Document generated on 07/17/2025 2:21 p.m.

Revue musicale OICRM

revue musicale oicrm

Le projet *Confiné*. Défis et ambiguïtés d'une oeuvre musicale collaborative par temps de crise sanitaire

Anne-Sophie Riegler

Special Issue, March 2022

Musique en temps de pandémie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1088245ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1088245ar

See table of contents

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Riegler, A.-S. (2022). Le projet *Confiné*. Défis et ambiguïtés d'une oeuvre musicale collaborative par temps de crise sanitaire. *Revue musicale OICRM*, 47–88. https://doi.org/10.7202/1088245ar

Article abstract

Led by percussionist Maxime Echardour, the *Confiné* project came into being in spring 2020, during the first lockdown in France. It is a collaborative musical project, which owes its existence to dual feelings of unease. It's both a sense of time stretching due to boredom and of social relations fragmenting due to distancing. In this article, we propose to examine how the lockdown may have determined certain properties of this project, and how, in turn, the project may provide solutions to the problems that lockdown poses. It turns out that in its conception as in its realization, the project repeatedly plays with both the strangeness of the situation and the familiar references that it tries to set against it to compensate. On this game depends the possibility of restoring a certain pleasure. But one wonders what significance this pleasure can have, in view of some of the project's properties and the very specific modalities of its distribution.

© Revue musicale OICRM, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le projet *Confiné*. Défis et ambiguïtés d'une œuvre musicale collaborative par temps de crise sanitaire

Anne-Sophie Riegler

Résumé

Le projet *Confiné* a vu le jour au printemps 2020, lors du premier confinement français, sous l'impulsion du percussionniste Maxime Echardour. Ce projet musical collaboratif doit son existence à un double sentiment de malaise : à la fois un sentiment d'étirement du temps généré par l'ennui, et celui d'une fragmentation des rapports sociaux due à la distanciation. Nous nous proposons dans cet article d'examiner en quoi le confinement a pu déterminer certaines propriétés de ce projet, et comment, en retour, celui-ci peut apporter des solutions aux problèmes posés par celui-là. Il s'avère que dans sa conception comme dans sa réalisation, le projet joue de manière récurrente avec à la fois l'étrangeté de la situation et les repères familiers qu'il tente de lui opposer pour la compenser. De ce jeu dépend la possibilité de restaurer un certain plaisir. Mais on se demande quelle portée peut avoir ce plaisir, au vu de certaines des propriétés du projet et des modalités bien particulières de sa diffusion.

Mots clés : action conjointe ; confinement ; musique de création ; COVID-19 ; projet collaboratif.

Abstract

Led by percussionist Maxime Echardour, the *Confiné* project came into being in spring 2020, during the first lockdown in France. It is a collaborative musical project, which owes its existence to dual feelings of unease. It's both a sense of time stretching due to boredom and of social relations fragmenting due to distancing. In this article, we propose to examine how the lockdown may have determined certain properties of this project, and how, in turn, the project may provide solutions to the problems that lockdown poses. It turns out that in its conception as in its realization, the project repeatedly plays with both the strangeness of the situation and the familiar references that it tries to set against it to compensate. On this game depends the possibility of restoring a certain pleasure. But one wonders what significance this pleasure can have, in view of some of the project's properties and the very specific modalities of its distribution.

Keywords: joint action; lockdown; COVID-19; creative music; collaborative project.

Aux « Confinés[1] *» !*

Introduction

État des lieux

Les effets sur le monde de l'art de la pandémie de COVID-19 que nous connaissons depuis le début de l'année 2020 ont déjà commencé à être largement étudiés par les sciences humaines et sociales, en particulier dans le domaine du spectacle vivant[2]. Il appert que, dans un contexte d'annulations et de reports des projets en cours dus aux mesures de confinement, des initiatives à la fois nombreuses et diverses sont nées au niveau mondial, témoignant de la vitalité des agents artistiques qui ont cherché à assurer une forme de continuité des pratiques, notamment par le biais du numérique, moyen privilégié de développer des pratiques à distance.

Le monde musical n'échappe pas à un tel constat. Face aux règles de confinement, deux moyens principaux ont été mis à profit pour pallier le déficit de présence : premièrement, jouer soit en direct avec les personnes avec lesquelles nous étions confinés, soit, dans certains cas, avec des personnes n'appartenant pas au foyer mais exclusivement en extérieur ; deuxièmement, utiliser des moyens virtuels pour se retrouver (Onderdijk, Acar et Van Dyck 2021). Ainsi a-t-on pu, entre autres, donner un concert simultané chacun depuis son balcon (comme en Italie, voir Thorpe 2020), jouer tout seul depuis son balcon pour la communauté locale (comme l'a fait un DJ à Glasgow, voir Dalziel 2020), répéter ensemble régulièrement via des plateformes de visioconférences (voir l'initiative et le témoignage de Brent Rowan en Ontario, 2021), partager des listes d'écoute via des plateformes de diffusion musicale en continu (analysées par exemple par Chiu 2020), ou même développer des projets non axés sur la performance (expansion d'un site Web vendant des instruments de musique, création de forums en ligne, commercialisation d'enregistrements, etc. ; voir Cohen et Ginsborg 2021).

Comment expliquer la profusion de telles initiatives au moment même où la possibilité de faire et/ou d'écouter de la musique à plusieurs semble au plus haut point compromise ? Une hypothèse explicative réside dans les effets positifs que la musique produit sur l'être humain : ceux qu'elle produit en général sont en effet bien connus, et ceux qu'elle produit par temps de crise en particulier commencent à être relayés à la fois par les médias et la communauté scientifique. Lors d'une crise sanitaire, alors même que l'être humain est à même d'éprouver des émotions négatives telles que la colère, la peur, la frustration ou l'ennui (Brooks *et al.* 2020), voire d'être confronté

1 Que soient ici très chaleureusement remerciés les contributeurs au projet *Confiné*, ainsi que Saori Furukawa. Par leurs réponses détaillées et précises aux questionnaires qui leur ont été soumis au printemps 2021, ils ont grandement nourri la réflexion exposée dans cet article (voir les annexes). Certaines analyses de détail ont plus particulièrement fait l'objet d'échanges avec Maxime Echardour. Dans cet article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes a été adopté afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

2 Voir notamment l'exemple du théâtre : Gaille et Terral 2021, p. 58-62.

à leur augmentation, tout autant qu'à la diminution des émotions positives (Li *et al.* 2020), il semblerait que tant du point de vue de la pratique que de celui de l'écoute, la musique soit capable non seulement de réduire l'anxiété mais aussi d'augmenter le bien-être. Les raisons en seraient au premier chef la capacité d'adaptation cultivée par l'attitude esthétique, susceptible de mener au plaisir et à l'acquisition de connaissances (Sarasso *et al.* 2021), et, plus encore, sa capacité à maintenir ou à créer des liens sociaux (entre autres : Chiu 2020 ; Fram *et al.* 2021 ; Cabedo-Mas, Arriaga-Sanz et Moliner-Miravet 2021). Autrement dit, faire et/ou écouter de la musique ne consisterait pas à assurer seulement une continuité des pratiques artistiques et culturelles, mais aussi une continuité sociale[3], ce qui traduit le fait que toute crise sanitaire n'est jamais « que » sanitaire, mais qu'elle est aussi éminemment sociale[4].

Présentation de l'objet d'étude

C'est précisément dans le contexte des bouleversements qui ont touché les pratiques artistiques lors du premier confinement français de 2020[5] que le projet *Confiné* a vu le jour sous l'impulsion du percussionniste Maxime Echardour, animé par cette double intention de continuité artistique et sociale. En effet, selon Echardour, une fois passée la sidération provoquée par l'annonce du confinement, s'est rapidement fait sentir la nécessité d'agir, et d'agir prioritairement avec les autres, ce qui a donné lieu à l'ébauche individuelle d'un projet, puis à la proposition à des collègues et/ou amis d'y contribuer[6] (on trouvera un portrait des contributeurs en annexe 2). Plus précisément, il s'agissait de créer une œuvre musicale en donnant à chaque contributeur, depuis le lieu où il se trouvait, la liberté de ses modes d'expression, mais dans les limites d'un temps maximal imparti à la démarche créative (24 h) et au morceau réalisé par chacun (1 min 30 s). Ainsi, ce sont en tout 31 personnes qui ont été contactées entre le 17 mars et le 15 avril 2020 : 30 ont accepté la proposition, 29 ont réalisé un morceau, et l'ensemble a permis la création de 36 minutes de musique. Le projet *Confiné* partage

3 On a pu identifier la recherche de lien social comme étant une des motivations principales de la pratique musicale avec les autres pendant le confinement (Onderdijk, Acar et Van Dyck 2021).

4 « Une crise crée du désordre, elle désorganise la société, et, d'ailleurs, une partie de la gestion de la crise est consacrée au maintien ou à la restauration d'un certain ordre social. Cet aspect est sans doute le plus pertinent de la conception commune des crises sanitaires : il nous rappelle que ces crises ne sont jamais "seulement" sanitaires : elles sont aussi économiques, sociales et politiques. » (Gaille et Terral 2021, p. 9)

5 Rappelons les dates successives des confinements français : du 17 mars au 15 mai 2020, du 30 octobre au 15 décembre 2020, du 3 avril au 3 mai 2021.

6 Entretien personnel avec Maxime Echardour, mars 2020 : « En pleine saison musicale, rythmée par des projets d'éducation artistique, des résidences de création et des représentations, l'annonce du confinement a été pour moi, comme pour l'ensemble des artistes, un coup d'arrêt brutal aux activités en cours. Ma première réaction, en dehors de la gestion des annulations, a été de souhaiter d'une part garder une quotidienneté dans ma pratique artistique, d'autre part rester en contact avec mes amis et collègues artistes. Il s'est agi, en gardant ce qui fait la partie la plus agréable du travail d'un musicien – le partage –, de lutter contre l'isolement. Dès lors, le 16 mars, veille de l'entrée en vigueur du premier confinement, j'ai imaginé un projet qui me permettrait de contacter chaque jour, le temps du confinement, un artiste différent. Je ne savais pas sur combien de jours le projet allait se dérouler, mais la première durée annoncée par le gouvernement, quinze jours, constituait une base. Le projet, dénommé Confiné, consiste en la création d'une œuvre sonore commune, à laquelle participe chaque jour un artiste différent. »

donc avec d'autres projets de création un certain nombre de points communs, tout en présentant ce qui semble pouvoir être nommé des particularités[7].

D'une part, il partage avec d'autres projets de création nés lors des périodes de confinement un même contexte d'apparition, des motivations communes – garder une activité régulière (quotidienne ici, et à but non lucratif[8]) et la partager avec les autres –, ainsi que l'usage d'outils et de méthodes pouvant pallier l'impossibilité de la mise en présence. C'est ce qui fait que le projet *Confiné* se distingue d'autres projets pourtant proches par leur esprit, mais antérieurs à la pandémie : pensons à celui de l'ensemble Aleph, *Arrêts fréquents* (1998), qui constitue, aux dires de Maxime Echardour, l'une des sources d'inspiration de *Confiné*, mais en diffère à la fois par son contexte de création – les années 1990 –, et par certaines de ses propriétés artistiques – les 68 créations qu'il regroupe et qui durent entre 3 et 30 secondes sont dissociées les unes des autres et toutes jouées par le même effectif. Dans *Confiné*, le projet est consubstantiellement lié à la crise sanitaire. Il ne s'agit pas d'une création qui aurait été simplement modifiée sous l'effet de la crise. C'est bien l'idée même du projet qui est directement due au confinement. Ses modalités, elles aussi, sont spécifiques de cette période, puisqu'il s'agit d'un dispositif non institutionnel créé et/ou réalisé en grande partie par des interprètes habituellement institutionnalisés. Cette création se révèle donc symptomatique d'une certaine façon de réagir dans le monde artistique, et au-delà, dans la société, à un moment de crise. Elle montre que, pris au dépourvu, nous agissons avec le peu de moyens dont nous disposons, afin d'assurer une certaine continuité des pratiques. D'ailleurs, le projet ni n'a évolué ni n'a été renouvelé lors des confinements ultérieurs : il est bien spécifique d'un certain état de choc que l'on peut qualifier à la fois d'inédit et de partagé. Un autre indice de cette spécificité serait que l'œuvre est jusqu'ici demeurée elle-même « confinée », réservée à l'écoute de ses seuls contributeurs[9].

D'autre part, du point de vue de la mise en œuvre, le projet *Confiné* semble se démarquer d'autres projets de création nés dans les mêmes conditions. Premièrement, *Confiné* constitue une œuvre qu'on peut qualifier non pas de « participative[10] »

7 Il ne s'agit pas d'affirmer la singularité absolue de ce projet, laquelle ne pourrait être établie qu'en faisant un recensement exhaustif des créations musicales nées pendant les confinements, ce qui est impossible. Nous nous contenterons donc de parler ici de simple particularité.

8 Pour deux raisons : la première est qu'il s'agit d'un projet personnel, que Maxime Echardour ne pense pas en termes économiques ; et la deuxième, qu'au début du premier confinement, les musiciens se trouvaient encore dans l'ignorance de la situation économique qui allait être la leur dans les semaines à venir (entretien personnel avec Maxime Echardour, octobre 2021).

9 La publication de cet article tend néanmoins à en modifier le statut, point sur lequel nous reviendrons dans la conclusion.

10 Ce que l'on appelle communément art participatif comprend un large spectre de pratiques artistiques dont le point commun serait la part prise par le public à la production même de l'œuvre, de sorte que ce public constitue « le médium » et « la matière artistique » principaux de l'œuvre, « à la manière de ce qui se passe au théâtre ou dans la performance » (notre traduction de la définition de Bishop 2012, p. 2 : « people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theatre and performance »). Le projet Confiné ne semble pas remplir les conditions de l'art participatif entendu en ce sens. Outre le fait qu'il ne s'agit pas ici de spectacle vivant mais d'enregistrement, il n'y a pas d'invitation donnée à un public anonyme de participer, mais à des personnes connues de l'initiateur du projet, avec lesquelles il a l'habitude d'interagir, et qui ne sont par ailleurs pas tenues d'écouter l'œuvre pour y collaborer (certains contributeurs

mais de « collaborative » : s'il s'agit bien d'une « tribune », comme le dit Echardour[11], celle-ci reste privée. On peut dire que l'auditoire est réduit à l'échelle de chaque contributeur pris isolément. Il n'y a donc pas d'auditoire public : le projet n'a pas cherché à retrouver virtuellement l'expérience du concert en direct, que ce soit en simultané ou de façon enregistrée. Et y compris à l'intérieur du seul cercle des contributeurs au projet, il n'y a pas eu de création d'une communauté en ligne[12], comme cela se fait parfois via l'usage d'une plateforme de communication (comme Zoom dans le cas du projet de Sacred Harp étudié par Morgan-Ellis 2021). Cela correspondait pour Echardour à la volonté d'inciter les contributeurs à créer librement, sans l'appréhension d'une écoute éventuelle, dans la plus grande confiance[13]. Deuxièmement, à la différence de certaines œuvres visant *in fine* une superposition verticale des différentes contributions[14], *Confiné* repose sur une collaboration horizontale, le but étant de faire se succéder les différentes contributions au sein d'une même œuvre, conformément à l'intention de Maxime Echardour de se donner une activité quotidienne comportant plusieurs étapes : appeler le contributeur, découvrir sa création et faire exister chaque contribution individuellement au sein du projet. Troisièmement, *Confiné* ne s'apparente cependant pas pour autant à un cadavre exquis, dans la mesure où chaque nouveau contributeur pouvait entendre le morceau créé par le(s) précédent(s) avant de composer. Quatrièmement, s'il comporte une part indéniable d'improvisation (voir l'annexe 1), le projet *Confiné* se démarque néanmoins des pratiques d'improvisation synchrone en ligne[15]. Mais cinquièmement, il ne s'assimile pas pour autant non plus aux projets consistant à envoyer sa partie à jouer à chaque interprète d'un ensemble en vue d'une unification ultérieure par le compositeur, via l'enregistrement des parties individuelles chez soi, parfois à l'aide d'un clic ou d'une bande-son[16]. Il n'y a pas de partition dans le projet, mais seulement une charte élaborée par Echardour (annexe 4). Enfin, on ne trouvera pas d'usage de la vidéo ici, bien que très courante dans les projets musicaux de cette période[17], mais en revanche la demande à chaque

n'ont d'ailleurs pas écouté les morceaux précédents le leur avant de composer : voir annexe 1). Si l'on souhaite un exemple de projet participatif initié à cette période, on pourra utilement se référer à l'étude par Morgan-Ellis (2021) de celui de Sacred Harp, développé au moyen de la chaîne vidéo Facebook Live.

