



Paris 8, Université des créations
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES (401)
LIAgE : Laboratoire Interculturalités, Apprentissages, marGes, Expériences

Doctorat en Sciences de l'éducation

MUSIQUER : PRATIQUES DE RECHERCHE EN LISIÈRES

Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires

Nicolas SIDOROFF

Sous la direction de Pascal NICOLAS-LE STRAT
Soutenue le 12 décembre 2025

JURY

Yves CITTON professeur en études littéraires
Paris 8

Christine DELORY-MOMBERGER . professeure émérite en sciences de l'éducation
Sorbonne Paris Nord (pré-rapport)

Sylvia GIREL professeure de sociologie
Aix-Marseille Université (pré-rapport)

Pierre Johan LAFFITTE professeur en sciences de l'éducation
Paris 8

Pascal NICOLAS-LE STRAT professeur en sciences de l'éducation
Paris 8 (direction)

Sylvie PÉBRIER musicologue, professeure associée
au CNSMD de Paris

ANNEXES :

Cette thèse est accompagnée d'annexes. Celles-ci (pdf et mp3) sont en ligne :
<https://www.paalabres.org/ceipltN/TheseNS-annexes.html>

Ce document et les annexes écrites sont diffusées sous la licence Creative Commons « cc by-nc-sa » : Attribution, Utilisation non commerciale, Partage dans les mêmes conditions.



Vous êtes libre de l'utiliser (partager, copier, reproduire, distribuer, communiquer) à condition de mentionner le nom de l'auteur, que ce ne soit pas à des fins commerciales et sans imposer des conditions de partage plus restrictives.

Pour d'autres utilisations, merci de prendre contact avec l'auteur.

Musiquer : pratiques de recherche en lisières

Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires

Résumé (FR)

Ce travail doctoral décrit des pratiques de recherche présentes au cœur des activités musicales. Pour cela, cinq mouvements s'enchaînent. 1/ Considérer la musique comme une pratique, le verbe « musiquer » plus que l'objet « musique ». 2/ Considérer la pratique musicale comme une interaction de six « noyaux à lisières » (création, performance, médiation-formation, recherche, administration et technique-lutherie). La notion de lisière, une zone « entre », est celle d'Emmanuel Hocquard [2000]. 3/ Se centrer sur des pratiques de musiquant·es « ordinaires de l'activité », pas « ordinaires » sans complément (il·les ne font pas que « ça » au sens de la scène [Perrenoud, 2007]). Il·les musiquent beaucoup, et certain·es ne font que « ça », compris différemment en incluant de l'enseignement. J'en fais partie. 4/ Resserrer la focale sur le noyau « recherche » et ses différentes lisières-écotones, 5/ en considérant la recherche comme un concept-calque [Hanna, 2025] : affirmer que toute activité est de recherche, pour expliciter à la fois ce que peut être cette activité (du fait de la considérer comme de la recherche), et ce que peut être la recherche (au travers de cette activité).

Dans cet écosystème de considérations, je décris ce que nous faisons pour musiquer, en musiquant, dans trois gestes de recherche (familles d'action) : « documenter », « questionner-conceptualiser » et « faire dans une juste épaisseur du moment (improviser) ». J'explicite chacun par des récits détaillés de pratiques. Ces récits sont traces de « savoir-enquêter déjà-là » au cœur des pratiques. Quelles conséquences pour l'enseignement supérieur ?

Musicking: Research Practices on the Edges (Ecotones)

Fabricating and Searching in Ordinary Musical Activities

Abstract (EN)

This thesis describes research practices at the very heart of musical activities. To this end, five movements follow one after the others. 1/ To consider music as a practice, the verb “musicking” more than the object “music”. 2/ To consider musical practice as an interaction between six “edges kernels” (noyaux à lisières): creation, performance, mediation-education, research, administration and technique-lute-making. The notion of the edge (“lisière” or margin, fringe, ecotone), a zone “in-between”, is taken from Emmanuel Hocquard [2000]. 3/ To focus on the musicking practices of “ordinary activity” people, not “ordinary” without a complement (they are not just doing “that” in the sense of performing on stage [Perrenoud, 2007]). They make music a lot, and some of them only do “that”, which is differently understood including education. It’s my case. 4/ To focus more precisely on the kernel “research” and its different edges-ecotones. 5/ To consider research as “a form of layer” (concept-calque) [Hanna, 2025]: asserting that any activity is research, in order to explicit both what this activity might be (if we consider it as research), and what research can be (through this activity).

In this ecosystem of considerations, I describe what we do when making music, while musicking, through three research gestures (action categories): “documenting”, “questioning-conceptualizing”, and “doing things in the true thickness of the instant (improvising)”. I explain each one through detailed narrations of practices. These accounts are traces of “knowing-inquiring already present” at the core of practices. What are the consequences for higher education?

SOMMAIRE

Résumé (FR)	3
Abstract (EN)	5

SCÈNES D'EXPOSITION

<i>Elle est assise en tailleur sur...</i>	17

[01] Ce préambule, scénettes de recherche 23

1. 1 Ces elle, iel, il et autre(s), qui et quand ?	24
1. 2 Remarque 1 sur le genre	35
Le Cefedem Auvergne Rhône-Alpes	37
1. 3 S'aider à faire et à comprendre	40

[02] Deux expériences détaillées 45

2. 1 La section de cuivre de « Sahel » (1996-1998)	46
2. 2 Une sonorité de roulèr (2020)	78
2. 3 Des connaissances et pratiques « errantes »	86

ENQUÊTER SUR LES PRATIQUES ET LEURS LISIÈRES

[03] Besoins, saveur et goût de l'enquête 93

3. 1 Un besoin de comprendre	93
3. 2 Une saveur devenant goût à l'enquête	127
3. 3 Enquête et John Dewey	143
3. 4 Mon goût de l'enquête	147
3. 5 Écrire une thèse dans notre période ?	155

[04] Alors parler pratique(s) 159

4. 1 Celles dans des mondes musicaux	159
4. 2 « Ça » n'existe pas, c'est une pratique !	177
4. 3 Pratique en noyaux à lisières	210
4. 4 Mais, les pratiques de qui ?	235

[05] Et porter attention aux lisières 245

5. 1 Vous avez dit... lisières ?	246
5. 2 Les lisières dans PaaLabRes	250
5. 3 La notion d'écotone	276
5. 4 La recherche comme un calque	281

PLUSIEURS GESTES DE RECHERCHE

[06] Un geste* comme famille d'actions 289

[07] Documenter	293
7. 1 Au Cefedem AuRA, Le dispositif de recherche-exploratoire	294
7. 2 Rassembler différents matériaux	299
7. 3 Dans le groupe Mawaar	333
7. 4 Noyau et lisières d'un faire-recherche #1	352
[08] Questionner-conceptualiser	355
8. 1 Prélude en petit	355
8. 2 Comment piquer un séga (Mawaar) ?	365
8. 3 D'autres conceptualiser	451
8. 4 Pour()quoi le mot concept ?	462
8. 5 Noyau et lisières d'un faire-recherche #2	468
8. 6 Savoir-enquêter déjà-là	473
[09] Faire dans une juste épaisseur du moment (improviser)	475
9. 1 Improviser, c'est-à-dire ?	476
9. 2 Exemples de pratiques musicales avec improvisation	483
9. 3 Un type d'improvisation ouverte	490
9. 4 Point d'étape	529
9. 5 Faire recherche ainsi ?	530
CONCLURE...	
[10] ... pour continuer	545
10. 1 Retracer les grandes lignes	546
10. 2 Les lisières <i>par</i> le calque	547
10. 3 Rechercher tout au long et large	556
10. 4 Pour l'enseignement supérieur	566
Remerciements	581
Biographies	587
Mawaar.....	587
Personnes.....	588
Anan ATOYAMA (588) Fred, Frédéric DUMONT (588) Gilles LAVAL (589) György KURTAG jr (589) Jean-Charles FRANÇOIS (590) Jean-Yves ADOIS (590) Karine HAHN (590) Medhi : cf. Jean-Yves ADOIS (591) Micky, Mickaël TRIOLO (591) Ray, Rémi LOLIEUX (591) Walter ADOIS (592) Yves FAVIER (592)	
Références	593
Table des matières	617

MUSIQUER : PRATIQUES DE RECHERCHE EN LISIÈRES

Fabriquer et
chercher dans les
activités musicales
ordinaires

En pensant fortement à Luc Carton, décédé au cours de mon travail d'écriture.

Nous avions envisagé un temps belge de discussions intenses (double joie), après l'été 2024. Il n'aura pas lieu. Mais les souvenirs de toutes celles passées, peu mais ô combien nourissantes !, sur mes recherches et de nombreuses autres, m'ont suivi et me suivent encore.

Le ton, le sourire, l'écoute, la manière d'attraper au travers et de décaler pour mieux revenir que tu avais sont dans mes plus grands moments de joies et intelligences entremêlées, nourrissant compréhensions et actions encore plus entremêlées.

Merci.

