciens, 1968. In : Halbwachs, M. (Ed.), *La mémoire collective*. Puf, Paris, pp. 168–200.
- Haskell, H., 1996. *The Early Music Revival*. Dover Publications, Mineola.
- Heath, C., Luff, P., 1994. Activité distribuée et organisation de l'interaction. *Sociologie du travail* 36 (4), 523–547.
- Hennion, A., 1993. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Métailié, Paris.
- Hutchins, E., 1994. Comment le « cockpit » se souvient de ses vitesses. *Sociologie du travail* 36 (4), 451–475.
- Kenyon, R. (dir.), 1988. *Authenticity and Early Music*. Oxford University Press, Oxford.
- Labie, J.F., 1989. *William Christie. Sonate baroque*. Alinéa, Paris.
- Lallement, M., 1999. *Les gouvernances de l'emploi. Relations professionnelles et marché du travail en France et en Allemagne*. Desclée de Brouwer, Paris.
- Latour, B., Woolgar, S., 1988. *La vie de laboratoire*. La Découverte, Paris.
- Liébert, G., 1988. *L'art du chef d'orchestre*. Hachette, Paris.
- Mauss, M., 1936. Les techniques du corps. In : Mauss, M. (Ed.), *Sociologie et Anthropologie*. Puf, Paris, pp. 365–388.
- Menger, P.M., 1997. Temporalités et différences interindividuelles : l'analyse de l'action en sociologie et en économie. *Revue française de sociologie* 38 (3), 587–633.
- Reynaud, J.D., Eyraud, F., Paradeise, C., Saglio, J. (dir.), 1990. *Les systèmes de relations professionnelles*. Éditions du CNRS, Paris.
- Schutz, A., 1984. Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés* 1 (1), 22–27.
- Strauss, A., Schatzman, L., Ehrlich, D., Bucher, R., Sabschin, M., 1963. L'hôpital et son ordre négocié, 1992. In : Strauss, A.L. (Ed.), *La trame de la négociation*. L'Harmattan, Paris, pp. 87–112.