11 Entretien personnel, printemps 2021.

12 On en trouverait de nombreux exemples dans les projets étudiés dans les deux tomes que la revue *Critical Studies in Improvisation* a consacrés à « Improvisation, Musical Communities, and the covid-19 Pandemic » (Fischlin, Risk et Stewart 2021a et 2021b).

13 Entretien personnel, octobre 2021.

14 Par exemple, dans le projet de Sacred Harp déjà cité, chacun ajoute sa participation au fur et à mesure, mais le tout est superposé, de sorte que les participations deviennent synchrones (Morgan-Ellis 2021).

15 Pratiquée par exemple par le Glasgow Improvisers Orchestra via Zoom, dont les bienfaits émotionnels et sociaux sur les participants pendant la pandémie ont été analysés par MacDonald et al. 2021.

16 L'Orchestre philharmonique de Rotterdam, par exemple, s'est filmé en train de jouer avec un métronome puis a compilé dans une vidéo les performances enregistrées au préalable de manière asynchrone (Shaw Roberts 2020). Voir également Cohen et Ginsborg 2021 et l'expérience mise en récit par Attariwala 2021.

17 Maxime Echardour n'y a pas pensé. Il explique que là n'est pas sa pratique (entretien personnel, octobre 2021).

contributeur d'une photographie prise le jour de sa création, conformément au désir d'entretenir un rythme d'activités quotidien.

Objectifs de la présente étude

L'objet de la présente étude est d'examiner plus en détail la manière dont le confinement a déterminé certaines propriétés du projet *Confiné*, et quels éléments de solution, en retour, celui-ci a pu apporter aux problèmes posés par celui-là. On peut dire que ces problèmes sont au nombre de trois au moins. Le premier est un malaise ressenti par Maxime Echardour et la majorité des contributeurs face au changement de rythme que le confinement impose. Le deuxième est le malaise ressenti face à l'éloignement social. Et un troisième concerne cette fois le sens que l'on peut attribuer au confinement.

De ce point de vue, le projet se révèle symptomatique d'une situation présente dans le monde en général, et en particulier dans la musique. Il s'agit d'un projet qui s'inscrit explicitement dans une démarche artistique de gestion de la crise. Mais 1) certaines particularités de mise en œuvre, comme nous l'avons mentionné, demandent à être étudiées de plus près, et 2) la question se pose de savoir jusqu'à quel point le projet relève les défis posés par de tels problèmes. Parvient-il à dépasser les perturbations imposées au quotidien de certains artistes alors même que le temps alloué à chaque contribution n'est que de 24 h ? Dépasse-t-il la distanciation sociale due au confinement, au vu de la diversité des partis pris, des rapports préexistants entre les contributeurs et de la nature particulière de la collaboration que le projet induit ? Parvient-il à donner du sens à un confinement dont l'annonce fut brutale, et dont certains effets furent radicaux ? Autrement dit, le projet a-t-il pu, à son niveau, entraîner des effets positifs, comme des expériences de plaisir, à l'image d'autres projets musicaux nés au même moment ?

Avant de prendre connaissance de l'analyse qui va suivre, il est possible de lire la charte du projet et d'écouter les huit premières contributions (extrait audio 1) : dans l'ordre, celles de Maxime Echardour, Tomás Bordalejo (à partir de 1:01), Thomas Keck (2:13), un contributeur anonyme [n° 4] (3:21), Stéphane Derbékian (4:23), Corentin Marillier (5:40), Elsa Biston (6:43), Ezequiel Spucches (8:12) 18. Par ailleurs, on se reportera utilement, tout au long de la lecture, aux annexes 1, 2 et 3 qui exposent les résultats tirés de certaines analyses empiriques, et qu'il est impossible de faire figurer dans leur intégralité dans le corps du texte : analyse de l'œuvre, de certaines des propriétés socioprofessionnelles des contributeurs, et des questionnaires envoyés à ces derniers.

Extrait audio 1 : Projet Confiné*, contributions n°s 1-8 : Maxime Echardour (0:00), Tomás Bordalejo (1:01), Thomas Keck (2:13), un contributeur anonyme [n° 4] (3:21), Stéphane Derbékian (4:23), Corentin Marillier (5:40), Elsa Biston (6:43), Ezequiel Spucches (8:12).*

18 Ce passage est une porte d'entrée dans l'œuvre et forme une sous-structure de 9 minutes. Les contributeurs ayant refusé d'être désignés nommément le sont par leur numéro d'apparition dans l'œuvre. De façon générale, la diffusion des noms et extraits des contributeurs est conditionnée à leur approbation écrite (voir le questionnaire soumis en annexe 3).

Réagir face au temps confiné

Ambiguïté de la situation émotionnelle initiale

D'après les réponses fournies au questionnaire (annexe 3) et aux entretiens personnels portant sur les changements de rythme et de perception du temps induits par le premier confinement français, les contributeurs du projet *Confiné* semblent avoir vécu deux grands types d'expériences émotionnelles (certaines des réponses sont présentées en annexe 1). La première est minoritaire, la deuxième, majoritaire.

À contre-courant de la tendance générale relayée par les médias et la communauté scientifique, un premier type d'expérience s'apparente à une forme de plaisir, que ce soit parce que les changements de rythme dus au confinement sont perçus positivement – par exemple, par le chanteur Justin Bonnet, qui a apprécié la sensation de « temps volé » procurée par l'arrêt de certaines de ses activités –, ou parce que le changement est en réalité minime – c'est le cas, de façon saillante, chez certains compositeurs, déjà habitués à travailler chez eux, de façon solitaire, et souvent avec l'électronique. Chez ces derniers, le rythme quotidien subit moins de modifications que chez les interprètes, habitués à recevoir des partitions, répéter ensemble, tenir des réunions et se retrouver sur scène. C'est la situation vécue par François Vey, par exemple, qui intègre à sa contribution du projet *Confiné* « l'esthétique d'un projet en cours », signe de la continuité de ses pratiques. C'est ce que l'on tire également du témoignage de Tomás Bordalejo qui se dit habitué à vivre un rapport « pas normal » au temps quand il est dans un processus d'écriture. À la limite, si changement il y a, ce n'est pas tant un bouleversement qu'un renforcement des habitudes, là encore chez François Vey, dont les moyens techniques se sont simplement révélés encore plus réduits qu'ils ne l'étaient déjà (usage d'un ordinateur et d'un casque, mais sans micro ni synthétiseur).

Un deuxième type d'expérience, en revanche, s'apparente à une forme de déplaisir, lié au fait que le temps commence à être perçu sous les espèces de l'étrangeté[19], qu'il s'agisse d'une « dilatation[20] », d'une « lenteur excessive[21] », ou d'un temps indéfini[22], notamment dépourvu de limites[23] et/ou d'activités musicales[24]. À cette période, le temps est en effet devenu doublement étranger, en raison d'une absence d'échéance – le 16 mars 2020, on sait quand le confinement commence, pas quand il s'arrêtera

19 C'est le terme utilisé par le percussionniste Raphaël Aggery et le pianiste Romain Ponard. L'étrangeté peut ici s'entendre au sens freudien : ce sont le quotidien, l'ordinaire, le foyer, habituellement familiers, qui deviennent tout à coup inconnus, radicalement autres, au point d'en être angoissants (Freud [1919]1998).

20 Pour Maxime Echardour et la compositrice Violeta Cruz.

21 Pour la violoncelliste Johanne Mathaly.

22 Entre autres pour l'autrice de cet article (contributrice-observante : voir annexe 2).

23 Pour l'enseignant Stéphane Derbékian, l'échéance à respecter dans le projet (24 h) a eu la vertu de ramener à « la vie d'avant », qui avait pour particularité de comporter des limites temporelles.

24 Le pianiste Romain Ponard le formule explicitement ; cela s'infère plus indirectement des témoignages de nombreux autres contributeurs, pour qui la création de *Confiné* signait la reprise d'une activité (voir entre autres : Tomás Bordalejo, Marion, Tassou, Loïc Guénin, Laurent Contamin, Nathalie Cornevin).

(15 jours de confinement avaient été annoncés au départ, avec la possibilité d'une prolongation) –, et d'une perte de sens – on ne sait comment occuper ce temps. En un mot, le temps paraît à la fois trop étiré et insuffisamment coloré, et l'étrangeté, trop radicale pour être supportée. Le temps semble donc réduit à une pure durée, cette succession continue qui, comme le dit Bergson, n'est jamais mieux perçue que dans l'attente, voire l'ennui – il s'agit de l'expérience fameuse de l'attente que le sucre fonde (Bergson [1907]1998, p. 9-10, 338). Le temps de la mesure s'est comme échappé, au profit d'une non-mesure, voire d'une démesure.

Il apparaît que, au sein du projet *Confiné*, pour les uns, comme pour Bergson, cette sensation de durée n'est pas nécessairement génératrice de malaise, alors qu'elle provoque au contraire chez les autres un sentiment de vide difficilement supportable. La situation émotionnelle de départ est donc ambiguë. Chez certains contributeurs, les deux sensations vont même jusqu'à s'entremêler. Corentin Marillier, par exemple, ressent une forme d'empathie pour sa famille confinée en France, alors même qu'il vit en Suisse un confinement moins strict. Et Raphaël Aggery comme Romain Ponard, tout en reconnaissant l'étrangeté de la situation, apprécient la possibilité de passer un temps long en famille. Cependant, dans l'ensemble, on peut dire que c'est la sensation de malaise qui prévaut (pour 13 témoignages sur 22 au moins), la plus positive n'étant réservée qu'à quelques exceptions (pour 3 témoignages sur 22 au moins) (voir annexe 1). De ce point de vue, on peut dire que les réactions des interrogés face au confinement sont symptomatiques d'une situation plus générale, partagée par tous ceux qui ressentent psychologiquement ses effets négatifs[25]. Nous proposons de consacrer cette partie à l'étude des réponses que le projet *Confiné* a pu tenter d'apporter à ce sentiment de malaise.

Retrouver du connu

Une première réponse nous semble fournie par les procédés permettant de retrouver une certaine familiarité avec le temps ordinaire, celui de la mesure. Le premier procédé, d'un point de vue chronologique, n'est autre que la mise en place d'une organisation temporelle par l'initiateur du projet, suivie de son acceptation et son application par les contributeurs. C'est en effet le quotidien de Maxime Echardour, d'abord, que le projet contribue à structurer à nouveau[26], selon cinq moments bien distincts : 1) envoi de l'enregistrement de l'œuvre en train de se faire au contributeur la veille de sa participation ; 2) explication au téléphone de la tâche à accomplir par ce dernier ; 3) réception du morceau créé ; 4) écoute de celui-ci et 5) vérification de son insertion dans le projet (respect de la charte). C'est ensuite une période bien circonscrite au sein du confinement lui-même – 30 jours – que le projet a pu délimiter. Sous le double aspect de l'instauration d'un rythme quotidien et de la délimitation d'une période au sein du confinement, l'étrangeté de la situation de départ tend donc

25 Voir les analyses scientifiques citées en introduction.

26 Il s'agit d'un musicien dont les activités sont ordinairement fragmentées et donc limitées dans le temps, y compris au sein d'une même journée (comprenant répétitions personnelles, répétitions en collectif, réunions, ateliers pédagogiques, concerts, etc.).

à être relativisée. Il y a restauration d'un temps mesuré via la fragmentation de la temporalité du projet lui-même.

Réciproquement, comme on l'a vu, tous les contributeurs sont dépendants du cadre fixé, et notamment limités par un temps maximal alloué au processus créatif (24 h) et au morceau lui-même (1 min 30 s). Il appert que ce procédé a souvent eu pour effet de mettre les contributeurs dans une forme d'urgence rompant avec l'indéfinie durée du confinement, ce qui s'est révélé un gage de plaisir : interprétée comme un défi, la perspective de la création a eu comme double effet de presser et de densifier le temps. Ainsi la chanteuse Marion Tassou témoigne-t-elle des bienfaits propres à cette contrainte : cette journée de création fut la seule dont elle dit avoir vu « passer les heures » indiquées par la montre qu'elle regardait pour respecter le temps imparti. D'autres contributeurs ont partagé ce même plaisir de la contrainte créative dans un temps court : notamment le n° 4, la compositrice Elsa Biston qui évoque la « gaieté de ce temps suspendu », Violeta Cruz enthousiasmée par le « stress positif » de cette échéance, Justin Bonnet faisant l'éloge de cette « belle stimulation », ou encore Raphaël Aggery pour qui il s'agissait d'un « rayon de soleil dans cette période étrange ». L'enseignant Stéphane Derbékian, quant à lui, a vu dans sa participation l'opportunité de renouer avec « la vie d'avant », celle des « contraintes d'avant confinement ». Plus encore, cette stimulation ramassée sur le temps d'une seule journée a quelquefois permis la reprise durable d'une pratique musicale quotidienne jusque-là mise entre parenthèses depuis l'annonce du confinement, comme pour Marion Tassou et Romain Ponard, ainsi que les compositeurs François Vey, Tomás Bordalejo et Loïc Guénin. Ce qui est plaisant, c'est donc bien de retrouver l'ordinaire d'un cadre. On peut dire qu'à travers la détermination d'une échéance et d'un objectif, un certain contrôle est repris sur le temps, ou encore, que l'indéfini se trouve (au moins partiellement) défini.

Un autre procédé relativisant l'étrangeté de la situation serait cette fois l'opposé de la fragmentation, à savoir l'instauration d'une certaine continuité. C'est celle, d'abord, propre au cadre créatif, puisque la fragmentation de l'œuvre en différents morceaux n'existe qu'à s'inscrire dans une répétition du procédé (29 morceaux en tout). De plus, les morceaux se suivent sans solution de continuité, ce qui crée une succession. Mais, plus encore, si l'on peut parler de lien entre les morceaux, ce n'est pas seulement au sens très minimal de la simple succession, c'est aussi et surtout au sens où s'instaure une certaine unité artistique par-delà la multiplicité, grâce, entre autres, aux jeux d'écho entre les morceaux, aux citations (voir les nos 5 et 7, extraits audio 2 et 3) et au tuilage (procédé consistant à superposer le début d'un morceau sur la fin du précédent ; voir par exemple les nos 1 et 2, à 1:01, extrait audio 4).