(L'existence au sein d'un public intérieur tient aussi longtemps qu'il s'actualise, les pages qui suivent y ont participé, celles à venir aussi.)

« Décloisonner, associer, partager,
Coopérer, c'est transpirer ensemble ! »

(Juste un bruit doux, charcuterie musicale)

Slogan chanté sur « Montserrat »,
le 29 novembre 2024, Lathus (86),
sortie du repas de midi, séminaire des Crefad



« C'est transpirer ensemble », 2 sept. 2025
(FAME, Fanfare à manif engagée, Lyon)

<https://paalabres.org/ceipltN/250902-FAME-TranspirerEnsemble.mp3>

Hommage aux musiques et pratiques populaires et ordinaires, donc aux musicien·nes qui les mettent en œuvre, particulièrement ceux avec qui j'ai passé et passe du temps à jouer. Elles ont eu, et ont encore une capacité à m'accueillir dans leur manière de fabriquer du son et du rythme (leurs attentions et considérations), de comprendre et faire le monde.

Dans *L'invention du quotidien, 1. Art de faire*, Michel de Certeau (1925-1986) commençait la première partie par une dédicace à « l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. » Il se posait la question du sens d'une telle dédicace à un « absent » [1990 (1980), p11], à la fois très peu présent dans les textes mais aussi catégorie générale que personne ne rencontre véritablement...

Je fais, nous faisons de façon ordinaire de la musique ordinaire, avec plusieurs collègues dans différents collectifs, personnes singulières dans leur qualité d'ordinaire. C'est de nous qu'il sera question dans cette thèse.

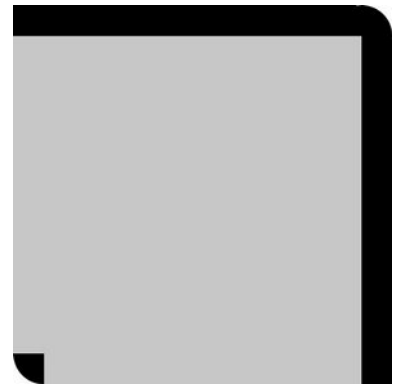
Ces musiques, ces pratiques, ces personnes qui les mettent en œuvre m'apportent beaucoup, pour faire de la musique et bien d'autres activités.

Ce doit être écrit ici, avant de commencer à rentrer dans plus de détails. Nos échanges et interactions ne sont pas du type don-contre don. C'est prendre ensemble nos difficultés et incompétences (de nouveau : des attentions et considérations).

Toutes ces pages explicitent quelques éléments, gestes et dimensions de ces entremêlés d'activités.

Elles doivent énormément aux actrices des pratiques musicales ordinaires (je reviendrai sur ces termes), que j'ai fréquenté·es, et fréquenté encore, à même nos transpirations collectives.

SCÈNES D'EXPO- -SITION



Elle est assise en tailleur sur un fauteuil bricolé. Elle est seule et regarde vers le haut, le ciel est visible par une petite fenêtre. Ses yeux semblent dans le vague parce que son attention est centrée sur ce qui se diffuse dans son casque : la répétition d'avant-hier, la troisième version de ce morceau où sa rythmique de guitare se combine avec la scansion de la voix. Sa main gauche tient l'enregistreur numérique de façon à ce que la connexion mini-jack ne fasse plus de faux-contact ; sa main droite est le long de sa cuisse, l'index bat le tempo rapide. Le morceau s'arrête, très léger temps suspendu. Elle décide d'effacer le fichier de la deuxième version, la première et celle-là ont quelques réalisations intéressantes, pas exactement au même endroit, la deuxième n'est pas à garder. Puis elle regarde le petit écran de l'enregistreur pour se remémorer en visuel et en chiffres les noms de fichiers. Elle a l'habitude : pas besoin de renommer, c'est trop laborieux sur cet appareil.

Iel attend ; le silence se fait, tout le monde est prêt. Son corps complet est en écoute, disposé·e à s'ajuster aux sons à venir. S'iel agit trop, les sons seront trop déterminés par une seule source ; s'iel ne fait rien, il peut arriver que rien n'arrive, si rien a du sens... Iel se reprend : penser hors des sonorités affaiblit son attention. Ses mains caressent le manche et les cordes de sa guitare, à la distance limite pour émettre un son, mais ne pas le faire. Ce geste du presque est joyeusement délicat. Une presque-impulsion dans sa vision périphérique fait tendre l'oreille, le corps suit à peine, une main fait très doucement sonner une corde ; à gauche, un souffle tout léger semble répondre, une première matière sonore émerge, elle est en train de devenir collective.

Il est au volant, fatigué et un peu énervé en rentrant de l'usine : il pleut, la file n'avance pas et surtout le lecteur CD ne veut plus marcher ! Il continue à chanter le seggae sur lequel il a abandonné l'idée de faire fonctionner ce lecteur. Les deux mains sur le volant en position 10h10 marquent l'équivalent de la rythmique du morceau. Le rendu sonore n'est pas grandiose mais il cherche principalement les sensations tactiles. D'un coup, en plein milieu, il s'arrête et son visage s'éclaire (s'il les font attention, même les personnes dans les voitures voisines le remarquent) : « Et si c'était à la manière d'écourter/allonger l'accord du contre-temps guitare qu'il fallait faire spécialement attention pour différencier différents types de seggae ? Et même de séga ! » Vivement l'arrivée à l'appartement pour écouter quelques titres, il sait par lesquels commencer. Il les chante pour se rendre compte, mais surtout pour passer le temps.

Elle descend les escaliers en courant, l'excitation est à son comble. La réponse de Nina Garcia aka Mariachi vient de tomber dans sa boîte mail : elle accepte une rencontre plus longue qu'un verre au comptoir lors de son prochain passage ! Elle a la pratique solo de type : une guitare-un ampli bien établie, travaille aussi avec danse et sculpture, fait des duo et plus, jusqu'à « Le Un », énorme ensemble improvisé où illes sont plus de 20 !? Et ça pourrait être aussi un podcast !?! Mais déjà, aller prendre une grande bouffée d'air frais, ne pas répondre trop vite et surtout, trouver la bonne manière de remercier et caler le rendez-vous. Puis, préparer.

Un salon, au café, trois générations de la famille élargie sont présentes. Les discussions sont animées pour trouver le « meilleur » son amplifié de guitare claire mélodique... On se relaye devant le téléphone connecté relié aux enceintes pour proposer un titre. Et chacun·e argumente, caractérise, décrit, explique, contre-argumente, etc. Un extrait commence à faire consensus. Une seule personne n'est pas d'accord, elle dit alors : « Et si on séparait d'un côté la qualité de la prise de son, et de l'autre celle du jeu sur l'instrument ? ». « Euh... », regards, silence, pas très long, « On n'y avait pas pensé... », et les discussions repartent, de nouveau très animées.

Il pousse la porte de l'immeuble en soupirant, la frustration est encore palpable. La réunion trop longue lui avait fait, en plus, manquer une répétition. Machinalement, il ouvre la boîte aux lettres : des pubs, une facture et une enveloppe kraft A5 qu'il reconnaît : un nouveau numéro de fanzine... Quoi ? Elle a interviewé Nina Garcia ! Dont les idées et sonorités rencontrent si justement et joyeusement celles de Maria Bertel au trombone et électronique !? Et qui a bossé longtemps pour les ateliers des Instants Chavirés, notamment pendant la période covid, et elle en parle !?! La journée n'est pas perdue : vite lire puis en rendre compte sur Insta.

Iel arrive tôt, pour tranquillement faire le tour devant la scène, repérer les amplis, les pédales, les micros et leurs emplacements. Puis et surtout, pour bien se positionner, de façon à suivre le concert juste derrière la console de mixage. Derrière mais un peu en diagonale, pour voir le mieux possible les gestes de l'ingénieure du son. La console est numérique avec deux écrans qui permettent dans certaines configurations, de voir les courbes des égalisations, de visualiser les réglages de compresseur et autres effets, ainsi que leurs modifications. Iel a papiers et crayon pour prendre des notes, parce que les actions et réglages vont très vite. Et il est possible qu'il y en ait de très nombreux. Le groupe qui va commencer a deux guitares qui ne jouent vraiment pas le même rôle et en changeant, sur les enregistrements en tout cas. Quels sont les réglages pour (re)produire cela sur scène au mieux ?

Une session d'improvisation. La matière sonore finit par se centrer sur des sons longs dont la hauteur reste statique un moment, avec un jeu sur les déplacements de sonorités. Elle prépare une légère réverbération sur son ampli guitare, et rentre dans le jeu, le pied sur la pédale de volume de façon à ce que les apparitions et disparitions du son soient très douces. Puis à mesure que la matière sonore développe des modifications de hauteur, elle joue de plus en plus avec le bend, elle tire, tend et détend la corde pour changer la hauteur de façon continue. Ces variations se mélangent de plus en plus. À un moment, elle pousse le bend un peu loin et une corde passe complètement dessous sa voisine, maintenant l'autre est par-dessus. Les deux cordes s'emmêlent, et en continuant à jouer, le son est comme passé par un effet « modulation en anneau », quand deux signaux sonores se trouvent multipliés faisant alors ressortir ou disparaître certaines fréquences... Pourtant aujourd'hui, elle n'a pas branché sa pédale « ring modulator » qui pourrait créer cela. Mais très vite, les cordes tirent sur les doigts, l'emmêlement se desserre. Cependant, elle réessaie immédiatement, et c'est bien les cordes prises l'une par-dessus l'autre qui créent ce son ; incroyable... Elle pense immédiatement à un système avec une petite languette qui viendrait tenir cet entremêlement plutôt que la force des doigts : un médiateur ? Et en plus, il pourrait bouger le long de la corde et changer les hauteurs. Invention d'un ring-modulator-bio ? Il faut creuser, mais surtout, revenir aux sons collectifs, elle n'est plus du tout dedans, cette suite de pensées l'a mise dehors : baisser le volume, respirer et revenir aux sons et à l'action ici et maintenant. Elle pourra réessayer à la pause pour vérifier cette intuition et la développer si ce son ne venait bien que de son ampli...

Le réveil sonne, il pique les yeux. Yel va vite manipuler la cafetière en transformant les grimaces qui viennent en petite gymnastique faciale. Puis yel allume le système son et l'ordinateur, avec des mouvements de la nuque et des épaules, le temps que ce dernier soit utilisable. Yel fait un point sur les mails pour anticiper la durée nécessaire pour répondre, plus tard. Parce que, pendant ce temps, la cafetière a

fini de chanter et l'odeur s'est répandu, le café est prêt. Le rituel commence à être établi : le premier mug, au moins, est pour la veille des actualités sur quelques sites et forums concernant les sons de guitare. Main droite sur la souris pour les liens mis de côté, main gauche entourant le mug, chaud. Les gorgées de café sont délicieuses en début de journée, cela peut durer si rien ne doit s'enchaîner. Ce matin, rien d'intéressant n'apparaît, alors passage par YouTube et le choix d'une première vidéo accessible depuis un jeu de mots clés. En ce moment, il s'agit de « compressor electric guitar ». Yel a déjà épluché rigoureusement celles avec ces mots en français.

La bande de trois veut travailler le son et jeu de guitare « chorus », l'effet d'un vibrato donnant une forme d'épaisseur en mélangeant le son entrant avec des copies légèrement retardées. Rien de tel qu'une balade, alors ce sera avec le jeu des accords créé par Wendy Melvoin sur « Purple Rain » (la balade de Prince). Le mois dernier, le groupe s'est mis d'accord sur les positions, en écoutant la version du disque et du film pour valider notamment le 3^e accord. Le film est formel : le petit doigt doit aller chercher cette note sur la 5^e case (cette extension des doigts qui fait extension de l'accord est nécessaire), comme sur le 4^e accord mais celui-ci est plus haut sur le manche donc les écarts sont moins grands. Puis chaque personne avait mission de trouver une version différente en concert, et en étudier au moins deux, notamment par comparaison. Comment jouait Wendy Melvoin, en restant sur la période du groupe Révolution avec Prince (1983-1986) ? Très vite, une première vidéo a circulé où elle discute et présente un pédalier. Un chapitre est consacré à ce morceau où elle nomme la pédale qu'elle a utilisée : la Boss CE-1 (Chorus ensemble). Mais aucun moyen de la trouver avant le prochain rendez-vous fixé (une est chez un ami d'une amie mais en Bretagne, trop loin et les moins chères sont à 600\$ sur internet !). Les compères vont venir avec leurs branchements, études-questions sur le jeu « chorus » notamment sur les intros, en fonction des textures sonores qui s'y développent. Les versions sont choisies pour leur longue introduction : en 1983 à Minneapolis avec Lisa Coleman (la claviériste) qui joue d'une façon très piano ; 1985 à Syracuse où la même joue avec des nappes pendant que la foule chante le gimmick vocal (une ritournelle iconique de la chanson) ; 1986 de nouveau à Minneapolis, cette fois avec un solo d'Eric Leeds au saxophone.

La nuit, deux personnes rentrent à pied, la répétition s'est terminée après le dernier bus.

- Je crois que j'ai compris quelque chose ce soir, avec le changement d'accord sur la fin de l'intro...
- Hein ?
- On était en Mi mineur et on jouait avec la penta mi-sol-la-si-ré, tu vois ? Et on passait super facile en Si mineur avec sa penta si-ré-mi-fa#-la, elle se ressemble beaucoup.
- Et ?
- Paf, on passe et un dièse qu'arrive, et c'est ?
- Un... fa#, et alors ?
- Donc, suis-moi : tu changes la penta au minimum du minimum, ça veut dire qu'une seule note change au plus proche, et que ça reste toujours une penta mineure, tu vois ? Alors pour celle de Mi, c'est le sol qui doit bouger, paf, une case en dessous, fa# pour la penta de Si, ok ? Si on continue, depuis celle de Si, c'est le ré qui va bouger...
- Et do# ! Whaou, trop fort, fa# puis do#, bim, l'ordre des dièses dans le solfège truc qu'on comprend pas ? Attends, faut vérifier quand même. Ensuite, ça serait, euh... »

L'improvisation semble se finir. Une vingtaine de secondes de silence mais tout le monde est encore prêt. Une première personne relève la tête en reculant un peu, l'ensemble des corps se relâchent, des sourires, des regards, la qualité sonore change. À un moment donné, il faudra revenir à une communication plus verbale. Mais que dire alors ? À gauche, une petite voix ose : « j'étais en train de me dire... » et reste en suspens, la suite ne vient pas immédiatement. Qu'étaient-elles toustes en train de penser, voir même en train de se dire ?

Ce préambule, scénettes de recherche

Tant d’environnements et de circonstances différentes, tant de manières de faire pour s’aider à comprendre, à mieux faire : je considérerai tout cela **comme de la recherche**.

Cette introduction est construite à la manière de celle de Christopher Small, le tout début de son livre *Musiquer* [2019 (1998)]. Il commence avec plusieurs scénettes, puis enchaîne avec cette phrase que je viens de reprendre, lui pour la musique, moi pour la recherche¹. Le reste de son introduction lui permettra de présenter le verbe « musiquer », j’y reviendrai, il m’est important. Puis il passera la grande partie de son livre sur un musiquer particulier et spécifique : celui du concert symphonique de musique classique occidentale.

Pour ma part, dans cette thèse, je présenterai plusieurs activités de recherche dans le cadre de pratiques musicales, après avoir décrit l’écosystème de considérations dans lequel je me situe.

1 Il écrit : « Tant d’environnements différents, tant de manières d’organiser les sons pour qu’ils signifient quelque chose : à tout cela on donne le nom de *musique*. » [2019 (1998), p20]. J’ai rajouté « circonstances » pour épaissir les différences entre chacune des situations décrites.

Mais il me faut finir l'introduction : une fois cet ensemble de scénettes racontées et le principe posé que ces extraits de vie peuvent se considérer comme de la *recherche*, quelques précisions doivent se déployer.

1. 1 | Ces elle, iel, il et autre(s), qui et quand ?

1. 11) Ce sont des scénettes

Après une vérification dans le dictionnaire TLFi (Trésor de la langue française informatisé) [Cnrtl] ou les règles orthographiques du projet voltaire², il faudrait plutôt écrire « saynète ». Je préfère et maintiens « scénette », comme une petite scène en assumant une forme de théâtralité (une mise en scène) pour décrire quelques premiers exemples d'actions que je qualifie de musique et de recherche. Le « petit » a une joyeuse valeur ambiguë entre péjorative (une dépréciation) et affective (une tendresse). Cette thèse portant sur les chercher en musiquant, les musiquer en cherchant, jouera avec ces deux dimensions : considérer avec affection et intérêt politique de telles petites actions de bas bruit souvent invisibles, et déconsidérées quand elles deviennent visibles. Écrire et donc lire « saynète » fait disparaître la « scène » représentée par ces actions et le « -ette » d'une telle petitesse. De plus, par son origine étymologique [Cnrtl], le dictionnaire donne trop d'aspect de comédie ou de bouffonnerie au terme. Vivre de telles scènes est joyeux, mais l'humour ne me semble pas une bonne entrée. Des sourires et des éclats de rire arrivent souvent quand une personne ou un groupe musique³ et cherche quelque chose : nous croyons avoir trouvé mais non, nous voulons mieux nommer et des jeux de mots surviennent, nous ré-essayons pour la dixième fois, et de nouveau « ça foire », alors autant en rire, etc.

Marc Ribot⁴ est une de mes références musicales. La traduction française de son livre *Unstrung: rants and stories of a noise guitarist* est sortie en novembre 2024, il regroupe de nombreux articles et écrits, dont certains que je ne connaissais pas. Par exemple, plusieurs « films infilmables » [p143-170] et plusieurs saynètes-scénettes dans la partie « Veuillez nous excuser, nous rencontrons quelques problèmes techniques » [p173-210]. Ils et elles sont courtes, même très courtes, comme autant d'instantané de vie. Quelques-unes ont des prénoms, c'est-à-dire pas toutes. Et après en avoir écrit, je m'aperçois que j'aime lire ce type d'histoire, sans description et

2 <https://www.projet-voltaire.fr/regles-orthographe/scenette-ou-saynete/>

3 Ou : quand une personne ou un groupe fait de la musique. Le verbe « musiquer » est très facile à utiliser et conjuguer, il crée quelques formulations surprenantes. J'y reviendrai.