Extrait audio 2 : Projet Confiné*, contribution n° 5 par Stéphane Derbékian.*

Extrait audio 3 : Projet Confiné*, contribution n° 7 par Elsa Biston.*

Extrait audio 4 : Projet Confiné*, contributions nos 1 et 2 par Maxime Echardour (0:00) et Tomás Bordalejo (1:01).*

En certains endroits, la présence d'un fil sonore continu semble aller jusqu'à définir des sous-structures, comme aux neuf premières minutes – raison pour laquelle nous

avons fait le choix de présenter les huit premiers morceaux d'un seul tenant au seuil de cette étude. Enfin, la conservation de *Confiné* sous forme de fichier informatique inscrit l'œuvre dans le temps de la mémoire. Signalons aussi que, dans trois cas au moins (nos 4, 9 et 29), les morceaux créés pour *Confiné* ont fait l'objet d'une réutilisation dans des projets ultérieurs. Ainsi de nouvelles durées, au pluriel, tendent-elles à se substituer à celle du vide et de l'ennui : la durée de la création, celle de l'œuvre elle-même ou de ses sous-structures, voire du processus créatif, et celle de la conservation sous forme de fichier. La satisfaction d'avoir pu participer à l'élaboration de ce souvenir revient à plusieurs reprises dans les témoignages des interrogés ; nous y reviendrons de façon plus détaillée dans la troisième partie.

Davantage que la seule fragmentation du temps ou la seule recherche de continuité, c'est donc bien un mixte des deux, tel celui que nous connaissons aussi dans la vie quotidienne, qui permet dans *Confiné* les retrouvailles avec le connu, et dans une certaine mesure, avec le plaisir.

Ménager une place à l'imprévu

Cependant, tant la fragmentation du temps que l'instauration d'une certaine continuité, qui permettent certes de renouer avec une forme de familiarité, n'excluent pas une part d'aléas, d'intuition, d'improvisation, et donc, dans une certaine mesure, d'étrangeté. Nous allons à présent montrer que c'est précisément cette incursion de l'inconnu à l'intérieur même du connu qui peut constituer une deuxième réponse au sentiment de malaise ressenti au début du confinement.

D'une part, comme on l'a vu, la base du projet est bien conceptuelle : elle inclut notamment le choix des contributeurs (dans une volonté de renforcer le lien avec certaines personnes, ou, à partir d'un certain stade, d'équilibrer le nombre de femmes et d'hommes[27]), d'un ordre d'intervention, d'un début et d'une fin. Mais certaines personnes ont aussi été contactées sur la seule base d'amitiés naissantes, d'une façon que, rétrospectivement, Maxime Echardour qualifie d'« inconsciente[28] ». Autrement dit, le choix des contributeurs n'était pas complètement fixé au départ. Il a résulté d'un mixte de réflexion et d'intuition. L'organisation temporelle du projet pris dans son ensemble n'échappe donc pas à une part d'improvisation. D'autre part, Echardour ne savait pas à quel moment de la journée exactement les contributeurs lui enverraient leur partie, ni même s'ils la lui enverraient effectivement[29], ni non plus quelle serait exactement la durée de cette partie (on peut en constater les variations dans l'annexe 1). Là encore, l'organisation temporelle du projet, pris cette fois à l'échelle de chaque création, comportait une part d'inconnu. Enfin, Echardour ignorait jusqu'à la réception des extraits si les contributeurs feraient écho les uns aux autres ou non[30]. C'est ici la nature même des partis pris musicaux qui était l'objet

27 Selon Maxime Echardour (entretiens personnels, printemps 2021).

28 *Ibid*.

29 Comme on l'a déjà indiqué, un seul contributeur n'a pas envoyé sa partie, au jour 28.

30 Voir l'annexe 1 pour le détail des intentions des contributeurs de s'inscrire ou non dans une forme d'écho ou de continuité avec les autres. Certains ont créé leur morceau sans écouter les précédents, d'autres ont eu à cœur de se situer dans un projet continu.

d'un certain suspense. Autrement dit, si certes un cadre était bel et bien posé, il l'était de telle sorte qu'un jeu à l'intérieur de ce dernier fût possible : la liberté créatrice des uns et des autres était toujours susceptible de s'exprimer.

Cela s'est notamment traduit par la grande place laissée à l'improvisation au sein même de la création. Nombre de contributeurs se sont laissé aller à une écriture spontanée, ou automatique, voire à une absence d'écriture. Plusieurs raisons peuvent en rendre compte, notamment le fait que parmi les contributeurs certains ne se percevaient pas comme compositeurs[31] ou ne voulaient pas « se mettre de pression[32] », qu'il s'agissait de retrouver une activité laissée en jachère[33], ou encore qu'il n'était pas toujours possible de s'extraire pour un temps long des obligations familiales, notamment celle d'accompagner les enfants dans l'enseignement à distance[34]. D'autres raisons ont pu être le désir d'exprimer l'émotion vécue à ce moment-là[35]. Ainsi l'exigence de technicité s'est-elle souvent révélée secondaire dans le projet, au bénéfice de la recherche du plaisir immédiat pris à jouer. Ici, nulle priorité n'est donnée à la virtuosité. La simplicité des moyens s'est parfois imposée à cause des contingences matérielles du confinement (par exemple, par l'usage des objets ou instruments à disposition dans un lieu d'habitation qui n'est pas un lieu de travail : les cloches en verre utilisées par Violeta Cruz (extrait audio 5)[36] et les enregistrements déjà existants du contributeur n° 4 (à défaut d'enregistreur), ou a été délibérément choisie (comme pour Raphaël Aggery et Juliet Fraser)[37].

Extrait audio 5 : Projet Confiné*, contribution n° 11 par Violeta Cruz.*

Les sons environnants ont également été mis à profit : par exemple le bruit du tapis de course du voisin du haut, les sons ambiants de l'appartement et du parc d'en face chez Violeta Cruz. Cela montre qu'un « bricolage » est à l'œuvre, au sens lévi-straussien de l'usage des moyens du bord, d'un répertoire à la fois hétéroclite et limité, déterminé par le fait que l'on n'a « rien d'autre sous la main », et non par un projet quelconque conçu par anticipation (Lévi-Strauss 1962, p. 26-27). Selon Saori Furukawa, cette sensation de « fait maison[38] » est forte pour l'auditeur.

31 Par exemple Raphaël Aggery et Justin Bonnet (voir annexes 1 et 2).

32 Juliet Fraser.

33 Pour Loïc Guénin, par exemple.

34 La harpiste Nathalie Cornevin, par exemple.

35 La colère de Johanne Mathaly envers la pénurie de masques par exemple, ou encore « l'état intérieur » de Loïc Guénin. Nous y reviendrons dans la troisième partie.

36 Loïc Guénin a quant à lui utilisé les instruments acoustiques présents dans son studio, et non ceux stockés dans le local de sa compagnie Le Phare à Lucioles (voir annexe 1).

37 Pensons au pianiste Ezequiel Spucches qui prépare son piano en coinçant du simple papier sur les cordes. C'est aussi ce dont témoigne Raphaël Aggery.

38 En mai 2021, l'œuvre a fait l'objet d'une écoute par Saori Furukawa, violoniste de l'ensemble L'Instant Donné et collègue de Maxime Echardour, qui s'est exprimée sur deux aspects : ce qui faisait selon elle les caractéristiques les plus fortes de l'œuvre, et la nature de l'expérience que l'écoute lui a fait vivre.

Le privilège donné à la simplicité se lirait encore au niveau de la priorité donnée à certains procédés : prises de son sur le vif[39], création en temps réel, sons ou morceaux isolés les uns des autres, comme le montrent de façon exemplaire les contributions qui sont exclusivement électroniques (voir celle du compositeur Loïc Guénin, extrait audio 6).

Extrait audio 6 : Projet Confiné*, contribution n° 18 par Loïc Guénin.*

Ajoutons que la liberté des contributeurs s'exprime aussi à travers le choix du moment pris pour créer : Justin Bonnet et Romain Ponard ont ainsi privilégié la nuit. Pour Bonnet, il s'agissait de s'« offrir un temps nocturne "non mesuré" tout en proposant une pulsation régulière et ferme », telle une manière de « retrouver le temps » (voir aussi la photo accompagnant l'œuvre, figure 1). Cette façon de composer n'étant pas dans ses habitudes, on y voit un changement induit par les conditions du confinement et une manière – délibérée – de chercher du plaisir dans une forme d'étrangeté. Il en va de même pour Ponard, qui, se consacrant à la vie de famille en journée, a composé entre 23 h et 4 h du matin, ce qui lui a permis, dit-il, « d'échapper à cette étrange réalité durant quelques heures ».

Figure 1 : Photographie envoyée par Justin Bonnet en accompagnement de sa contribution (n° 15) le 31 mars 2020.

On peut même dire que le dialogue entre familiarité et étrangeté se retrouve non pas seulement dans l'esprit du projet, mais aussi dans certains de ses partis pris artistiques, de sorte que c'est la musique elle-même qui en vient à exprimer une préoccupation pour le temps qui passe. Pensons par exemple à Ezequiel Spucches qui fait entendre le tic-tac d'une pendule, ou encore à Raphaël Aggery, dont le métronome, habituelle-

39 Certains contributeurs indiquent combien de prises ont été nécessaires avant l'enregistrement, souvent très peu (voir annexe 1).

ment simple outil de travail préparatoire au jeu lui-même, devient un instrument de musique à part entière (voir figure 2).

Figure 2 : Photographie envoyée par Raphaël Aggery en accompagnement de sa contribution (nº 22) le 7 avril 2020.

Enfin, il faut souligner que la liberté, dans le projet, n'est pas seulement prise à l'intérieur de ce qui est permis par le cadre, mais bel et bien avec le cadre lui-même, par exemple quand certaines entorses sont faites à la charte : à cet égard, certains morceaux dépassent la durée maximale autorisée de 1 min 30 s (voir annexe 1).

Ranimer le temps, retrouver le plaisir

Ainsi peut-on dire qu'en organisant les conditions de la création, Maxime Echardour a, du même coup, organisé les conditions de sa réception, et donc aussi de son propre plaisir[40] : celui d'écouter tous les jours un bulletin musical comportant ses doubles parts de familiarité – régularité de la réception, répétition de certains procédés, respect des règles inscrites dans la charte –, et d'étrangeté – aléas, improvisation, part laissée à l'intuition, surprises dues à la part créative des contributions. Et il semblerait que l'on puisse faire pour les contributeurs le même constat que pour Echardour : le plaisir naît d'un aller-retour entre retrouvailles avec une forme de familiarité et la part de liberté prise dans ou avec le cadre.

On peut dire que la non-mesure ou la démesure de la durée du confinement tendent à être relativisées par la recherche et l'instauration de certaines mesures, qui sont données par le cadre du projet. Mais si ces mesures, gages de familiarité, n'entraînent pas le retour à une forme d'ennui, c'est parce qu'elles entrent elles-mêmes en dialogue avec certains procédés gages d'étrangeté, procédés qui jouent avec elles et les rendent

40 Entretiens personnels, printemps 2021.

vivantes, parce qu'ils sont le fruit de la liberté créatrice des sujets. Dans le rythme journalier des contributions qui ont progressivement composé l'œuvre, on peut en effet voir une forme de réponse au suivi métrologique quotidien qui caractérise la gestion française de la crise, via l'annonce des indicateurs de progression de l'épidémie. Alors que ce suivi tend à objectiver la crise (Gaille et Terral 2021, p. 12), le projet *Confiné* tend, lui, à réintroduire une dimension subjective au sein même du cadre mesuré sur lequel il repose.

Pour rendre justice à la diversité des créations, procédés et expériences vécues par les contributeurs, il importe néanmoins de signaler ici que le plaisir pris à créer et/ou écouter n'a pas été entièrement partagé, et qu'il subit des variations de degré. La contributrice n° 23, par exemple, ni n'a apprécié le stress provoqué par l'imposition d'une échéance, ni ne souhaite réécouter l'œuvre aujourd'hui, toute désireuse qu'elle est d'oublier ce qui concerne cette période marquée du sceau du malaise. Par ailleurs, l'absence de réponse au questionnaire de certains contributeurs laisse dans le doute quant à la nature de leurs intentions et de leurs expériences. Enfin, quand plaisir il y a, ce dernier trouve parfois aussi ses limites, par exemple pour ceux qui ne l'auraient ressenti que le temps d'un jour – celui de la création –, sans que cela entraîne un changement notable de leur rapport au confinement sur toute la période. Cette diversité des expériences de plaisir se double par ailleurs d'une diversité des expériences sociales, le rapport à l'autre ayant été (re)construit et/ou appréhendé de différentes façons au cours du projet, comme l'expose la partie suivante.

Lutter contre la distanciation sociale

Ambiguïté de la situation émotionnelle initiale

Comme face aux changements de rythme et de perception du temps induits par le confinement, on retrouve une ambiguïté des réactions émotionnelles face à l'impératif de distanciation sociale. Chez certains contributeurs, la période de distanciation sociale à la fois longue et radicale imposée par le premier confinement français a pu donner lieu à des activités ou des états agréables : par exemple, profiter de son jardin avec son seul cercle familial pour Loïc Guénin, avoir un « temps de vacances sociales » pour Justin Bonnet. En ce sens, le projet *Confiné* n'a pas eu pour rôle de répondre à un quelconque malaise social non présent au départ. Il s'agit néanmoins d'exceptions (3 témoignages sur 22).

Plus majoritairement, le confinement a engendré un malaise social partagé par les contributeurs (pour 13 sur 22 au moins), notamment en raison de la rupture des activités musicales (voir annexe 1). En effet, comme nous l'avons déjà souligné, outre la lutte contre l'ennui, c'est bien le désir de mener cette lutte avec les autres qui est, chez Maxime Echardour, le moteur du projet *Confiné*. Pensons au fait que les interprètes, habitués à jouer dans une unité de lieu (*a fortiori* en musique de chambre, domaine de travail de tous les instrumentistes professionnels ayant participé au projet), se retrouvent isolés les uns des autres. Ils ne répètent plus, ni ne « se retrouvent » sur scène. Les médiations habituelles (production, administration, diffusion) se transforment, parfois en s'amenuisant. Tout conduit donc à une dématérialisation des

rapports de sociabilité, en particulier à un déplacement vers le numérique (pour ceux qui ne l'utilisaient pas ou peu). Excepté pour une minorité, l'urgence de retrouver des habitudes sociales se fait alors cruellement sentir, comme pour Johanne Mathaly, qui prend conscience à cette occasion de son « grand besoin de socialisation [*sic*] ». Par ailleurs, ce malaise n'a pas qu'un aspect professionnel, l'enjeu est plus globalement existentiel. Il confine au sentiment d'« horreur » chez Stéphane Borrel, face au fait que « le tiers de l'Humanité » est « cloîtrée chez elle ». Ce dernier décrit alors sa contribution comme un moyen de « conjurer » une telle horreur.