4 Il est principalement guitariste, mais il chante aussi (ce que beaucoup oublient), et a joué de la trompette sur quelques titres. Il a joué et joue dans de nombreux groupes participant à la base (soutien et fondation) d'une partie des musiques que j'aime : Ceramic Dog, son trio avec Henry Grimes (1935-2020) et Chad Taylor, son travail sur/avec des films, et aussi avec Tom Waits ou les Lounge Lizards de John Lurie, et notamment sa participation à plusieurs projets de John Zorn par lesquels je l'ai découvert.

présentation trop longue en préambule, mais directement : il(s), elle(s), ille(s) et l'action est déjà démarrée, les descriptions venant nourrir cette action au fur et à mesure. Les formes vidéo ou cinématographique font souvent cela de manière extraordinaire ; les formes en suite de lettres formant des mots moins souvent, notamment les écrits dits de « recherche ».

Laurent Legrain dans sa note de lecture de la traduction du livre de Christopher Small, imagine et décrit C & D allant à un concert pour illustrer son propos. Avec ces deux personnages, il déploie trois « saynètes » (il écrit ainsi), « petite vignette d'ethno-fiction » [2022, p217]. Marc Ribot commence beaucoup de ces histoires (7 sur 11) par le « il était une fois » des contes [2024 (2021), p173, 175, 187, 189, 193, 197, 207].

Aucune des scénettes précédentes n'a vocation à devenir un conte ; elles participent toutes juste à ouvrir nos imaginaires à des activités musicales, à des pratiques et des faire sonores qui sont aussi de recherche. Aucune n'est purement fictionnelle ; elles sont toutes basées sur des événements réels, mais scénarisées et resituées autour de la guitare électrique.

Je m'en explique.

1. 12) Des scénarisations réelles de recherches

En remontant l'ordre de ces petites scénettes, et mettant en gras les mots « recherche(s) »...

1/ Rechercher, en improvisant

Le verbe sans complément « improviser » ne dit pas assez précisément dans quelle condition une telle pratique se déroule, ni les circonstances, habitudes et procédures qui peuvent s'y développer. Mais dans le cas de l'improvisation dite « libre » (une partie de cette thèse en discutera), il existe de forts potentiels de trouver des sonorités et des manières de faire. Les débuts et fins d'une session de création sonore collective, les trouvailles comme les errances au cours d'une telle pratique sont des moments très riches. Les quatre scénettes qui évoquent des instants d'improvisation viennent de moments vécus, mais transposés à la guitare. J'organise et participe à de telles pratiques d'improvisation avec, la très grande majorité du temps, une trompette en forte proximité, accompagnée de petits objets sonores. (Je n'ai souvenir que d'une seule session où j'ai pris une guitare.)

La création du « ring-modulator-bio » m'a été racontée par GILLES LAVAL⁵, collègue de nombreux faire musicaux depuis longtemps, et notamment guitariste. Il l'a trouvé par surprise en travaillant à la maison. De mon côté, au cours d'une improvisation lors

5 Une typographie en « petites majuscules » indique que la personne ou le groupe/collectif apparaissent plusieurs fois. Elles et ils sont présentés, rangés par ordre alphabétique, dans la partie « Biographies » en fin de document, juste avant la liste des références.

d'une écoute-concert (je reviendrai plus loin sur cette expression dans le cadre des « lisières dans PaaLabres, aller-retour avec Pôm Bouvier-b »), je commençais à jouer de la trompette en plein champ à une centaine de mètres du groupe en promenade d'écoute, caché par un petit relief. Ma consigne était auto-co-décidée avec les deux collègues organisatrices de l'événement, JEAN-CHARLES FRANÇOIS, autre collègue de musiquer-**rechercher** depuis longtemps, et donc Pôm Bouvier-b., invitante. Il s'agissait de créer un puis des événements sonores, mais en laissant le maximum d'ambiguïtés sur la source. Je commence alors à souffler avec une attention et une attitude (notamment corporelle) la plus animale possible et... un double son est sorti : un presque-trompette venant du pavillon et celui des lèvres vibrant ensemble sur un côté de l'embouchure⁶, presque à égalité de fort volume. J'ai recommencé pour être sûr. Depuis longtemps je **cherchais** à avoir ce type de doubles sons à disposition, sans y parvenir. Mais je suis vite revenu au moment et à la situation : le volume sonore n'était peut-être pas assez puissant pour faire un petit événement à une centaine de mètres derrière un petit relief. Cette improvisation a créé le possible d'une maîtrise à venir. Je l'imaginais sans encore arriver à la commencer. Donc inclure la trouvaille de « ring-modulator-bio » dans une improvisation correspond bien à ce qu'il peut arriver.

Le champ lexical avec « trouver » ou « trouvaille » est en forte proximité avec celui des **recherches** et ses pratiques. Il peut arriver de trouver des choses inattendues, c'est plusieurs fois le cas ci-dessus. Mais les dispositions et disponibilités (volonté, désir, attention, volonté, considération) sont à l'expérimentation, aux essais et tentatives, aux tâtonnements expérimentaux, etc. De nouveau, de tels champs lexicaux au cœur, ou *a minima* en voisinage de pratiques de **recherches**.

La dernière scénette se terminait sur une question abyssale : qu'étions-nous en train de penser, qu'étions-nous en train de nous dire... Un tel « nous » est multiple : chacun·e, collectivement mais aussi en petit groupe, en rapport avec un « nous toutes » plus large, et même globale ? Considérer cette question avec sérieux est une belle puissance de **recherche**.

6 Donc pas les doubles sons connus des trompettistes. Beaucoup de musicien·nes cherchent les « techniques étendues » (non conventionnelles). Une est d'arriver à des multiphoniques : plusieurs hauteurs dans le même geste de production. Une bouche, une embouchure, une trompette... une seule hauteur de son ? La plupart du temps oui, mais il est possible d'en faire sonner plusieurs. Deux manières sont bien documentées : en chantant et jouant en même temps, et le *split-tone* (en ajustant le souffle et les lèvres, il est possible de faire entendre plus ou moins deux notes adjacentes de la suite harmonique). Voir par exemple *Alba* (concerto pour trompette) de Rebecca Saunders [2014], et pour les mélanges de timbres et beaucoup de techniques plus ou moins étendues, la pièce *L-R-G* de Roscoe Mitchell aux instruments à anches, avec Wadada Leo Smith aux trompette et assimilées et Georges E. Lewis aux trombone et assimilés [1978, 2014 (1998)]. Revenant à la trompette, je pourrais aussi évoquer les multiples sons venant de celles à double pavillon (voir notamment Marco Blaauw [2011] et son travail avec la compositrice Rebecca Saunders) ; et, mais plus rares : jouer avec deux embouchures dans deux trompettes différentes (par exemple Thomas Gansch du Mnozil Brass) et même trois (Gunhild Carling). Tous ces exemples sont traces émergées de **recherches** : il a fallu essayer, tenter, transformer et bonifier les premiers essais et des prototypes, etc.

2/ Rechercher, en discutant

Dialoguer comme ci-dessus est réel au sens où, un soir, dans le métro, sur presque toute la ligne (à Lyon-Villeurbanne, aucune n'est longue), un duo a discuté devant moi, et (re)construit le fameux « ordre des dièses ». Celui-ci les embêtait depuis longtemps : au sens de ne pas le connaître ni comprendre d'où il venait. (Il est utile dans les jeux de tonalités des musiques tonales écrites solfégiquement.) Souvent, il est demandé de l'apprendre par cœur. Ce duo a passé des gammes en revue, bricolé avec des pentatoniques, majeures et mineures, en mimant des mouvements de doigts sur un manche pour établir cet ordre depuis leurs expériences et réflexions... J'étais à côté, et pris la conversation en cours qui avait dû commencer avant. Les deux étaient en joie. J'ai essayé de ne pas perdre une miette de l'intelligence (musicale et bien plus) que ce duo était en train de développer. Cela a duré un peu plus que les huit tirades ci-dessus : elles condensent une partie de leur dialogue. Les deux personnes de ce duo avaient un étui sur le dos, je dirai une guitare et une basse. Pour cette scénette, je les ai sorties du métro. Mes expériences de ce type de discussion sont plutôt durant des marches nocturnes, moins dans le métro. Il m'est arrivé (et m'arrive encore des fois) de rentrer tard, en marchant et discutant à la suite d'une répétition ou d'un concert, où je jouais, où l'un·e d'entre nous jouait, ou pas. Dans de tels moments, les discussions peuvent être musicales et même très précises et affûtées, notamment sur ce que nous avons partagé juste avant, ou... pas du tout. La nuit et son calme relatif sont des bonnes circonstances pour discuter. Avant, nous prenions notes des questions à poursuivre parce qu'il nous manquait des informations ; aujourd'hui, un téléphone connecté est très souvent là pour retrouver un nom, une date, les définitions d'un terme, etc. Si besoin. Il arrive très souvent, aussi, que les discussions s'éloignent des pratiques musicales.

Je considère ces traces d'intelligence construite dans ce type d'échange comme des traces de **recherche**. L'« ordre des dièses », par exemple, n'est en aucun cas nouveau ou inédit, mais, le comprendre en acte est régulièrement nouveau, pour chaque personne qui passe par une telle compréhension.

La musique, sonorités en rythmes, rythme de sonorités, n'a pas besoin de beaucoup de mots, contrairement à la majeure partie de la littérature par exemple. Donc discuter, converser, échanger en nommant, désignant de plus en plus précisément, inventer et s'appropriier des mots est intéressant ; les musicien·nes, personnes humaines, le font souvent. Ce passage entre une pratique sans beaucoup de mots et des discussions verbales est riche dans les mondes musicaux. Il porte en lui des possibles de **recherches**.

3/ Rechercher, en collectivisant l'étude

Collectiviser l'étude à plusieurs est une pratique courante : une thématique et le petit groupe concerné repère plusieurs (voir trop) de documents, de sources ou de références. Alors nous nous les répartissons, puis à la rencontre suivante, nous

partageons ce que chacun·e en retire. Je l'ai fait, nous l'avons fait plusieurs fois, sur différents arrangements et version. Par exemple, des sections de cuivres⁷, notamment Fela Anikulapo Kuti (1938-1997), Alpha Blondy (je passerai du temps à ce sujet dans la prochaine partie) ou les Memphis Horn⁸, en studio et en concert. Par exemple, les différents arrangements notamment les orchestres de Frank Zappa (1940-1993) ou Duke Ellington (1899-1974). Par exemple, sur les versions de *Cobra* (le jeu d'improvisation *game pieces* de John Zorn le plus connu) pour en déterminer des règles au départ de ce que nous entendions, et pas de ce que nous savions qu'il racontait ou faisait (en **cherchant** un peu, nous avons vite eu des premières informations). Et j'ai vu faire de telles études collectives plusieurs fois, par exemple au prétexte de couples basse-batterie considérés comme mythiques : Charlie Mingus (1922-1979) et Dannie Richmond (1935-1988), Charlie Haden (1937-2014) et Paul Motian (1931-2011) ou Ed Blackwell (1929-1992), Reggie Washington et Oliver Gene Lake, Donald "Duck" Dunn (1941-2012) et Al Jackson Jr. (1935-1975), mais aussi Aston et Carlton Barrett (1950-1987), Sly and Robbie⁹ pour commencer à parler de reggae roots, une des musiques qui sera présente dans la suite de la thèse. Par exemple à propos des solos et des manières de jouer/chanter de Jimi Hendrix (1942-1970), etc.

Toutes ses dates entre parenthèses indiquent des personnes aujourd'hui décédées. Ces références commencent à trahir mon âge... Je suis né en 1972, et ai commencé à m'intéresser intensément à la musique en fin de lycée au seuil des années 1990s.

Ces pratiques de travail commun, au départ d'une question, d'un problème, d'une curiosité et/ou d'un intérêt n'est pas propre aux pratiques musicales. Mais des musicien·nes le font, qu'illes commencent ou soient expérimenté·es ; certaines écoles de musique mettent en place des dispositifs où des élèves sont dans ce type d'action : des **recherches**. Elles construisent des savoirs partagés, régulièrement remis sur la table commune en discutant et en faisant de la musique.

7 Je précise dès cette première utilisation que, dans cette thèse, la famille des cuivres dans « section de cuivres » est plus large que celle des traités d'orchestration ou des présentations « classiques » des instruments. Classiques est ici pour : celles de la musique dite « classique à contemporaine », celles qui se font souvent en classe (de musique), celles habituelles des milieux qui distinguent des familles par leur moyen d'émettre un son (par un biseau, une ou deux anches pour les bois, par les lèvres de l'instrumentiste). L'exemple emblématique est le saxophone, rangé classiquement dans la famille des bois (une anche simple), mais qui est dans la section de cuivres dans les mondes musicaux où j'évolue. Nous distinguons les instruments principalement par le rôle dans le morceau (section de cuivres, de cordes, les chœurs, la section rythmique, etc.). Alors l'ouverture du regroupement dans une section de cuivres peut aller jusqu'à la clarinette, hautbois, flûte et même jusqu'au mélodica : disons la section des instruments à vent, nous ne la divisons pas. Elle est définie plutôt par le fait de souffler et d'un rôle spécifique que les « musiques à section de cuivres » ont construit. Nous disons aussi, et de manière équivalente mais moins fréquente, « les souffant·es ».

8 Principalement un duo : Andrew Love (1941-2012) au saxophone ténor et Wayne Jackson (1941-2016) à la trompette (des fois accompagnés de quelques acolytes), restés solidaires et ayant joué ensemble pendant plus de 30 ans.

9 Avec Sly Bundar et Robbie Shakespeare (1953-2021).

4/ Rechercher, en tenant une veille

Se réveiller avec un petit protocole rassemble mon expérience et au moins trois discussions avec des personnes différentes. Pour le Cefedem AuRA (pour Cefedem Auvergne Rhône-Alpes, acronyme basé sur : Centre de formation des enseignant·es de la musique) où je travaille¹⁰ depuis 2008, j'ai mené des entretiens préparant un questionnaire à propos des ancien·nes étudiant·es en mai 2018. L'idée principale consistait à essayer de décrire les détails de leur métier. Une des pistes était de faire remplir un emploi du temps hebdomadaire quadrillé qui soit représentatif de leurs activités, et faire ressortir ce qu'il était difficile d'y faire apparaître : des activités musicales qui ne rentraient pas dans un tel quadrillage. Par exemple, parce qu'elles sont rares dans une année, ou qu'elles sont courtes (mais 5 minutes sur 300 jours pour une année, 1500 minutes, donc 25 h), et/ou intégrées au quotidien mais néanmoins essentielles. Sur trois, deux avaient une forme de protocole de parcours de sites internet ciblés plusieurs fois par semaine, de surveillance régulière des parutions, disques et papier. Pendant une période, une librairie spécialisée sur la musique (« Musiques à l'âme ») a existé dans la presqu'île lyonnaise, cette veille passait aussi par des visites régulières. Un est pianiste de musique dite classique, une autre vient des musiques électroniques : elles ne regardaient pas les mêmes sites, annonces ou publications, mais elles décrivaient précisément cette activité et la qualifiaient comme nécessaire à leur hygiène de vies musicales, à la fois dans leurs pratiques pédagogiques mais aussi celles de fabrication sonore qu'elles menaient.

Et une autre conversation avec un collègue musicien faisait exister une attention presque quotidienne pour se tenir au courant des actualités musicales. Garder une veille sur le matériel, maintenir une permanence d'attention aux sorties d'enregistrement et à leurs commentaires, guetter les interviews de telles ou tels, passer en revue les blogs et les newsletters, les fanzines, magazines et livres, les dernières vidéos YouTube de telles chaînes repérées, associées à tel(s) mots clés, etc. pas uniquement compiler mais lire, regarder, écouter, certaines fois très en détail. Le verbe *digger*¹¹ vient des pratiques musicales et s'utilise aujourd'hui dans d'autres milieux.

10 Je le présenterai plus en détails dans quelques paragraphes.

11 Verbe français du premier groupe, construit sur le *to dig* anglais : creuser, bêcher puis fouiller, chercher, essayer de trouver. Ce verbe est devenu courant dans des pratiques musicales : trouver les morceaux que personne n'a encore remarqués, les « pépites ». Puis il s'est étendu à d'autres pratiques. Benjamin Roux est un collègue du réseau des Fabriques de sociologie et notamment de la revue *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, éditeur et associé aux éditions du commun (Rennes), aujourd'hui doctorant. En nous présentant le travail de Caroline Drieu [2022], il nous explique qu'il s'est approprié le terme. Dans l'article qui a suivi, il décline : « *Digger* comme un DJ. *Digger*, c'est avant tout une manière de se laisser porter, de **chercher** [je souligne] sans savoir quoi mais être sûr que le moment passé, que l'on en ressorte bredouille ou non, sera une expérience. Et celle-ci commence bien entendu dans l'univers de la musique. Deux grandes pratiques coexistent avec d'un côté le *digging* dans les bacs de vinyles (ou CDs) et de l'autre dans les hyperliens des internet. » [2024, p146]. Puis il complète : « *Digger* comme un libraire » [p147], « *Digger* comme un éditeur » [p148] et termine avec « *Digger* comme un **chercheur** [je souligne] » [p149] (voir aussi [Drieu, 2024, notamment p17]).

Les pratiques de veille et d'attention soutenue à ce qui sort et/ou arrive et/ou est en lien avec une ou des questions que nous avons, sont courantes dans toutes les pratiques de **recherches**. Des traces de telles **recherches** seront développées dans cette thèse.