Problèmes et hypothèses

Par conséquent, alors que l'enjeu initial de la lutte contre le vide temporel était de réintroduire du (relativement) prévisible dans de l'(excessivement) imprévisible, ici l'enjeu est de réintroduire de la proximité dans l'éloignement. Autrement dit, le problème est symétrique inverse : l'étrangeté de départ est celle de la fragmentation, tandis que ce qui peut être recherché, c'est une forme de continuité, qui, elle, est courante dans le travail des musiciens[41]. Comment le projet *Confiné* se saisit-il de ce problème, quand il le fait ? Et quel lien social est-il susceptible de préserver ou d'instaurer ? Une hypothèse est que, pour Maxime Echardour, l'œuvre « gomme la distance physique par une proximité musicale renouvelée[42] » : la musique pourrait prendre le relais là où la proximité physique s'absente, donc compenser une privation. C'est l'idée de former une communauté musicale. Mais sous quelles modalités et jusqu'à quel point, sachant que, d'une part, la distance physique ne peut être empêchée, et que, d'autre part, il existe une diversité de rapports entre les contributeurs[43] ? Poser cette question revient à se demander de quelle nature est l'action engagée dans le projet : individuelle, collective ou conjointe, ou encore un mixte de l'une ou l'autre de ces formes ? Si l'action n'est pas complètement conjointe, on peut douter du fait qu'une communauté se soit formée.

Malgré la diversité des conceptions de l'action conjointe (Paternotte 2020)[44], on considère généralement comme une caractéristique importante de cette dernière la présence d'intentions partagées entre les agents (Searle 1990)[45]. On peut en effet faire beaucoup de choses en même temps, sans pour autant les faire ensemble : ce dernier

41 Ce désir de continuité transparaît dans les propos de Maxime Echardour lors des discussions menées pendant le déroulement du projet, ainsi que dans des entretiens ultérieurs. Par ailleurs, l'appartenance durable à plusieurs réseaux de sociabilité entremêlés est avérée chez la plupart des musiciens du projet (voir annexe 2).

42 Entretien personnel, printemps 2021.

43 Ces rapports sont précisés en annexe 2.

44 Il est difficile de s'accorder sur ce qui constituerait l'exemple-type de l'action conjointe car notre intuition à ce sujet dépend de certains facteurs subjectifs. En conséquence, le pluralisme prévaut aujourd'hui : il existerait une diversité de types et de degrés d'actions conjointes, reposant sur une diversité d'éléments fondamentaux.

45 John Searle (1990) a montré que nous avons besoin d'avoir accès aux intentions des agents pour savoir si l'action est conjointe ou non, à partir de l'exemple suivant : si nous voyons des gens courir sous un même abri lors d'une averse impromptue dans un parc, il nous est impossible de savoir au moyen de la seule observation s'ils le font ensemble, ou bien indépendamment les uns des autres. Il nous faut

cas, qui définit l'action conjointe, suppose au minimum que deux personnes au moins 1) se coordonnent dans le temps et dans l'espace, et 2) en vue de produire un résultat commun (Knoblich, Butterfill et Sebanz 2011, p. 59). En l'absence de cette communauté d'intention, on parlera de simple action « collective », action au cours de laquelle les personnes agissent certes en même temps, mais en fonction d'intentions purement individuelles.

Concernant le projet *Confiné*, la réponse aux questions posées précédemment semble ne pas pouvoir être unique, en raison d'une grande diversité à la fois de la nature des actions menées et des rapports engagés entre les contributeurs. Nous avançons l'hypothèse que le projet présente des dimensions individuelles, collectives et conjointes, mais pas toutes sous le même rapport, comme il sera montré dans les sections qui suivent.

Aspects individuels du projet

Le concept originel du projet est incontestablement individuel. Cela entraîne une certaine hiérarchie entre le directeur artistique et les contributeurs. Le point de départ est vertical, il procède de l'écriture d'une charte qui dicte droits et devoirs de chacun, pensée par un « maître du jeu », selon les mots d'Echardour. Si certains contributeurs, comme Justin Bonnet, disent s'être soumis avec plaisir à ce qu'ils nomment tout de même une « obligation », pour d'autres cette obligation a pu, par certains aspects, représenter un désagrément (contributrices n°s 17 et 23), et l'un des 30 contributeurs, comme on l'a vu, n'a pas envoyé sa partie, faute de pouvoir respecter les contraintes de temps.

La dimension individuelle du projet se voit aussi tout simplement au fait que chaque réalisation a lieu sur un temps propre (24 h), séparé de celui des autres : il n'y a nulle synchronie de ce point de vue. Elle se perçoit encore au fait que chaque réalisation procède de partis pris qui, dans la quasi-totalité des cas, sont individuels[46]. Ainsi l'autorisation de diffuser un morceau pris isolément (comme dans le cadre de cet article) et de citer son auteur est-elle demandée seulement à son compositeur, en accord avec le caractère individuel de la création[47]. Les intentions des membres du projet présentent par ailleurs des disparités : par exemple, certains effectuent des tuilages, d'autres non. Et il faut rendre compte des initiatives qui, cette fois, sont allées jusqu'à jouer avec la charte du projet. Pensons à la pièce n° 12 : Nicolas Chedmail, le destinataire officiel de la charte, détourne le principe de la commande pour faire de sa fille de onze ans la compositrice, et de l'ensemble de sa famille les interprètes. Il en va de même dans la pièce n° 14, dans laquelle Roméo Monteiro fait activement participer sa belle-fille. L'engagement des différents contributeurs vis-à-vis des aspects collectifs de la charte comporte donc des degrés, ce qui fait apparaître des différences individuelles.

avoir accès à leurs intentions. Si celles-ci sont partagées, alors c'est le signe qu'ils agissent véritablement ensemble, et pas seulement en même temps.

46 Même quand le contributeur officiel a fait participer des personnes de son foyer, c'était bien lui, le plus souvent, qui était responsable des choix artistiques (sauf dans les cas n°s 12 et 14).

47 Sauf, là encore, pour les n°s 12 et 14. Voir annexes.

Plus encore, il y a chez certains contributeurs une affirmation, voire une revendication, du caractère individuel de leur création. Comme déjà indiqué, on repère notamment un certain nombre de ruptures musicales, en particulier dans les morceaux faisant appel à l'électronique ou à l'électroacoustique : ces derniers effectuent rarement des tuilages et se distinguent par leur utilisation moindre des instruments acoustiques. On peut l'imputer au fait qu'il s'agit d'un type de travail qui se fait habituellement dans la solitude, ainsi qu'au fait que l'électronique présente de grandes capacités polyphoniques, donc un potentiel pour produire des œuvres autonomes. Mais qu'il s'agisse de morceaux électroniques n'est pas non plus une condition nécessaire à de telles ruptures : cela ne fait que rendre plus visible une situation de fait partagée par un petit groupe de contributeurs, qui ont créé sans chercher à se relier aux autres extraits déjà réalisés (voir annexe 1). Comme le dit Juliet Fraser, « ma participation n'était pas du tout collaborative ». Une ambiguïté se fait donc jour ici. D'une part, quelque chose semble ne pas être dépassé dans la distanciation, et de façon assumée, sans doute au bénéfice d'une mise en valeur de l'originalité de chacun. Mais, d'autre part, cette revendication d'individualité étant partagée par certains contributeurs, cela ne tend-il pas à les rapprocher ? Nous allons à présent voir que bien d'autres aspects du projet vont dans le sens de cette dernière hypothèse.

De l'action collective à l'action conjointe

À partir du moment où tous les contributeurs suivent la même charte et montent leurs créations sur un même support, on peut penser que la présence, voire la revendication d'une somme d'intentions individuelles assimile le projet *Confiné* à une action collective, au sens défini plus haut. Cela suppose d'avoir une conception souple de ce que l'on appelle agir « en même temps » : il s'agirait d'agir pendant la même période, à savoir les 30 jours qu'a duré le projet.

Ce qui vaut pour les intentions et procédés de certains membres du projet ne vaut cependant pas nécessairement pour tous les membres, ou pour d'autres dimensions du projet. On peut aller plus loin et dire que, une fois replacé dans le contexte plus global de la pandémie, le projet *Confiné* est susceptible de constituer l'occasion pour une communauté de se former. On s'achemine alors vers l'hypothèse que le projet serait plus que simplement « collectif », et comporterait bien des formes d'actions « conjointes ».

En effet, on observe que le confinement a certes entraîné un éclatement sur le territoire français, et, au-delà, dans le monde, ce qui tend à éloigner les individus les uns des autres d'un point de vue spatial et physique, mais qu'il a aussi de ce même fait entraîné l'isolement de chacun dans un espace réduit, ce qui tend cette fois à rapprocher les individus. À un niveau matériel et parfois psychologique, beaucoup vivent et ressentent des choses similaires. On peut dire que *Confiné* joue sur ces deux tableaux, et qu'il existe dès le départ une forme de communauté entre les contributeurs par-delà la dispersion, ne serait-ce qu'au sens minimal où tous les contributeurs partagent la même condition de devoir composer et/ou jouer depuis leur espace de confinement (résidence principale, maison de famille et/ou, dans de rares cas, local de travail). Appartenir à la communauté des « Confinés » – du nom que Maxime Echardour leur a donné –, c'est vivre de façon particulière (musicale) une situation

universelle (sanitaire et sociale). C'est donc se distinguer en tant que groupe au sein d'un ensemble plus large.

Un facteur plus fort encore de rapprochement est l'instauration d'un rapport d'horizontalité entre les contributeurs. La très grande liberté artistique autorisée par la charte tend en effet à les égaliser, car ils sont tous les uns autant que les autres auteurs du projet, donc co-auteurs ou co-compositeurs, y compris Echardour qui n'est pas seulement directeur artistique mais aussi contributeur (le premier). Il y a donc communauté au sens de la solidarité auctoriale et décisionnelle.

Irait dans le même sens le brouillage de certaines des catégories habituelles. À un moment où compositeurs et interprètes ne peuvent plus collaborer, chacun devient à la fois indissociablement compositeur et interprète, excepté dans les rares cas où aucune interprétation n'est effectuée (dans les morceaux exclusivement électroniques). Les rôles se trouvent ainsi déplacés ; et les hiérarchies bouleversées d'autant. Conception et exécution ne se distinguent plus. C'est d'ailleurs ce qui peut rendre compte du fait que les contributeurs qui étaient déjà des compositeurs ont été moins « déplacés » que les interprètes par le projet : tous les rôles convergent vers celui qui était déjà le leur[48].

Autre indice de rapprochement, les champs disciplinaires tendent à se confondre. C'est ce qui ressort des créations de la compositrice Violeta Cruz (n° 11, extrait audio 5 ci-dessus) et de la chanteuse Juliet Fraser (n° 26, extrait audio 7) : toutes deux proposent des esthétiques très proches, faites de sons de frottement, murmures, bris de verre, qui mêlent objets et voix, de sorte qu'il est difficile, à la simple écoute, de deviner la spécialité d'origine de chacune.

Extrait audio 7 : Projet Confiné*, contribution n° 26 par Juliet Frazer.*

On observe alors que quand les rôles ne sont pas assignés au départ, la tendance va à la perte de spécificité sans qu'aucune demande n'ait été formulée au sujet des modes opératoires. Ces choix effectués librement et individuellement favorisent un partage des langages et une interconnexion entre les contributeurs qui émerge *a posteriori*, au moment de l'écoute de l'œuvre dans son ensemble.

On peut également aller jusqu'à penser que ce sont les rôles entre créateurs et auditeurs qui tendent à fusionner, dans la mesure où 1) chaque contributeur pouvait commencer son travail par une écoute, celle des morceaux précédant le sien (bien que dans l'anonymat), et où 2) une fois le projet achevé, l'écoute de la globalité de l'œuvre était possible pour tous les contributeurs (et exclusivement pour eux[49]).

Enfin, ce sont les rôles entre professionnels et amateurs d'une part, et adultes et enfants d'autre part, qui se révèlent poreux. Parmi les auteurs du projet, on trouve par exemple des enseignants de tout autres domaines que la musique, par ailleurs musiciens amateurs, qui se sont essayés à la composition (n°s 5 et 17). On trouve également des enfants, auxquels les parents ont délégué leur composition, ou avec

48 Chaque contributeur ayant répondu au questionnaire a lui-même qualifié son rôle dans le projet : voir annexe 1. Le rôle de « composition » ou de « conception » apparaît de façon quasi systématique.

49 Seule Saori Furukawa a été invitée par la suite à écouter *Confiné* et à se prononcer sur certaines de ses propriétés, mais avec une clause de confidentialité.

lesquels ils ont collaboré (nos 12 – extrait audio 8 –, 14 et 20). Le projet *Confiné* tend ainsi à installer une forme d'égalité en gommant à la fois les spécialisations, les degrés d'expertise et les âges.

Extrait audio 8 : Projet Confiné*, contribution no 12 par Ludmille Chedmail avec la collaboration de Nicolas Chedmail, Elsa Birgé et Eliott Chedmail.*

Repensons aussi à des procédés instaurant une continuité dans la forme même de l'œuvre : les jeux d'écho, citations et tuilages, qui sont nombreux, et que les contributeurs ont délibérément employés pour s'inscrire dans une démarche collective (l'annexe 1 permet de connaître plus en détail certains partis pris). Le compositeur Stéphane Borrel (no 9), par exemple, a repris différents moments musicaux issus des morceaux nos 1 et 2 pour créer un fond sonore, auquel il a superposé l'enregistrement de la voix d'une personne rencontrée dans la rue (autre matériau préexistant, donc), et qui constitue son apport original à *Confiné*. Ces procédés contribuent à l'instauration d'une certaine communauté musicale. On ne fait pas que se suivre dans le projet : des dialogues s'instaurent en différents moments.

Dans le même ordre d'idées, on peut également remarquer que le procédé consistant à enregistrer les sons d'extrêmement près a pour effet une réduction de la distance, que celle-ci ait été intentionnellement recherchée ou non. Pensons à Violeta Cruz, la plus éloignée géographiquement, car partie en Colombie rejoindre son mari alors que les autres contributeurs sont restés en Europe. Cruz s'est tenue au plus près des sons lors de leur enregistrement : sons de cloches frottées (voir l'extrait audio 5 ci-dessus et la photo accompagnant l'œuvre, figure 3), d'entrechoquement des objets. À l'écoute, les sons semblent donc très proches de l'auditeur. Ils tendent à rapprocher celui-ci de la compositrice. Ces sons pourraient de plus raconter des rencontres, mais des rencontres heurtées, comme si la musique exprimait les ambiguïtés de la relation entre distance et rapprochement propres au confinement.

Figure 3 : Photographie envoyée par Violeta Cruz en accompagnement de sa contribution (no 11) le 27 mars 2020.

Pour terminer sur ce point, on peut signaler que ce n'est pas seulement entre les contributeurs et/ou les auditeurs que du lien artistique s'est maintenu ou créé, mais aussi entre certains contributeurs et leur entourage – famille ou amis –, qu'ils ont sollicité pour le projet. L'auteur Laurent Contamin (nº 27) fait par exemple participer son ami en l'invitant à lire un texte avec lui, ce qui le conduit à mettre en abyme dans ses principes formels le sens qu'avait pour lui le confinement. Il en rend compte de cette manière : « J'avais l'image de la tresse à deux brins, pour cette séquence. L'idée qu'une corde tressée est plus solide qu'un seul morceau de ficelle, pour tenir. Et sur ce confinement, pour moi, il s'agissait bien de ça : tenir bon ». Tous deux lisent en effet des textes qui s'entrelacent. Nous avons par ailleurs déjà cité les exemples des contributions nºs 12 et 14. Citons également le compositeur Mathieu Bonilla (nº 20), qui a enregistré les battements du cœur simultanés du bébé encore dans le ventre de sa conjointe et des parents.