La question des premières gorgées de café est présente dès mon réveil ; je connais et aime le bruit des cafetières. Cette thèse en a des traces aussi...

(Et je les considère aussi comme un clin d'œil au tout début des *Mondes de l'art* d'Howard S. Becker (1928-2023). Il commence par une citation d'Anthony Trollope (1815-1882) faisant allusion à la tasse de café matinal essentiel à son travail [1988 (1982), p27]¹². Mes travaux de **recherche** ont un lien très fort avec ce livre.)

5/ Rechercher, en observant et interrogeant

Observer des gestes, des attitudes, des emplacements de micros, des manipulations et des branchements puis en discuter ; s'entretenir avec, rencontrer, interroger, et même interviewer des musicien·nes qu'on apprécie, fait partie des logiques d'apprentissage, de prise de contact et de goût avec le(s) milieu(x), et apprentissage de l'enquête (des **recherches**). Rien n'est exceptionnel ou surprenant dans de telles pratiques. Ensuite, nourri·es de ces informations et échanges, viennent les discussions avec ses collègues, puis un partage qui peut dépasser ce cadre. Je l'ai beaucoup fait (et continue), de très nombreux collègues l'ont fait tout autant (et continuent), nous en avons discuté.

J'occupe régulièrement la position de derrière-diagonale la personne devant la console de mixage d'un concert auquel j'assiste, avec des questions d'organisation des sonorités amplifiées, très reliées aux problèmes des groupes dans lesquels je joue (beaucoup autour de la guitare) puis d'un groupe dans lequel j'ai pris le rôle d'ingénieur du son avec celui de trompettiste. Je développerai cette double pratique dans la thèse.

6/ Rechercher, en fanzinant

Fabriquer des fanzines, les diffuser et les lire sont des activités importantes de nombreux mondes musicaux. Certains concerts ont des tables de disques et marchandises, d'autres ont aussi des caisses de fanzines, et encore aujourd'hui. Personnellement, je n'en ai jamais fabriqué sur la musique, j'ai plutôt cette pratique dans le milieu universitaire avec le Collectif-en-devenir¹³. Mais j'ai côtoyé plusieurs musiciens le faisant. Par exemple, j'ai joué avec Sébastien Radix dans le groupe Miss

12 La citation complète concerne surtout son domestique, en charge de le réveiller le matin, milieu du XIX^e siècle... 150 ans après, je retiens le café. Je n'ai jamais eu de domestique (et ne compte pas en avoir). J'ai depuis très longtemps une cafetière électrique à filtre : un objet premier, à la fois dans le déroulé d'une journée et dans l'importance. Mon réveil à pile est remplacé depuis trois ans par un téléphone dit intelligent.

13 **Le Collectif-en-devenir** regroupe des collègues d'étude et de recherche, au sein de l'université Paris 8 ex-Vincennes, pour faire collectif dans nos travaux de recherche et nos rapports à l'université [Laval, 2019, p273-303].

Les notes de bas de page commençant avec une expression en gras explicitent des termes et expressions qui reviennent au long de la thèse.

Goulash (entre 2000 et 2008), il publie un fanzine *Joie de vivre et nouilles en salade* depuis 2000, le n°51 va sortir en septembre 2025.

J'en ai lu et en lis beaucoup. En plus des newsletters envoyées en masse auxquelles je suis abonné (comme beaucoup de personnes jouant de la musique), les lettres, colis et mails personnels quand un enregistrement sort, en ligne et/ou dans un objet, entre ami·es et autres groupes de musique, créent des échanges et aller-retour. Certains se retrouvent dans des fanzines, dans des émissions de radio amateurs ou des podcasts, et/ou dans des fils sur les réseaux sociaux.

Même si les milieux musicaux underground tiennent une belle place dans le développement des fanzines, ils ne sont pas les seuls. La pratique de **recherche** par le fanzine est bien documentée, et dépasse largement l'acazine (fanzine académique, possiblement fabriqué et publié par des universitaires). Je renvoie particulièrement aux publications de l'écosystème des Fabriques de sociologies (j'en fais partie) : [Staritzky, 2018b ; 2022 ; 2023, p54-55, p354-363 ; 2024, p161-168 ; Collectif-en-devenir, 2019 ; Nicolas-Le Strat, 2020a, 2020b ; Arnera&co, 2021]¹⁴. Chacun de ses articles renvoie à d'autres sources, faisant un large tour de la question des **recherches** par la fabrication de fanzine. Ainsi, le fanzine sera assez absent du reste de cette thèse... (mais j'en fabriquerai un quand même), pour me permettre d'écrire sur d'autres activités. Mais elle aurait toute sa place.

7/ Rechercher, en partageant et commentant des écoutes

Partager des écoutes, et les commenter est aussi une pratique musicienne courante, déjà pour le plaisir du partage, mais aussi pour analyser une ou des dimensions spécifiques. Les animateurs du cours de Culture musicale du département « Rock et musiques amplifiées » à l'ENMDAD de Villeurbanne¹⁵, Louis Chrétiennot puis GILLES LAVAL, mettent en place régulièrement depuis presque vingt ans le dispositif suivant : une personne amène un enregistrement et le fait écouter, les autres en discutent, puis elle le présente en expliquant pourquoi celui-là, et tout le monde rediscute. L'exemple du temps en fin d'un repas familial vient de WALTER ADOIS, un collègue des musiques réunionnaises (depuis l'année 2000), à propos d'un autre son : celui de la grosse caisse. La question de ce son vient dans la conversation à la fin d'un repas familial. Illes essayent différents titres que les un·es les autres proposent. Le choix assuré de son fils est « Natural mystic », le premier titre d'*Exodus* [Bob Marley and the Wailers, 1977]. Les premières secondes et premiers coups de grosse caisse font l'unanimité directement « ah oui, là, c'est sûr, c'est ça ».

14 Voir aussi le site : <https://comme-un-fanzine.net/>

15 **ENMDAD de Villeurbanne** : École nationale de musique, danse et art dramatique de Villeurbanne. Elle naît dès la fin des années 1970s, notamment avec le compositeur Antoine Duhamel (1925-2014) et sa création est votée « lors du conseil municipal du 12 mai 1980 » (Jean-Paul Bret, adjoint à la culture à ce moment-là sera maire de la ville de 2001 à 2020). Elle ouvre en octobre 1980 plaçant « la création, l'ouverture et la diversité au cœur de son projet » comme une alternative aux conservatoires [ENM, 2024]. Dans la vie courante, sur le site et le visuel du logo encore aujourd'hui, c'est « ENM », donc en s'arrêtant à la musique. La danse arrive en 2002, le théâtre en 2007, mais restent extrêmement minoritaires.

Arriver à distinguer les différents éléments de la route du son en enregistrement, de l'émission acoustique à la piste magnétique et aujourd'hui principalement numérique est un apprentissage fondamental pour faire de la musique.

Écouter et ré-écouter des enregistrements, les siens et ceux d'autres personnes, d'autres groupes, est aussi une activité musicale très quotidienne et partagée. Chacun·e les indexe, les range, les garde plus ou moins longtemps en les partageant, les supprime un jour, etc. L'apparition de l'enregistrement, puis la disponibilité des supports et leurs moyens de lecture comme de stockage, et enfin la démocratisation des moyens de s'enregistrer ont créé et crée encore des changements fondamentaux dans les pratiques musicales. Toutes ces activités de collectage et archivage se sont développées et sont devenues très communes, et de telles activités de documentation sont des sources de **recherche** très riches et accessibles (une partie de la thèse porte sur l'activité de documenter). Alors, discuter d'un ou plusieurs enregistrements en groupe, pourquoi pas en famille, chanter et mimer par-dessus pour comprendre, choisir les versions que l'on garde sont des activités musicales ordinaires, nourrissant pratiques instrumentales, vocales, de réflexion et de **recherches**.

1. 13) Que la guitare électrique ?

J'ai choisi de tout rédiger autour de la guitare électrique pour plusieurs raisons, de façon à faire exister une diversité des manières de faire recherche.