Sous certains angles du projet, on peut même aller jusqu'à parler d'« engagement conjoint » (Gilbert [1990]2003, p. 49)[50], au sens où il y a respect des droits et des devoirs de la charte. Premièrement, chaque invité se coordonne depuis chez lui avec l'initiateur du projet (et réciproquement), à un moment bien déterminé, dans le but d'apporter sa pierre à l'édifice. Précisons que cet engagement ne vaut qu'entre Maxime Echardour et chaque invité, et non pas entre tous. En effet, le fait que l'invité nº 28 n'ait pas envoyé sa contribution annule l'action conjointe avec Echardour, mais pas l'action conjointe des autres membres avec Echardour, ni une quelconque action conjointe entre eux. Ici, l'obligation est seulement verticale. Deuxièmement, en vertu du statut de co-compositeur de chacun des membres, aucune diffusion de l'enregistrement intégral sans l'accord de l'un d'entre eux n'est possible[51]. Troisièmement, on peut encore parler d'engagement conjoint au sens où, même si le contributeur précédent n'a aucune prise sur le devenir des dernières secondes de son morceau, il cède délibérément ses droits au suivant pour que ce dernier en fasse ce que bon lui semble, qu'il décide de s'inscrire dans une continuité ou non. Dans ces deux derniers cas, l'obligation est cette fois horizontale.

On peut ainsi constater qu'il y a des formes de coordination et d'intentions partagées à certains niveaux du projet *Confiné*, et entre certains des contributeurs. Simplement, celles-ci ne sont pas généralisables à l'ensemble du projet. Au fond, cela s'explique peut-être par le fait qu'au principe même du projet, il y a l'intention de jouer avec différentes possibilités de partage. En effet, Maxime Echardour a pensé la distribution entre des personnalités artistiques tantôt proches, tantôt plus éloignées, dans le

50 Pour Margaret Gilbert, il y a engagement conjoint si et seulement si les agents sont proches « en ce qui les concerne » l'un et l'autre, c'est-à-dire qu'en plus d'une intention individuelle, il faut un engagement commun des personnes à avoir l'intention d'agir ensemble. L'engagement conjoint nécessite par essence la participation de chacun de ses membres à sa création et sa dissolution. Il crée des droits et des devoirs des individus les uns envers les autres. On est ainsi fondé de faire reproche à l'autre de ses manquements s'ils nuisent à l'action du groupe : « chacun est obligé envers les autres *en tant* que membre de l'ensemble ; chacun est autorisé à certaines actions *en tant* que membre de l'ensemble » (Gilbert [1990]2003, p. 60). Personne ne peut se libérer de lui-même d'un tel engagement.

51 La question est formulée explicitement dans le questionnaire présenté en annexe 3.

but d'effectuer des tests sur les liens susceptibles d'émerger 52. Il a ainsi souhaité créer des mini-duos, trios ou quatuors à l'intérieur de la structure globale (deux guitaristes, deux harpistes, trois chanteurs, trois personnes de lettres, quatre percussionnistes, une dizaine de compositeurs, etc.), pour voir si des associations allaient se créer, entre des contributeurs successifs ou non, et si certains contributeurs successifs qui se connaissent allaient deviner qui était celui qui les précédait (voir les annexes 1 et 2). Les univers se croisent, y compris au sein d'une même discipline. Par exemple, chez les chanteurs, alors que Juliet Fraser est une chanteuse lyrique contemporaine de langue étrangère (anglais), Marion Tassou est une chanteuse lyrique contemporaine dont la langue natale est le français, et Justin Bonnet est spécialisé dans le registre traditionnel (en français et patois). Il y a donc dès la conception du projet l'intention de construire un jeu avec le lien, de chercher à la fois du continu, certes, mais aussi du discontinu, en se donnant la possibilité d'être surpris par les moments où les associations se font, se défont, ou ne font pas du tout. Car les associations ne se font pas nécessairement là où elles étaient attendues – le cas de Violeta Cruz et Juliet Fraser mentionné plus haut est exemplaire.

Sentiment d'agentivité et plaisir

Au bilan, on peut dire qu'il n'est pas possible de répondre de façon univoque à la question de savoir si le projet *Confiné* constitue une action conjointe, ni, en conséquence, à celle de savoir jusqu'à quel point il diminue le malaise induit par la distanciation sociale. Néanmoins, on peut mettre en lumière qu'il existe des degrés plus ou moins forts de l'aspect « conjoint » de cette action, qui varient selon les intentions, les procédés et le rôle des contributeurs dans le projet (voir annexe 1). On observe aussi des degrés divers dans le sentiment de participer ou non à une action conjointe. Le plus souvent, ce sentiment est mêlé à celui d'agir individuellement : pour Stéphane Derbékian, il s'agit d'une « improvisation mutualisée et individualisée » ; de même, Marion Tassou a beaucoup aimé sentir qu'elle faisait « individuellement partie d'un tout ». C'est aussi ce qui fait dire à Maxime Echardour que *Confiné* ressemble à une « hydre à vingt-neuf têtes ». Parfois encore, la dimension conjointe est perçue comme abstraite. L'ensemble des Confinés est assimilé à une « communauté fantasmée » par Elsa Biston, à une « galerie de portraits fantasmés » ou à un « relais d'artistes » par Nathalie Cornevin, ou encore au collectif d'artistes d'une « exposition […] d'art contemporain » mais « sans échange physique » par le contributeur n° 4. Pour d'autres enfin, comme Tomás Bordalejo, aucun lien ne s'est créé, faute de « rencontre » et d'« échange », ou faute encore, pour Mathieu Bonilla, de pouvoir maintenir les liens déjà existants.

Les conséquences sur le plaisir ressenti sont palpables. D'après certains témoignages, le plaisir a pu être empêché par un excès d'étrangeté, dû non seulement à l'anonymat des contributions, mais aussi à l'impossibilité de le briser tant que le projet était en cours, puisque Maxime Echardour ne souhaitait pas dévoiler le nom

52 Entretien personnel, printemps 2021.

des contributeurs[53]. Une fois l'œuvre achevée, et l'anonymat brisé grâce à un courrier électronique commun, il eût été possible de prendre contact les uns avec les autres, mais cette initiative n'a pas été prise. Certains liens entre les contributeurs restent donc « secrets », comme le dit Violeta Cruz. Le plaisir a également pu être mêlé au déplaisir d'une sensation d'« intrusion » des « voix étrangères » lors de l'écoute (Justin Bonnet). Cela confirme, comme on le soutenait déjà dans la première partie, qu'un excès d'étrangeté est susceptible de limiter le plaisir. Au contraire, c'est quand il y a eu organisation et/ou perception d'un jeu entre familiarité et étrangeté que le plaisir a été rendu possible : plaisir de la surprise des associations qui se créent (Maxime Echardour[54]), plaisir de la reconnaissance rétrospective de collègues ou amis lors de l'écoute intégrale de l'œuvre (entre autres par Nathalie Cornevin, Raphaël Aggery et Stéphane Derbékian), ou encore, plaisir de la perception d'une diversité au sein d'un projet commun (Elsa Biston).

Donner du sens au confinement

Un parti pris récurrent : marquer l'événement

Par la formation de ce « relais d'artistes », pour reprendre l'expression de Nathalie Cornevin, *Confiné* pourrait ainsi incarner dans sa forme quelque chose comme la chaîne de transmission d'un virus. Et l'ensemble des ambiguïtés qui en émane concernant la nature de l'action – individuelle et/ou collective ou conjointe – est peut-être tout simplement représentatif des défis traversés à ce moment-là par les auteurs du projet, et, au-delà, par une grande partie de la population confinée. Mais ce que nous allons présenter dans cette partie, c'est que le confinement n'a pas déterminé le projet *Confiné* seulement du point de vue de ses caractéristiques formelles, mais aussi du point de vue de son contenu. Il a en effet constitué une source d'inspiration pour bon nombre des contributeurs.

Ces derniers ont à plusieurs reprises exprimé leur désir de « marquer l'événement[55] », ou de laisser une « trace[56] », ce qui montre que la crise sanitaire est bel et bien un enjeu de connaissance (Roitman 2013). En instaurant un avant et un après, elle singularise l'événement tout en le mettant en relation avec les autres crises auxquelles il ressemble, et pose donc la question de ce qui le caractérise. La réécoute de l'œuvre aujourd'hui « re-raconte » justement à Maxime Echardour l'histoire des quatre premières semaines de confinement, en mêlant sentiment de fragmentation et de continuité, ce qui procure le plaisir d'avoir « marqué » cet événement fort, tout comme d'en retrouver « différentes strates de narration superposées dans le temps », qui laissent « un souvenir à plusieurs couches ». Comment ce souvenir a-t-il été élaboré ?

53 Voir témoignages en annexe 1.

54 Et l'autrice de cet article, qui assistait à la réception des extraits au jour le jour et avait la possibilité de les écouter.

55 Comme Maxime Echardour et Romain Ponard.

56 Comme Stéphane Derbékian et Violeta Cruz.

La dimension documentaire

Plusieurs esthétiques se dégagent ici. Une première rapproche *Confiné* de l'enregistrement documentaire. Pensons à l'enregistrement des bruits de sa rue qui jouxte le cimetière du Père-Lachaise par Elsa Biston (extrait audio 3), qui souhaitait « proposer une carte postale sonore de l'ambiance dans laquelle [elle] baignai[t] pendant le confinement » et qualifie sa pièce de « radiographie[57] » (on aperçoit certaines tombes sur la photo accompagnant l'œuvre, figure 4) ; ou encore à la reprise des flashs de journaux télévisés par Corentin Marillier, lequel cherchait selon ses propres mots à rendre compte de « l'actualité covidienne » tout en réagissant au « matraquage médiatique ». Un grand nombre de morceaux s'apparentent ainsi à des « photographies sonores[58] ». Cela n'exclut pas que ces sons, pris tels quels, ne soient par ailleurs transformés, comme au moyen des transducteurs d'Elsa Biston[59]. Ce processus d'« artification[60] » peut de cette façon contribuer à une certaine réinvention du quotidien.

Figure 4 : Photographie envoyée par Elsa Biston en accompagnement de sa contribution (n° 7) le 23 mars 2020.

57 Ce terme est également repris par Laurent Contamin pour qualifier l'ensemble de l'œuvre.

58 L'expression est de Corentin Marillier.

59 On peut définir les transducteurs comme des haut-parleurs qui, collés à la surface d'un objet, en transforment le son.

60 L'artification désigne le processus par lequel le non-art se transforme en art, qu'il s'agisse de personnes, d'objets, de lieux ou d'actions (Heinich et Shapiro 2012).

De l'intime à l'extime

Ensuite, certaines pièces articulent explicitement les univers extérieur et intérieur, livrant alors une part d'intime. Plus exactement, l'intime se transforme alors en « extime », l'extime étant ici entendu comme ce qui rend visible le moi intime, non pas dans un but conformiste ou exhibitionniste, mais dans la volonté de le communiquer pour mieux se l'approprier (Tisseron 2011). Ainsi en va-t-il de l'expression de colère de Johanne Mathaly, réitérée par le biais d'une question trois fois posée, qui se fait chaque fois plus insistante : « où sont les masques ? ». La photo qui accompagne son morceau représente précisément les masques qu'elle entreprend alors de coudre (figure 5).

Figure 5 : Photographie envoyée par Johanne Mathaly en accompagnement de sa contribution (nº 19) le 4 avril 2020.

C'est sa saturation par rapport à la situation de confinement qu'exprime quant à elle la contributrice nº 23, en donnant à entendre la voix d'Emmanuel Macron répétant des injonctions telles que « prenez des nouvelles » et « lisez ».

Le morceau nº 17, quant à lui, fait se croiser souvenir personnel de voyage – l'enregistrement du crépitement des cierges posés à l'entrée des lieux de culte roumains en hommage aux disparus – et lecture d'un poème de Salah Stétié issu du recueil *Fièvre et guérison de l'icône*, lequel décrit le devenir d'un homme qui « avance vers la fin des choses » (Stétié 1998, p. 113). Les deux univers de l'émotion intime et de l'événement mondial s'en trouvent rapprochés. On ne peut s'empêcher de dresser un parallèle entre, d'une part, l'évocation de la mort par les cierges et le poème, et, d'autre part, l'incertitude sur le développement de la « fièvre » provoquée par la COVID-19 et la possibilité de sa « guérison[61] ».

61 Analyse rétrospective de sa contribution par l'autrice de cet article.

Retenons aussi le projet de Marion Tassou (extrait audio 9), dont l'objet était de « décrire dans un souffle une journée de confinement, jusqu'à l'étouffement », ce qui est notamment passé par l'énumération des sons et événements environnants, mais aussi d'événements familiaux ou individuels : « France Inter il est 8 h café pain grillé imparfait A-I-S A-I-S A-I-T 4x3 12 et 3 15 Nathan a reçu 15 euros pour son anniversaire salutation au soleil chien tête en haut chien tête en bas, […] dix-huit malades de la région Grand Est, etc. ».

Extrait audio 9 : Projet Confiné*, contribution n° 16 par Marion Tassou.*

Enfin, la tension entre l'intérieur et l'extérieur trouve sans doute son expression la plus forte chez Mathieu Bonilla, lequel nous donne à entendre les battements du cœur de son futur enfant. Il s'agissait pour lui de faire une proposition qui soit en lien direct avec la période vécue, en adoptant une perspective à la fois personnelle et plus large, ce qu'il résume en ces termes : « Qu'y a-t-il de plus confiné qu'un fœtus dans un confinement ? Et en même temps, quel appel vers une sortie et un futur à construire ! ».

L'esthétique du détournement

Certaines pièces, quant à elles, se distinguent par leur intention de parler de la situation présente tout en la détournant au point de la désamorcer. On cherche alors une évasion par la narration d'un rêve, comme celui d'un malade sous respirateur (le morceau de Romain Ponard) ou la construction d'un monde « utopique et lointain » (Tomás Bordalejo).

Mais c'est le plus souvent via l'humour, le jeu, l'ironie et la provocation que des détours sont empruntés. Le détournement d'un discours d'Emmanuel Macron donné à entendre à l'envers par le percussionniste Claudio Bettinelli introduit un jeu qui perturbe l'auditeur : dans son inconscient, celui-ci ne peut pas ne pas entendre la voix du président français, en imaginant qu'il s'agit sans doute d'un discours important, mais tout en en perdant inéluctablement le sens, faute de pouvoir remettre les syllabes dans le bon ordre. Stéphane Derbékian donne lui aussi à entendre un jargon rendu pour le moins incompréhensible, celui d'un prédicateur musulman, ce qui induit une attente gage de tension, laquelle finit par se résoudre dans l'annonce d'une formule ramassée grâce à laquelle tout devient subitement clair, en manière de synthèse de l'ensemble du morceau, voire de la sous-structure formée par les cinq premiers morceaux : la phrase « Co-co-co-corona-co-co-co-coronavirus- (virus étant répété douze fois) » (extrait audio 2 ci-dessus). La photo qu'il prend le jour de cette création témoigne également d'une esthétique du détournement (figure 6).

Figure 6 : Photographie envoyée par Stéphane Derbékian en accompagnement de sa contribution (n° 5) le 21 mars 2020.

Vers une « coronamusique » et une « coronadanse » ?