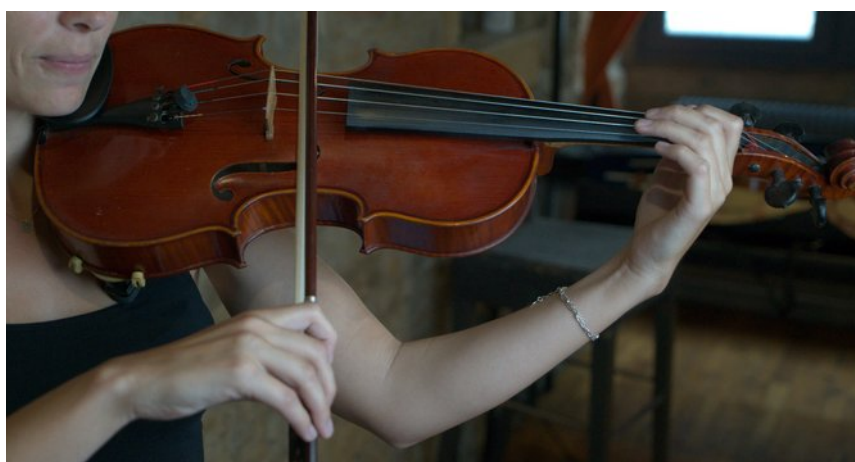
1) Mon écriture initiale faisait intervenir des instruments différents pour chacun de ces instantanés de vie. Mais les familles instrumentales reviennent très vite : à vent, à cordes, percussion, plutôt mélodique, etc. Et elles pouvaient laisser sous-entendre que tels instruments avaient plutôt tendance à faire comme cela et pas comme ceci, alors que mon propos soutient tout le contraire. Évidemment, il existe des spécificités : souffler dans un trombone, frapper une timbale ou mettre en vibration une corde de violoncelle avec un archet n'est pas la même chose. Mais ce qui rassemble au sein d'une pratique est bien plus intense (et intéressant) que ces différences. Je pourrais écrire de telles scénettes avec des cuivres, des cordes frottées, des percussions à claviers, ou autres.

2) La guitare est vraiment un instrument populaire, au sens qu'il est utilisé dans de nombreuses situations musicales (d'un feu de camp intimiste à un immense stade de foot, il existe toute un panel de circonstances avec la présence d'une guitare, au moins une), et qu'il est répandu, connu, peut-être même célèbre. Je fais le pari que beaucoup de lecteurices auront au moins une image d'une personne jouant de la guitare. Elle sera debout ou assise sur une chaise ou un tabouret de bar, avec une guitare folk et des arpèges ou une électrique floquée brillante devant un mur d'amplis, et beaucoup d'autres possibles. De plus, la guitare, cette fois électrique, pose la question du timbre de façon plus explicite que beaucoup d'autres instruments. Son amplification et

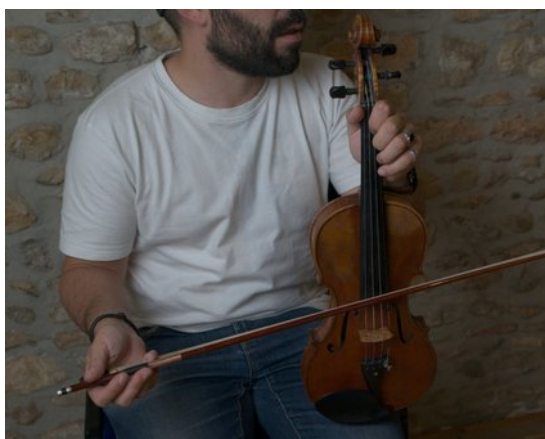
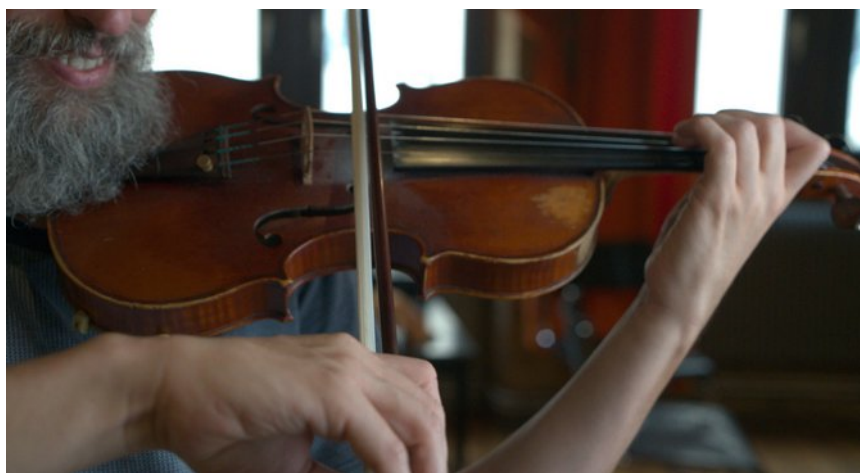
l'ampli physiquement à côté rend des gestes visibles, en bonne partie observables et racontables. Pour les percussions, une fois indiquées la baguette et la partie de la main frappant ou caressant à tel endroit, les gestes de construction du son avec le toucher et des micros-impulsions de doigts-main-poignet-bras me semblaient moins appréhendables. Les instruments à vent avec embouchure rendent invisibles énormément de gestes intérieurs, pourtant essentiels à la construction du son. La voix est aussi dans ce cas, et son amplification passe par un micro qui n'a souvent pas l'ampli à côté. Les manipulations d'une guitare électrique me paraissent plus connues, en tout cas suffisamment pour entrer dans ces différentes petites scènes racontées brièvement. L'air guitare n'est pas qu'une discipline [Laurin, 2015], ce sont aussi plein de gestes identifiables et imitables. La diffusion de l'instrument et des manières d'en jouer datent déjà de plusieurs générations. Et il existe déjà des guitar hero et de nombreux et différents personnages historiques, des photos et des films puis vidéos circulent, etc.¹⁶. En tout cas, leur présence est encore plus large que les ordinateurs, les pads et formes de commandes électroniques et numériques, même si la répartition est sans doute en train de changer. (Ces manières de produire du son commencent elles aussi à se développer, avec des premières représentations, des images et personnages.) Alors, la guitare électrique, comme instrument emblématique, me semblait indiquée pour présenter des petites scénettes ordinaires et quotidiennes à un panel de différent·es lecteurices, peut-être un peu éloigné·es des pratiques musicales.

3) Mais, je ne veux surtout pas participer au « mono-instrumentalisme », alors je le précise. Ce -isme désigne une idéologie qui porte préjudice aux écoles de musique : enseigner un seul et unique instrument, surtout pas plus (parce que pour devenir professionnel·les dans un orchestre symphonique, ce serait mieux, mais combien sont concerné·es dans une école de musique ? Extrêmement peu, ce n'est pas un secret).

Par exemple, jouer du violon, c'est...



16 On peut jouer très joyeusement aussi de l'air batterie ou de l'air trompette ou de l'air-tout ce qu'on veut. Cela m'est arrivé, j'en ai été témoin, mais dans un cadre plutôt restreint, et pas sur une scène organisée par une fédération internationale avec ses divers et nombreux développements locaux.



« jouer du violon... »¹⁷, locaux du Cefedem AuRA, août 2025.

L'expression « jouer du violon » ne dit donc pas assez ! De la première à la dernière image, il s'agit d'un violon alto (plus couramment appelé alto), joué comme attendu dans un orchestre symphonique de musique dite « classique » ; puis d'un violon (non alto, plus couramment appelé violon) dans le même contexte. Ensuite, à gauche il s'agit d'un violon comme dans beaucoup de musiques chaâbi (posé sur un genou, et souvent c'est le violon qui pivote légèrement pour que l'archet attaque telle ou telle corde, et pas le bras qui tient cet archet comme dans les autres photos) ; et à droite, d'un violon possiblement dans une fête irlandaise.

Par exemple (et volontairement), je n'ai pas donné d'indications sur la position des guitares portée par les personnes des scénettes quand elles en jouaient : elles sont debout (avec la guitare sanglée en position haute ou basse ou ?), elles sont assises (mais la guitare sur une cuisse, laquelle, ou pas puisque presque à plat ?)¹⁸, ou ?

17 Sauf contre-indication, je suis l'auteur des photos, dessins, notes et schémas de ce document. Merci aux visiteuses du Cefedem en ce mois d'août 2025.

18 « Toutes ses positions-tenues [d'une guitare] ont leurs argumentations qui les justifient de manière tout à fait intelligente, en parlant entre autres : du poids et de l'énergie possibles à la main droite, de la plus ou moins finesse ou force des doigtées (la main gauche mais pas seulement, voir par exemple les possibilités offertes au pouce ou à l'index de la main droite), de l'implication différente du corps qui n'est pas centré-articulé de la même façon autour de l'instrument, les libertés de mouvements et de regards, certaines formes de déplacement sur le manche qui sont facilitées, d'autres moins, le fait de pouvoir facilement utiliser un archet (...). Et de plus, chaque position-tenue renvoie à des imaginaires musicaux et sociaux. » [Sidoroff, 2016, p15-16]

Et 4) j'ai croisé et croise dans mon parcours énormément de guitaristes, et pas seulement sur scène. Dans cette thèse, j'aurai 10 personnages principaux, dont 7 jouent régulièrement de la guitare ! Je joue principalement des musiques amplifiées, d'un côté inspirées du rock, punk et hardcore et de l'autre des musiques populaires des îles de l'ouest de l'océan Indien ; et dans ces deux univers, la présence de guitares est importante. Même quand il n'y en a pas dans la pièce, elle est quand même presque constamment présente : dans nos discours, dans les images et sons mobilisés pour s'expliquer des détails, dans énormément de références partagées, etc. Le couple basse-batterie est sans doute plus caractéristique des musiques que je joue (dans leur petite diversité), mais la guitare amène avec elle beaucoup plus de circonstances et de contextes.