On perçoit qu'au moyen de ces différents procédés, quelque chose d'étranger au départ se voit approprié selon des degrés et des modalités diverses. Cette appropriation atteint sans doute son degré le plus haut quand elle donne lieu à l'émergence d'une forme qui est consubstantiellement liée à la crise sanitaire. Ici, il s'agit bien de la création d'objets musicaux nouveaux.

Ce serait le cas de la pièce des Chedmail (extrait audio 8 ci-dessus). Celle-ci mêle des constats de déclin – « les vitres sont sales, les tuyaux sont bouchés, je ne sens plus rien » – à la répétition monosyllabique en arrière-fond de « co-co-co-co [etc.] », ainsi qu'à la superposition des voix de toute la famille. Les effets sont utilisés à plein, ils se cumulent à une musique qui semble reposer sur une boucle et donne à sentir comme un entonnoir qui nous aspirerait, un tourbillon auquel on ne pourrait échapper, quand la voix en vient à chanter, dans un cri profond : « virus ». Toute la pièce est ainsi dédiée à ce que l'on appelait encore à l'époque le « coronavirus », et invente la forme par laquelle elle veut le dire, sans qu'il soit possible de les dissocier l'un et l'autre, telle une « coronamusique ».

Il en va de même du morceau de Justin Bonnet, que ce dernier baptise du nom de « coco dance » par un effet d'annonce électrisant (extrait audio 10). La (ou une)

danse du coronavirus est née. Celle-ci pourrait s'inscrire dans le champ des musiques traditionnelles par certains de ses aspects (cornemuse, battements des mains et des pieds, voix polyphonique, ritournelle), mais est néanmoins écrite spécialement pour l'occasion. Elle nous ramène à ce lieu partagé qu'est la place de village précisément à un moment où l'on ne peut l'investir. Tout se passe donc comme si elle nous offrait la possibilité de la rêver chez nous, depuis notre salon. La pièce révèle bien les défis et ambiguïtés d'une œuvre qui cherche à dépasser certaines des difficultés vécues à cette période, tout en étant dans l'incapacité de le faire réellement. On nage en effet en plein rêve.

Extrait audio 10 : Projet Confiné, contribution n° 15 par Justin Bonnet.

La pièce de la performeuse Violaine Lochu (un extrait de *Modular K* anciennement intitulé *Futur intérieur*), enfin, sur laquelle s'achève *Confiné*, s'offre comme une métonymie à la fois de la situation vécue par beaucoup d'entre nous à ce moment de la pandémie, sinon de tous, et du propos du projet *Confiné* lui-même, ce qui tend à conférer à l'œuvre une dimension très large qui dépasse le cadre d'un projet ludique pour privilégiés. La pièce puise son inspiration à la source d'un projet en cours de Violaine Lochu : faire parler les autres sur des souvenirs à venir, en parlant au passé de choses futures, et ce, pendant le confinement. Cela passe par le biais d'enregistrements d'entretiens via Skype, que la pièce donne à entendre par bribes. L'usage de ce canal de communication à la fin du projet tend à nous ramener à la vie réelle, en ceci que l'entretien à distance s'est trouvé fort utilisé pendant le confinement, et pas seulement pour des pratiques musicales. Dans le même temps, le fond, par le biais des souvenirs enregistrés, ne fait pas autre chose qu'exprimer la manière dont nous avons tous, et en particulier dans le projet *Confiné*, été à la fois ensemble et pas ensemble : « nous nous sommes réunis », « nous nous sommes enfermés pour une durée indéterminée », « nous étions nombreux », « nous ne parlions pas la même langue mais nous nous comprenions », « il y avait [énumération de prénoms] », etc. Dans un mélange d'hésitations et d'affirmations, s'expriment à nouveau toutes les ambiguïtés de la sociabilité propre à cette période particulière, partagée entre désir de maintenir du lien, constat de sa difficulté, privilège donné à certains canaux de communication, et, inévitablement, vie chacun pour soi, parfois dans la solitude.

Les démarches qui viennent d'être retracées, dans leur diversité, montrent ainsi qu'un sens, par-delà les difficultés du confinement, est tout au moins interrogé, et, dans certains cas, recherché ou détourné. La musique, souvent accompagnée des mots, tient bien un discours sur le confinement, et par ce moyen semble en certains moments capable de s'approprier l'étrangeté qu'il représentait au départ.

Conclusion

Le projet *Confiné* doit son existence à la crise sanitaire et sociale provoquée par la pandémie de covid-19, et une part de ses intentions et procédés a été déterminée par les conditions du confinement. Il s'agissait en particulier de répondre à un triple malaise, afférent à l'étrangeté 1) du temps vécu à ce moment-là, 2) des relations

sociales – ou plutôt de leur quasi-impossibilité –, et 3) d'une vie réduite à la sphère du foyer. Les défis relevés étaient donc similaires à ceux d'autres pratiques musicales, et plus largement artistiques, de la même période. Comme ce qui s'est passé pour le théâtre (Gaille et Terral 2021), le but n'était pas de remplacer la mise en présence, ni de révolutionner l'art, mais de cultiver sa passion, conserver du lien, et donner du sens au confinement. Le projet confirme aussi certaines intentions récurrentes plus précises observées dans des projets similaires : la tendance à travailler plus particulièrement avec des amis et à rechercher un lien davantage social que stylistique (Fram *et al.* 2021). Rappelons que la charte du projet ne contraint les créations que d'un point de vue matériel, et non stylistique. Rappelons également que les contributeurs invités appartiennent à des sphères musicales diverses, même si la musique contemporaine est largement représentée (annexe 2).

Comment le projet *Confiné* a-t-il relevé ces défis ? Alors qu'on a souvent pu remarquer que, à l'annonce du confinement, une période initiale de stagnation précédait chez les musiciens la reprise de leurs activités (Fram *et al.* 2021), ici l'élaboration du projet fut quasi immédiate. De plus, alors que les projets musicaux du confinement tendent généralement à exprimer la nostalgie (*ibid.*), ici, ce sont surtout le présent et l'avenir qui sont évoqués, et qui plus est, de façon humoristique ou ironique. Nous avons par ailleurs pu montrer que, quand s'instaure un jeu entre l'étrangeté et la familiarité, un certain plaisir a été tiré de l'élaboration du projet, et/ou de la création, et/ou de l'écoute de l'œuvre. Malgré certaines limites que nous avons signalées au fil du propos, le projet *Confiné* semble donc avoir montré ou permis une certaine résilience, parfois rapide et/ou durable.

Jusqu'ici, *Confiné* était resté « confiné ». Mais la diffusion de cet article, décidée de concert avec Maxime Echardour, conduit à remettre en cause cette situation initiale. Pour les besoins de la compréhension, certains morceaux sont en effet diffusés sur l'Internet. Cela témoigne du désir d'inscrire l'œuvre dans une histoire et une réflexion partagées, donc d'une visée non plus seulement artistique et sociale, mais aussi documentaire et réflexive, et à une échelle plus large que celle de la communauté des « Confinés ». Autrement dit, il s'agit, sous une autre forme, de s'efforcer de fournir quelques réponses supplémentaires aux questions que la crise continue à nous poser.

Bibliographie

Attariwala, Parmela (2021), « Re-imagining Creative Music-making. Creative Music Series #8 », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 14, nº 1, https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6417/6072, consulté le 26 octobre 2021.

Bergson, Henri ([1907]1998), *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF.

Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York/Londres, Verso.

Brooks, Samantha K. *et al.* (2020), « The Psychological Impact of Quarantine and How to Reduce It. Rapid Review of the Evidence », *The Lancet*, vol. 395, nº 10 227, 14 mars, p. 912-920, https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)30460-8.

Cabedo-Mas, Alberto, Cristina Arriaga-Sanz, et Lidon Moliner-Miravet (2021), « Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19. A Spanish Population Survey », *Frontiers in Psychology*, vol. 11, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.606180.

Chiu, Remi (2020), « Functions of Music Making Under Lockdown. A Trans-Historical Perspective Across Two Pandemics », *Frontiers in Psychology*, vol. 11, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.616499.

Cohen, Susanna, et Jane Ginsborg (2021), « The Experiences of Mid-career and Seasoned Orchestral Musicians in the UK During the First COVID-19 Lockdown », *Frontiers in Psychology*, vol. 12, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.645967.

Dalziel, Magdalen (2020), « Scots DJ George Bowie Pledges More Balcony Gigs during Coronavirus Crisis after Live Stream Goes Viral », *Daily Record*, 20 mars, https://www.dailyrecord.co.uk/entertainment/celebrity/scots-dj-george-bowie-pledges-21723745, consulté le 26 octobre 2021.

Fischlin, Daniel, Laura Risk, et Jesse Stewart (dir.) (2021a), *Improvisation, Musical Communities, and the COVID-19 Pandemic (vol. 1)*, numéro thématique de *Critical Studies in Improvisation*, vol. 14, nº 1, https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/issue/view/417, consulté le 17 janvier 2022.

Fischlin, Daniel, Laura Risk, et Jesse Stewart (dir.) (2021b), *Improvisation, Musical Communities, and the COVID-19 Pandemic (vol. 2)*, numéro thématique de *Critical Studies in Improvisation*, vol. 14, nº 2-3, https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/issue/view/421, consulté le 17 janvier 2022.

Fram, Noah R. *et al.* (2021), « Collaborating in Isolation. Assessing the Effects of the COVID-19 Pandemic on Patterns of Collaborative Behavior Among Working Musicians », *Frontiers in Psychology*, vol. 12, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.674246.

Freud, Sigmund ([1919]1998), *L'inquiétante étrangeté*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard.

Gaille, Marie, et Philippe Terral (dir.) (2021), *Les sciences humaines et sociales face à la première vague de la pandémie de COVID-19. Enjeux et formes de la recherche*, rapport du Centre national de la recherche scientifique, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03036192, consulté le 26 octobre 2021.

Gilbert, Margaret ([1990]2003), *Marcher ensemble. Essai sur les fondements des phénomènes collectifs*, traduit de l'anglais par Bruno Auerbach *et al.*, Paris, PUF.

Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro (dir.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Knoblich, Gunther, Stephen Butterfill, et Natalie Sebanz (2011), « Psychological Research on Joint Action. Theory and Data », *The Psychology of Learning and Motivation*, vol. 54, p. 59-101.

Lévi-Strauss, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Li, Sijia *et al.* (2020), « The Impact of COVID-19 Epidemic Declaration on Psychological Consequences. A Study on Active Weibo Users », *International Journal of Environmental Research and Public Health*, vol. 17, nº 6, https://doi.org/10.3390/ijerph17062032.

MacDonald, Raymond *et al.* (2021), « Our Virtual Tribe. Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation », *Frontiers in Psychology*, vol. 11, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.623640.

Morgan-Ellis, Esther M. (2021), « "Like Pieces in a Puzzle". Online Sacred Harp Singing During the COVID-19 Pandemic », *Frontiers in Psychology*, vol. 12, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.627038.

Onderdijk, Kelsy E., Freya Acar, et Edith Van Dyck (2021), « Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making. Playing Online and Physically Together », *Frontiers in Psychology*, vol. 12, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.642713.

Paternotte, Cédric (2020), « Action conjointe (A) », dans Maxime Kristanek (dir.), *L'encyclopédie philosophique*, https://encyclo-philo.fr/action-conjointe-a, consulté le 26 octobre 2021.

Roitman, Janet Lee (2013), *Anti-crisis*, Durham, Duke University Press.

Rowan, Brent (2021), « Socializing from a Distance in a Community Music Ensemble During the COVID-19 Pandemic », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 14, nº 1, https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6307/6068, consulté le 26 octobre 2021.

Sarasso, Pietro *et al.* (2021), « The Role of Musical Aesthetic Emotions in Social Adaptation to the COVID-19 Pandemic », *Frontiers in Psychology*, vol. 12, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611639.

Searle, John (1990), « Collective Intentions and Actions », dans Philipp R. Cohen, Jerry Morgan et Martha Pollack (dir.), *Intentions in Communication*, Cambridge (MA), MIT Press, p. 401-415.

Shaw Roberts, Maddy (2020), « This Orchestra's Beethoven *Ode to Joy* Skype Concert is Everything the World Need », *Classic FM*, 23 mars, https://www.classicfm.com/composers/beethoven/rotterdam-philharmonic-virtual-ode-to-joy-concert/, consulté le 26 octobre 2021.

Stétié, Salah (1998), *Fièvre et guérison de l'icône*, Paris, Imprimerie nationale/Éditions UNESCO.

Thorpe, Vanessa (2020), « Balcony Singing in Solidarity Spreads across Italy during Lockdown », *The Guardian*, 14 mars, https://www.theguardian.com/world/2020/mar/14/solidarity-balcony-singing-spreads-across-italy-during-lockdown, consulté le 20 décembre 2021.

Tisseron, Serge (2011), « Intimité et extimité », *Communications*, nº 88, p. 83-91, https://doi.org/10.3917/commu.088.0083.

Médiagraphie

Ensemble Aleph (1998), *Arrêts fréquents*, Concord.

Lochu, Violaine (2020a), *Futur intérieur*, dans *Aware. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*, https://awarewomenartists.com/commandes/violaine-lochu, consulté le 17 janvier 2022.

Lochu, Violaine (2020b), *Modular K*, http://www.violainelochu.fr/?page_id=2111, consulté le 17 janvier 2022.

Annexe 1 : Tableau analytique des contributions

Ce tableau présente un certain nombre des caractéristiques des contributions au projet Confiné (durée, instrumentarium, procédés, moment de la création, etc.), tirées selon les cas soit d'une analyse de l'œuvre, soit des réponses fournies à un questionnaire par les contributeurs (indiquées par un x dans la dernière colonne ; voir annexe 3), soit des deux.

N° contributeur **Jour** **Prénom Nom + Contributeur(s) invité(s)**	**Durée contribution**	**Rôle(s)** **Instrumentarium** **Procédé(s)** ***1. Intentions / contraintes*** ***2. Retour d'expérience***	**Lieu**[62] **Moment**[63] **Temps passé**	**Réponse au questionnaire**
N° **1** J1 Maxime Echardour	0'00-1'03 (1'03)	Composition et jeu Cymbalum (différents types de baguettes) *1. Première contribution : pas d'influence d'éventuelles contributions antérieures. Volonté de « faciliter l'ouverture (par des sons longs et résonnants) et de noyer la sonorité de l'instrument ».* *2. Plaisir d'élaborer le projet, d'écouter les contributions au jour le jour puis l'intégralité de l'œuvre, de participer à son analyse, de renforcer ou de retrouver du lien.*	Local de travail 3 h	X
N° **2** J2 Tomás Bordalejo	1'01-2'16 (1'15)	Composition, jeu, mixage Casseroles et grains crus (riz, pois chiches, lentilles), guitare, sons instrumentaux modifiés électroniquement (Logic Pro) *1. Recherche de continuité avec la pièce précédente (tuilage), création d'une « profondeur méditative » pour lutter contre l'angoisse ressentie dans un lieu de vie serré.* *2. Pas de création de lien avec les autres contributeurs : pas de rencontre ni d'échange. Projet qui a stimulé la reprise d'une activité créatrice. À l'écoute, sensation de « parenthèse temporelle sans avant ni après ».*	Domicile	X
N° **3** J3 Thomas Keck	2'13-3'21 (1'08)	Composition et jeu Guitare, sons instrumentaux modifiés électroniquement	Maison de campagne	
N° **4** J4	3'21-4'23 (1'02)	Composition Enregistrements de contrebasse, d'improvisations et de *Sequenza XIVb* de Luciano Berio Travail de ces enregistrements avec Ableton Live *1. Plusieurs écoutes des contributions précédentes, création « instinctive ». Compose peu habituellement.* *2. Plaisir de la contrainte créative dans un temps court. À l'écoute de l'intégralité de l'œuvre, lien créé avec les autres semblable à celui d'une « exposition collective en art contemporain », mais « sans échange physique », et dans la limite des quelques contributeurs connus. Réutilisation de sa composition pour un projet ultérieur.*	Domicile Courte durée	X

62 France sauf indication contraire.

63 En journée sauf indication contraire.

N° **5** J5 Stéphane Derbékian	4'23-5'40 (1'17)	Composition, « trace » plutôt qu'écriture Superposition de voix Usage de diverses sources sonores trouvées sur Internet et de CD, citation du précédent *1. Recherche d'un lien avec les extraits précédents, de structure. Volonté de faire du confinement le sujet de la forme musicale, avec ironie.* *2. Bonheur de s'exprimer et de faire de la musique. Lien avec les contributeurs qui étaient déjà des amis.*	Domicile A eu « le temps de prendre le temps », échéance ramenant à la « vie d'avant »	X
N° **6** J6 Corentin Marillier	5'40-6'43 (1'03)	Composition Usage d'échantillons d'un extrait précédent, poésie de René Char, voix (extraits de la Matinale de France Inter, journal télévisé de TF1 et de France 2, jingle RTL, 2 secondes d'extraits d'accords de symphonies) Montage avec Ableton Live *1. Inspiré par le « rabattage médiatique » autour de la pandémie, sensible à l'actualité française (Français vivant en Suisse où il n'était pas complètement confiné).* *2. Création d'un lien très fort avec les autres contributeurs au moment de la composition (interprétation de chaque extrait comme une « photographie sonore » de la période).*	Bureau et atelier du domicile (Suisse)	X
N° **7** J7 Elsa Biston	6'43-8'14 (1'31)	Composition Bruits de la rue, matières et instruments divers équipés de transducteurs, sons enregistrés Reprise d'éléments des extraits précédent, enregistrements, réenregistrements, transformation des sons, montage (Pro Tools) *1. Composition en réaction à l'écoute des morceaux précédents, reprises de quelques éléments pour les transformer, prise en compte de l'environnement (vue sur le cimetière du Père-Lachaise). Envie de proposer « une carte postale sonore de l'ambiance » dans laquelle elle baignait (calme, douceur, bruits des oiseaux).* *2. S'est amusée à être paradoxalement pressée pendant une journée. Gaieté de ce temps « suspendu ». Modification de sa perception de l'espace à travers la réception « de nouvelles d'autres lieux ». Mais pas de création de lien car « chaîne » sans « aller-retour » et « anonyme ». À la réécoute, sentiment d'un objet « gelé, en attente », représentatif de la situation vécue.*	Bureau du domicile	X
N° **8** J8 Ezequiel Spucches	8'12-9'40 (1'28)	Jeu et préparation du piano Piano préparé : extrait de l'*Album pour la jeunesse* de Robert Schumann Enregistrement du tic-tac d'une pendule	Maison de campagne	
N° **9** J9 Stéphane Borrel	9'40-11'12 (1'32)	Composition Diffusion d'un entretien réalisé avec une passante en 2010 lors de la préparation de son *Anthologie du rire* Fond sonore reprenant des sons des contributions n° 1 et 2, montage et mixage (Pro Tools)	Bureau du domicile Quelques heures	X

		1. Idée immédiate de sa contribution mais citation des extraits entendus pour « musicaliser » l'entretien. Isolement ce jour-là par rapport à la famille, possibilité de dégager plus de temps que dans les jours précédents. Évocation d'un souvenir heureux. *2. Influence « poétique » mais pas matérielle du confinement sur sa composition. Décision le lendemain de composer un nouvel accompagnement pour ce texte. Pas de lien créé avec les autres contributeurs hormis Maxime Echardour.*		
N° **10** J10 Vincent Laubeuf	11'12-12'37 (1'25)	Composition Électronique	Domicile	
N° **11** J11 Violeta Cruz	12'37-14'11 (1'34)	Composition, jeu, enregistrement Verres, collection de 30 cloches présentes dans l'appartement, sons environnants (tapis de course du voisin du haut, parc en face) *1. S'est laissée guider par les sons des cloches « les plus intéressants » pour composer. Volonté d'illustrer ses conditions de vie inattendues.* *2. Sentiment de compression du temps ce jour-là, « stress positif ». Sentiment d'un accompagnement des autres ayant répondu au même défi. Mais liens qui restent implicites. Impression de diversité à la réécoute. Satisfaction d'avoir pu laisser une trace.*	Appartement prêté par la famille (Colombie)	X
N° **12** J12 Ludmille Chedmail + Nicolas Chedmail, Elsa Birgé, Eliott Chedmail	14'11-15'44 (1'33)	Conception (Ludmille) + jeu et chant (Nicolas, Elsa, Eliott) Voix, électronique	Maison de famille	
N° **13** J13 Claudio Bettinelli	15'44-16'12 (1'28)	Composition et jeu Thérémine, cithare, percussions Diffusion à l'envers du discours d'Emmanuel Macron annonçant le confinement (« Nous sommes en guerre »)	Domicile	
N° **14** J14 Roméo Monteiro + Zélie Blanchemain Renevier	16'10-17'09 (0'59)	Composition (Roméo) + jeu de différents instruments (Zélie) Enregistrement et traitements électroniques (échantillonnage principalement : banques de sons de pets) *1. Envie de rupture stylistique par rapport aux autres contributions, de « gaieté anonyme ». Approche ludique.*	Home studio du domicile	X
N° **15** J15 Justin Bonnet	17'09-18'46 (1'37)	Composition, écriture, jeu, chant Cornemuse, voix, *re-recording* *1. Influencé par l'extrait précédent (sons de pets → cornemuse) et un autre extrait antérieur (actualités → « coco dance »), par la « liberté de ton ». Mais volonté de garder une « spontanéité ».* *2. Solitude inhabituelle dans un projet musical. Lien « d'esprit » avec les autres contributeurs (non connus de lui), plaisir de les imaginer. Sensation d'une « belle stimulation » mais aussi d'une « intrusion » de ces voix étrangères.*	Domicile Enregistré de nuit, afin de bénéficier d'un temps « non mesuré »	X

N° **16** J16 Marion Tassou	18'45-19'15 (0'30)	Chant Voix : phrase dite en un seul souffle *1. Pas d'écoute des extraits précédents. Première journée du confinement où elle passait du temps seule, se reconnectait à son métier, « impression de faire de la musique avec les autres ».* *2. A « adoré faire partie individuellement d'un tout ». A recommencé à chanter tous les jours ensuite. Souvenir d'une journée sereine aujourd'hui, à l'image de son confinement.*	Pièce isolée et calme d'une maison de famille La journée, plusieurs essais	X
N° **17** J17 Anne-Sophie Riegler + Maxime Echardour	19'15-19'58 (0'43)	Composition (Anne-Sophie) + enregistrement et montage (Maxime) Son de crépitements de cierges en Roumanie (souvenir de voyage personnel enregistré sur smartphone) Lecture superposée d'un extrait du poème « Statue de feu », tiré de *Fièvre et guérison de l'icône* de Salah Stétié *1. Recherche de structure, plusieurs essais avant enregistrement, écoute des contributions précédentes.* *2. Plaisir d'écouter les contributions au jour le jour puis l'intégralité de l'œuvre, d'y contribuer, d'en produire une analyse et de la diffuser. Appréhension liée au statut d'amateure dans la musique.*	Salon et bureau du domicile 2 h	X
N° **18** J18 Loïc Guénin	19'58-21'35 (1'37)	Composition, écriture, jeu Accordéon, voix et claviers analogiques *1. Écoute des contributions précédentes et volonté de créer une transition, accès aux seuls instruments du studio et non à ceux du local de sa compagnie.* *2. Grand bonheur de participer. Enfermement dans le studio toute une journée, ce qui n'était pas arrivé depuis plusieurs semaines, projet qui a permis un retour à l'écriture. Sensation d'une pièce « très construite » à la réécoute, qui raconte beaucoup du « besoin d'être ensemble ».*	Studio personnel au domicile Journée entière	X
N° **19** J19 Johanne Mathaly	21'35-22'54 (1'19)	Composition et interprétation Voix, violoncelle, ukulélé *1. Spontanéité, influence « peut-être inconsciente » par les contributions précédentes.*	Domicile	X
N° **20** J20 Mathieu Bonilla + Alicia et Olivia Castro Gordon	22'54-24'13 (1'19)	Composition, direction, programmation Enregistrement (maison, et non pas studio) des battements du cœur du compositeur, de sa compagne et de leur enfant dans le ventre de sa mère Échantillons générés avec OpenMusic 6.4, banque de sons Ircam (instruments solistes), Avant Garde, UVI Worstation *1. Recherche de lien avec les extraits précédents (volonté de prolonger, d'éviter les redondances et de créer une transition). Volonté d'illustrer le confinement à la fois d'un point de vue très personnel et général. Témoignage de l'expérience vécue. Pas de création de liens : maintenir ceux existants était déjà difficile.* *2. À l'écoute, sensation du temps paradoxale, faite à la fois de « l'éternel présent de la musique et du surgissement de questionnements pour certains résolus ».*	Domicile	X
N° **21** J21 Joris Rhül	24'13-25'46 (1'33)	Composition et jeu Sons multiphoniques à la clarinette, sons de vagues La même pulsation tourne sur des phrases différentes	Maison de famille	

N° **22** J22 Raphaël Aggery	25'42-26'56 (1'14)	Composition et jeu Percussions (caisse claire sans timbre jouée sur peau et sur cercle, toy piano), baguette de caisse claire bois, baguette de timbale, baguette crénelée, balai métallique, métronome mécanique, voix Enregistrement avec un smartphone *1. Recherche de simplicité, absence d'électronique, de traitement du son, de montage (tout acoustique), pas d'écoute des contributions précédentes.* *2. Pas de lien créé avec les autres mais plaisir de contribuer (« rayon de soleil dans cette période étrange »), et, à l'écoute, de retrouver des esthétiques connues et des amis.*	Pièce de musique au domicile Création spontanée et en une seule fois	X
N° **23** J23	26'56-27'52 (0'56)	Conception et montage Utilisation de la voix d'Emmanuel Macron Extrait de la chanson de Sia, *Chandelier* *1. A cherché à s'abstraire des extraits précédents, recherche d'une « écriture automatique avec les sons ».* *2. Plaisir d'échanger avec Maxime Echardour et de « laisser libre cours à une envie ». Mais stress causé par la deadline du projet (24 h), pas de lien créé avec les autres et absence de réécoute aujourd'hui par volonté d'oublier la période.*	Domicile	X
N° **24** J24 François Vey	27'45-29'06 (1'21)	Composition Électronique, instruments virtuels de Native Instruments et d'Arturia, banques sonores d'Heaviocity Utilisation du logiciel de traitement et de montage Logic Pro X, usage de l'échantillon de Sia de la contribution précédente *1. Matériel habituel et fidélité à son style de composition. Volonté d'intégrer l'esthétique d'un projet en cours à une composition collective aux inspirations diverses. Rapidité dans la composition (contrainte créatrice). Renforcement du minimalisme de ses moyens en raison du confinement.* *2. Plaisir de découvrir les autres contributions mais pas de lien au-delà en raison de leur anonymat. La réécoute le ramène aux conditions plaisantes de son confinement.*	Domicile Courte durée (contrainte pensée comme favorable à la création)	X
N° **25** J25 Romain Ponard	29'04-30'35 (1'29)	Composition et jeu Usage d'un échantillon de cour d'école, d'un échantillon de vieux vinyle, deux sons de synthétiseur analogique, piano *1. Très nourri par l'écoute des extraits précédents, en particulier le dernier, avec lequel il a voulu « dialoguer ». Sans le confinement, il aurait utilisé d'autres instruments (cuivres).* *2. Impression de « se remettre au travail », projet aidant à mieux tolérer le confinement. À la réécoute, sensation d'un souvenir marquant et d'une période étrange.*	Domicile De nuit (de 23 h à 4 h) car avec sa famille en journée	X
N° **26** J26 Juliet Fraser	30'33-31'47 (1'14)	Improvisation, jeu, chant Voix : jeux avec le souffle, murmures Usage du looper TC Helicon VoiceLive 3 acheté spécialement pour le confinement *1. Recherche d'une proposition « très libre, ouverte et simple », aucune intention collaborative.* *2. Projet qui lui a donné un objectif pendant une journée.*	Domicile (Angleterre) Une journée	X

N° **27** J27 Laurent Contamin + son compagnon	31'47-32'57 (1'10)	Écriture du texte, jeu et direction (Laurent) + lecture (compagnon) Texte de Laurent Contamin, *L'Autre chemin* (texte préexistant, publié aux Éditions Théâtrales, mais adapté au projet), guitare Diffusion d'un extrait des contributions antérieures, enregistrement avec un smartphone, lecture à deux voix *1. Recherche d'un lien avec les contributions précédentes. Volonté de parler de la relation et de l'inclure dans la forme. Choix d'un texte emmené spécialement pour se confiner.* *2. Bonheur d'avoir un projet dans le contexte des annulations. Pas de lien créé avec un réseau professionnel qui n'est pas le sien. Sentiment d'une œuvre pour « happy few » à la première écoute, puis d'une « radiographie universelle » à la réécoute aujourd'hui.*	Salon d'une maison de campagne Travail en deux prises, fait dans « l'impulsion du moment » (1 h)	X
J28 Personne n'ayant pas rendu sa contribution				
N° **28** J29 Nathalie Cornevin + Nicolas Cerveau	32'57-34'10 (1'13)	Composition à partir d'une improvisation à deux, jeu Harpe, violoncelle Lecture d'un texte de Milan Rufus en langue slovaque *1. Recherche à partir de l'écoute des contributions précédentes, d'improvisations en famille puis à deux, et de la lecture de Milan Rufus. Recherche d'un lien avec l'extrait précédent dans les hauteurs de notes, l'impression laissée et le texte lu. But : « découler de ce qui précède, en prendre le relais, puis le singulariser ». Préoccupation plus grande pour le processus que pour le résultat.* *2. À la réécoute, sentiment d'un « partage très éthéré ». Projet lui ayant procuré le sentiment d'être dans une « dynamique » avec d'autres.*	Maison de famille Temps limité par l'école à la maison	X
N° **29** J30 Violaine Lochu + proches	34'10 35'39 (1'29)	Conception et participation Voix Enregistrement de proches lors d'entretiens via Skype en différentes langues (français, italien, allemand), selon un protocole imposé (amorces de phrases, répétitions) La contribution, intitulée *Futur intérieur*, peut être écoutée sur le site de l'association AWARE. Elle est ensuite devenue une partie de la pièce sonore *Modular K*, diffusée ultérieurement lors d'une exposition de l'artiste à La Traverse (Alfortville) : http://www.violainelochu.fr/?page_id=2111 (consulté le 21 janvier 2022).	Domicile	

Annexe 2 : Portrait des contributeurs

Ce tableau présente un certain nombre de caractéristiques socioprofessionnelles des contributeurs au projet *Confiné*, établit quantitativement la présence de musiciens de formation et de musiciens professionnels parmi eux (y compris à l'intérieur d'une même contribution, puisqu'il peut y avoir des contributeurs invités) et met en évidence les principaux rapports préexistants entre les contributeurs. Ces derniers sont présentés en ordre de présence dans le projet (voir annexe 1).

Contributeur(s) **N° contribution**	**Statut socioprofessionnel**	**Ancien élève des CNSMD[64] de Lyon (L) ou Paris (P)**	**Professionnel de la musique**	**Amateur**	**Total**
Maxime Echardour N° 1	Percussionniste des ensembles AlmaViva, L'Instant Donné et Khaps, ancien membre du Trio de Bubar, collaboration avec La Note Jaune, musicien régulièrement invité de l'ensemble C Barré, joue dans le spectacle *À vos saveurs* avec Corentin Marillier et Violaine Lochu (Compagnie Acta, dir. Laurent Dupont), a enregistré le disque *To the People* (2016) avec Juliet Fraser.	L	1		1
Tomás Bordalejo N° 2	Compositeur (joué par L'Instant Donné), guitariste et professeur de guitare au Conservatoire à rayonnement départemental de Genevilliers.		1		1
Thomas Keck N° 3	Guitariste de l'ensemble C Barré, musicien régulièrement invité à L'Instant Donné, compositeur et professeur de guitare au Conservatoire à rayonnement départemental d'Évry.	P	1		1
N° 4	Contrebassiste dans un ensemble parisien.		1		1
Stéphane Derbékian N° 5	Professeur de lettres/théâtre et expression dramatique au Lycée Simone-Veil de Saint-Étienne, ancien président de l'association Bubar.			1	1
Corentin Marillier N° 6	Percussionniste et performeur, joue dans le spectacle *À vos saveurs* avec Maxime Echardour et Violaine Lochu (Compagnie Acta, dir. Laurent Dupont).		1		1
Elsa Biston N° 7	Compositrice (jouée par L'Instant Donné), metteuse en onde à Radio France.		1		1
Ezequiel Spucches N° 8	Pianiste, compositeur et directeur artistique de l'Ensemble AlmaViva.		1		1
Stéphane Borrel N° 9	Compositeur (joué par L'Instant Donné) et professeur de composition électroacoustique au Conservatoire à rayonnement régional de Lyon.	L	1		1
Vincent Laubeuf N° 10	Compositeur (joué par L'Instant Donné), musicien électroacoustique et directeur artistique du collectif Motus.		1		1

64 Conservatoire national supérieur de musique et de danse.

Contributeur(s) **N° contribution**	**Statut socioprofessionnel**	**Ancien élève des CNSMD[64] de Lyon (L) ou Paris (P)**	**Professionnel de la musique**	**Amateur**	**Total**
Violeta Cruz N° 11	Compositrice (jouée par L'Instant Donné et AlmaViva) et artiste sonore.	P	1		1
Ludmille Chedmail + Nicolas Chedmail (père), Elsa Birgé (bèlle-mère), Eliott Chedmail (demi-frère) N° 12	- Nicolas Chedmail : corniste, fondateur et membre du Spat'sonore, musicien régulièrement invité à L'Instant Donné ; - Elsa Birgé : chanteuse traditionnelle, membre du Spat'sonore.	L (Nicolas Chedmail)	2	2	4
Claudio Bettinelli N° 13	Percussionniste de l'Ensemble Orchestral Contemporain (EOC), de l'ensemble C Barré et de Odyssée ensemble & Cie, ancien membre du Trio de Bubar.	L	1		1
Roméo Monteiro + Zélie Blanchemain Renevier (belle-fille) N° 14	Percussionniste de l'Ensemble Orchestral Contemporain (EOC), membre du Spat'Sonore, compositeur indépendant, ancien membre du Trio de Bubar.	L (Roméo Monteiro)	1	1	2
Justin Bonnet N° 15	Chanteur, joueur de cornemuse, directeur artistique du collectif Traditions orales et musiques actuelles (TO&MA) et du chœur amateur La Note Jaune.		1		1
Marion Tassou N° 16	Artiste lyrique soprano, chanteuse régulièrement invitée à L'Instant Donné.	L	1		1
Anne-Sophie Riegler + Maxime Echardour (conjoint) N° 17	Chercheuse associée au laboratoire Espaces humains et interactions culturelles (EHIC) de l'Université de Limoges et professeure de philosophie dans le secondaire, danseuse et chanteuse de La Note Jaune.		1		1
Loïc Guénin N° 18	Compositeur (joué par L'Instant Donné), musicien, artiste sonore, directeur artistique de la compagnie Le Phare à lucioles.		1		1
Johanne Mathaly N° 19	Violoncelliste de l'ensemble AlmaViva, multi-instrumentiste.	L	1		1
Mathieu Bonilla + Alicia (femme) et Olivia Castro Gordon (fille) N° 20	Compositeur (joué par L'Instant Donné) et professeur de guitare au Conservatoire municipal de Charenton-le-Pont.	P (Mathieu Bonilla)	1	2	3
Joris Rhül N° 21	Clarinettiste, membre du Spat'Sonore, improvisateur, professeur de clarinette au Conservatoire à rayonnement départemental de Montreuil-sous-Bois.	L	1		1

Contributeur(s) **N° contribution**	**Statut socioprofessionnel**	**Ancien élève des CNSMD[64] de Lyon (L) ou Paris (P)**	**Professionnel de la musique**	**Amateur**	**Total**
Raphaël Aggery N° 22	Percussionniste, membre de l'ensemble TaCTuS, professeur de percussions au Conservatoire à rayonnement régional de Nice, arrangeur et graveur musical (Gamelan).	L	1		1
N° 23	Harpiste, membre de 2 ensembles parisiens, professeur.e de harpe dans un conservatoire d'arrondissement de Paris	P	1		1
François Vey N° 24	Compositeur (PcXT)		1		1
Romain Ponard N° 25	Pianiste jazz.		1		1
Juliet Fraser N° 26	Artiste lyrique soprano, membre de l'ensemble Exaudi, soliste, a enregistré le disque *To the People* (2016) avec Maxime Echardour.		1		1
Laurent Contamin + son compagnon N° 27	Auteur et comédien, auteur du texte du spectacle *Le Jardin* (interprétation musicale : Maxime Echardour et Johanne Mathaly, co-production : AlmaViva et Cela Dit, 2019).			2	2
Nathalie Cornevin + Nicolas Cerveau (conjoint) N° 28	- Nathalie Cornevin : harpiste de l'ensemble Atmusica, professeure de harpe au Conservatoire à Rayonnement régional de Nîmes ; - Nicolas Cerveau : violoncelliste, professeur de violoncelle au conservatoire intercommunal de Montélimar.	L L	2		2
Violaine Lochu + proches N° 29	Performeuse, artiste sonore, joue dans le spectacle *À vos saveurs* avec Maxime Echardour et Corentin Marillier (Compagnie Acta, dir. Laurent Dupont).		1	12	13
Total		**11 L** **4 P**	**29**	**20**	**49**

On peut ajouter les quelques observations suivantes au sujet des rapports préexistants entre les 49 contributeurs.

1. Maxime Echardour, l'initiateur du projet :
   - partage actuellement un ensemble avec 6 d'entre eux ;
   - travaille régulièrement (au moins une fois par an) avec 10, plus ponctuellement avec 13 (avec 2, il a eu un groupe pendant 10 ans), entretient une relation exclusivement amicale avec 1, et est en couple avec 1 ;
   - L'ensemble des personnes contactées fait partie d'un cercle de personnes qu'il voit au minimum une fois par an.
2. Les autres :
   - Hormis l'autrice de cet article, qui est ici contributrice-observante, il n'y aucun des contributeurs restants qui connaisse l'ensemble des participants

contactés (les invités de la dernière contribution ne sont pas comptabilisés ici). Au mieux, un contributeur en connaît une douzaine.

- 4 pratiquent la voix professionnellement (dont une performeuse) mais ne se connaissent pas, 2 pratiquent la harpe et se connaissent, 6 pratiquent les percussions (dont 1 compositeur) et se connaissent pour 5 d'entre eux, 2 pratiquent la guitare mais ne se connaissent pas ;
- Il y a 11 compositeurs professionnels (dont 1 guitariste, 1 percussionniste, 2 spécialistes de musique électronique, 1 pianiste). 1 ne connaît personnellement aucun des autres, 1 en connaît les trois quarts, les autres se côtoient régulièrement dans le milieu professionnel ;
- Plusieurs des contributeurs (toutes pratiques confondues) se sont rencontrés au cours des années 2000-2006 au CNSMD de Lyon, où ils ont été étudiants.
- 2 personnes travaillant dans le domaine des lettres font partie de cercles professionnels de Maxime Echardour (l'un directement par le travail, l'autre pour avoir été président d'une association de musiciens dont 2 participent à ce projet).
- Plusieurs des contributeurs jouent et/ou chantent dans les mêmes collectifs, que ce soit en tant que membres ou collaborateurs ponctuels.
- Il y a en tout 4 enfants, si l'on compte le bébé encore dans le ventre de sa mère.
- Il y a 29 professionnels de la musique (en incluant les contributeurs invités par les contributeurs officiels) et 20 amateurs du domaine musical, mais aussi deux artistes appartenant à des sphères artistiques différentes (1 artiste plasticienne et 1 poète sonore dans la dernière contribution);
- Les genres musicaux pratiqués par les contributeurs sont majoritairement la musique contemporaine, et, plus marginalement, la musique traditionnelle, le jazz et les musiques improvisées.

Annexe 3 : Questionnaire soumis aux contributeurs

Cette annexe présente le questionnaire soumis par courrier électronique à chaque contributeur un an après le projet, au moment où est née l'intention d'en produire une analyse. Les questions abordent quatre grands thèmes : les procédés utilisés, le rapport de la contribution avec les conditions du confinement (rapport au temps, à l'espace, à l'autre), l'expérience vécue (de création, d'écoute, puis de réécoute éventuelle) et les aspects éthiques (droits de citation et de diffusion). 22 contributeurs sur 29[65] y ont répondu (voir annexe 1). Maxime Echardour a non seulement répondu à ce questionnaire, mais également été interrogé lors de multiples entretiens personnels entre mars 2020 et janvier 2022.

1. Où vous trouviez-vous quand vous avez participé au projet ? (merci d'être le plus précis possible)
2. Quel rôle avez-vous joué dedans : composition, écriture, jeu, direction, etc. ?
3. Avez-vous fait participer des personnes extérieures ? Si oui, quel(s) rôle(s) ont-elles joué(s) ?
4. Avez-vous été influencé·e par la participation des artistes vous ayant précédé·e dans le projet ? Si oui, en quoi ?
5. Quels moyens techniques avez-vous utilisés : voix, instruments, électronique (merci d'être le plus précis possible), sons ambiants, moyens d'enregistrement, etc. ?
6. Avez-vous utilisé des sources, sonores ou non, préexistantes ? (en ligne, en disque, enregistrements personnels, partitions, textes, etc.) ?
7. Votre participation a-t-elle fait l'objet d'un montage ? Si oui, avec quel logiciel ?
8. Les conditions du confinement ont-elles influencé matériellement l'écriture ?
9. Pouvez-vous décrire votre participation en termes d'intention(s) ?
10. Avez-vous le souvenir que votre participation à ce projet se soit traduite par une expérience particulière du temps vécu ce jour-là, ou à cette période ? Autrement dit, cela a-t-il changé votre perception du temps ?
11. Cela a-t-il aussi changé votre perception de l'espace et de l'éloignement social ?
12. En particulier, pensez-vous que ce projet vous ait permis de créer du lien avec les autres artistes du projet *Confiné* ? Si oui, à quel niveau ? Si non, pourquoi ?
13. Si vous avez la possibilité de réécouter aujourd'hui l'enregistrement, à quelle perception du temps, de l'espace et des relations sociales cette écoute vous amène-t-elle ?
14. Le projet *Confiné* a-t-il changé quelque chose à votre confinement à d'autres niveaux ?
15. Acceptez-vous d'être cité·e nommément dans l'article ou préférez-vous que nous utilisions un pseudonyme (par exemple, « contributeur n° … ») ?
16. Seriez-vous d'accord avec une éventuelle diffusion en ligne de l'ensemble du projet *Confiné* (dont les modalités resteraient à définir) ?
17. Seriez-vous d'accord si, dans le cadre de l'article, nous diffusions le cas échéant l'extrait de votre contribution ?
18. Seriez-vous d'accord avec une diffusion en ligne de la photo que vous avez prise le jour de votre contribution ?
19. Avez-vous des remarques ?

65 On considère ici le contributeur principal, auquel a été initialement envoyée la proposition, sans prendre en compte les personnes qu'il a pu inviter à se joindre à lui.

Annexe 4 : Maxime Echardour, « Charte du projet Confiné »

Charte du projet collaboratif

L'idée est de créer, le temps de notre confinement, une œuvre sonore collective, jour après jour, par la participation d'un ensemble de personnes, les unes à la suite des autres : un document sonore qui se déploie dans la durée de notre confinement. Ces personnes reçoivent le projet là où il en est un jour, et le renvoient augmenté de leur participation à Maxime 24 heures après, pour qu'il l'envoie à une autre personne.

L'envie aujourd'hui au premier jour du confinement est que ce projet soit le plus court possible en nombre de jours, et que n'y participent pas plus de 15 personnes 😞 ; envie de garder du lien entre nous, à défaut de nous voir.

(Malheureusement depuis ces lignes, le confinement a été prolongé : peut-être ferons-nous un opéra !!) Certes un lien virtuel, mais un lien tout de même (agrémenté d'une certaine dose de jeu). Et aussi garder une trace sonore de ce moment particulier dans notre vie.

Un projet musical qui se construit jour après jour : chaque jour un(e) musicien(e) ou un auteur enregistre et/ou joue et/ou parle… dans le but de prendre la suite de ce qui a été écrit avant lui/elle. Ce qui est imaginé ne sera jamais retouché par qui que ce soit (seules les 5 dernières secondes de toute personne pourront faire l'objet d'une superposition par la personne suivante).

Chaque personne doit monter son enregistrement sonore à la suite de ce qui lui est envoyé par Maxime (qui l'aura reçu de la personne précédente).

La durée de chaque intervention est libre, mais ne peut excéder 1 minute 30.

L'esthétique et la démarche sont libres !

Les participants ne savent pas qui les a précédés : la liste sera dévoilée après la fin de notre confinement (environ une semaine après la fin de celui-ci), sans connaître l'ordre, puis deux semaines environ après la fin du confinement l'ordre est dévoilé.

Chaque participant peut s'il le souhaite tirer parti des sons de la personne qui l'a précédé en tuilant (en se superposant) sur 5 secondes.

Il est interdit de couper le son de la personne précédente, encore moins de l'altérer (sauf sur les 5 dernières secondes : il s'agit des 5 dernières secondes où le son s'entend ; on ne prend pas en compte le silence éventuellement ajouté par le logiciel de montage).

Chaque participant a 24 heures pour envoyer son œuvre.

Il est demandé aussi de choisir une photo du jour de l'écriture, et de l'envoyer avec sa participation : pas une photo où on apparaît, mais un souvenir de cette journée-là.

Ce projet est gratuit et bénévole et n'a pas pour but d'être diffusé en dehors du cercle des participants.

Si une personne souhaitait un jour le faire écouter publiquement, il faudrait l'accord de chacun de ces participants (ce qui pourra d'ailleurs, si le résultat plaît à tous, être l'objet d'un accord entre nous tous à la fin du projet, afin de faciliter cette éventuelle diffusion).