1. 2 | Remarque 1 sur le genre

Dans ces histoires scénarisées sur du réel, j'ai porté une attention particulière à varier les genres, et présenter des guitaristes de référence femme.

1. 21) Dans des milieux essentiellement masculins

Ci-dessus, les références exemplifiant des études collectives que j'ai menées et dont j'ai été témoin n'étaient que des hommes... C'est problématique ! J'ai découvert très tard que la personne qui jouait de la trompette sur les albums de Sly and the Family Stone et Graham Central Station était une femme : Cynthia Robinson (1944-2015), quand des vidéos ont été disponibles. Je regardais mal les photos, et je n'étais pas encore préoccupé par cette problématique. Les noms et les époques d'activités principales de ces références trahissaient mon âge. Leur unicité de genre trahit, elle, mon entrée dans les pratiques musicales : dans des milieux qui ne se souciaient absolument pas de ces questions.

Mon arrivée et mon début dans le faire musical sont très principalement dans des groupes d'hommes. Pas toutes mes pratiques : par exemple, j'ai participé à plusieurs stages mixtes de musique durant mes étés de collège ou lycée, mixité dans les stagiaires et l'équipe enseignante. Mais les trois premiers groupes que j'ai montés et dans lesquels j'ai joué l'ont été avec uniquement des hommes cis-genre, à l'exception d'une année avec une chanteuse dans l'un d'eux. Le troisième est celui dont je vais parler dans le premier récit qui va suivre¹⁹. Et une de mes aventures musicales du moment (depuis 2012) se déroule avec MAWAAR, un groupe d'au moins²⁰ 6 hommes cis-genre. Il sera beaucoup question de ce groupe au long de cette thèse, puisqu'il

19 J'ai donc beaucoup pratiqué les tournées en camion avec uniquement des hommes, ce qui fut mon entrée dans un début d'identification et compréhension du patriarcat (le mot est arrivé après, avec la notion de privilèges en venant nommer une grande partie de ma gêne devenant malaise). Dans les groupes ne serait-ce que commençant à être mixte, les tournées en camion étaient nettement plus apaisées et agréables qu'avec un entre-soi de « mecs ».

s'agit de l'expérience qui a le plus de sens au vu de ce dont je vais parler, j'y reviendrai. Cette situation, malheureusement très genrée, traduit une réalité du milieu de la vie musicale. Celle-ci s'inscrit dans la vie en général : la « musique » et ses pratiques ne créent pas un espace hors des réalités sociales. Elles sont traversées par les mêmes logiques systémiques que l'ensemble de la société. Voir notamment cette introduction de Hyacinthe Ravet :

« En musique, mis à part pour le chant et les rôles d'opéra – encore que la répartition entre femmes et hommes ait connu des variations selon les pays, les époques et les œuvres –, rien n'oblige *a priori* à confier telle partie d'instrument aux un-e-s plutôt qu'aux autres : la musique semble un domaine artistique asexué. En fait, la réalité est tout autre (...) » [2014, p45]

Ou, avec les données du recensement de 1999, alors que j'avais déjà commencé mon parcours :

« la catégorie des artistes professionnels de la musique et du chant ne compte que 20 % de femmes ; de toutes les catégories d'artistes recensées, elle est celle où les femmes sont le plus nettement minoritaires ». [Ravet&co, 2003, p362]

Et plus récemment, en 2022, dans le jazz et les musiques improvisées :

« Alors même que les questionnaires individuel et institution ont été remplis par des personnes et des institutions investies sur ces questions, le monde du jazz et des musiques improvisées apparaît comme très majoritairement “masculin” (...) L'enquête qualitative corrobore l'analyse d'un monde toujours “masculin” et favorable aux hommes dans son fonctionnement (...) » [Buscatto&co, 2024, p10]

Dans ma vie autre que musicale (quotidienne, mon immeuble à Villeurbanne à côté du campus scientifique de la Doua, militante notamment anarchosyndicaliste, universitaire, etc.), j'ai rencontré et rencontre de plus en plus de personnes non binaires ; dans mes plus de trente années de pratiques musicales, je n'en ai rencontré que six, et la grande majorité dans un projet où je ne suis pas au cœur du faire sonore, mais plus dans l'équipe accompagnante, très proche de la construction des différents dispositifs musicaux, mais je ne joue pas et n'assiste pas à toutes les répétitions ni à toutes les représentations.

Dans mes récits d'expériences pour cette thèse concernant les pratiques musicales que je connais de l'intérieur, il y aura *alors* une présence vraiment disproportionnée d'hommes cis-genre en regard de la population.

20 Le noyau est de 6 personnes, mais plusieurs autres sont passées plus ou moins longtemps et naviguent autour, toutes hommes cis-genre, encore.

1. 22) Et la mixité au Cefedem AuRA ?

1.22a) Le Cefedem (Centre de formation des enseignant·es de la musique)

Un centre de mes activités est le Cefedem²¹ Auvergne Rhône-Alpes (Cefedem AuRA dans la suite), centre d'enseignement supérieur culture. Nous formons des professeur·es de musiques, pas pour l'Éducation Nationale, mais les écoles de musique, au sens large : l'ensemble des endroits où des personnes peuvent faire de la musique (pas uniquement les conservatoires). J'y ai été étudiant (2003-2005), j'y travaille depuis 2008 comme formateur occasionnel, et suis depuis 2014 en CDI, à temps partiel, 50 % puis 75 % à partir de janvier 2022. Il s'agit de mon activité salariée très principale, complétée par quelques cachets de musicien et des CDD de formation (stage, commande de collectivité ou d'autres centres de formation équivalents au Cefedem AuRA). Nous arrivons à avoir, progressivement, un peu plus de mixité.

1.22b) Mixité dans l'équipe de salarié·es

En janvier 2014, juste après mon entrée en CDI, l'équipe de permanent·es comportait 22 personnes, dont 7 femmes (soit 32 %). Le Comité de direction était composé de 4 membres dont 1 femme. Dès sa création en 1990, le centre a fait le choix d'avoir des postes permanents, notamment pour les formateurices. Plusieurs centres du même type se sont créés et fonctionnent avec une équipe réduite de direction-administration et de nombreux CDD suivant les disciplines, matières, sujets à traiter.

En septembre 2024, nous sommes 21 dont 9 femmes (soit 43 %)²². À la même date, le « Conseil des 9 » (lieux d'échange des coordinateurices des différents pôles) est composé de 4 femmes et 5 hommes²³. Les deux postes de direction (la partie employeur dans les CSE) sont occupés par 2 hommes.

Personne ne s'assigne à une autre identité de genre.

1.22c) Mixité des étudiant·es dans la FDCE

Concernant les étudiant·es, les promotions sont construites sur la base d'une diversité des profils (genres, expériences, pratiques, parcours, conditions d'emplois, territoires d'exercice, etc.) : elle est un des moteurs de la formation. Progressivement, la mixité est devenue un critère à part entière. Je travaille très principalement dans la FDCE :

21 L'acronyme Cefedem initial, en 1990, désignait : Centre de formation à l'enseignement de la danse et la musique. La danse a pris son autonomie dès la première année en rejoignant le Centre national de la danse (CND). Mais l'acronyme-expression est restée, fonctionnant presque avec Centre de formation des enseignant·es de la musique. En 2017, l'explicitation devient : Centre de ressources professionnelle et d'enseignement supérieur artistique ; l'appellation « Cefedem » est restée.

22 Pour 17,85 ETP, avec 44 % de présence de femmes en équivalent temps plein.

23 En juin 2025, le « Conseil des 9 » passe à 10, avec une femme supplémentaire. L'équipe n'a pas bougé.

Formation diplômante en cours d'emploi, c'est-à-dire des personnes avec expériences en reprise d'étude, avec une moyenne d'âge d'un peu moins que 40 ans. Sur les promotions de ce programme, un regard plus précis laisse apparaître un très fort déséquilibre des genres entre les étudiant·es en musique « classique à contemporaine » et les autres. Cette situation traduit une réalité du milieu de l'enseignement de la musique en école de musique.

Au prétexte d'une étude sur les chiffres de la Métropole de Lyon de 2023²⁴, Samuel Chagnard, collègue du Cefedem AuRA, et Joris Cintero, collègue du CNSMD de Lyon, ont présenté quelques chiffres et répartition :

« Dans la Métropole de Lyon en 2023...

58,9 % du public est féminin. Des études précédentes nationales de 1983, 2001, 2008 et locale en 2022 donnent des chiffres entre 55 % et 58 %²⁵. (...) »

Sans surprise²⁶, la répartition instrumentale est très genrée : des pratiques les plus féminines avec la flûte traversière (84 %), la harpe (83 %) et le chant en musiques actuelles amplifiées (83 %) à celles les plus masculines la guitare rock et jazz (28 % de femmes), la trompette (27 %) et batterie rock et jazz (23 %). (...) »

L'espace professionnel est caractérisé par une division sexuelle du travail qui ne fait pas exception : 80 % de femmes dans l'administration, 67 % dans des postes de coordination, 47 % d'enseignement, 39 % de direction et 34 % de technique. »

Dans le recrutement, le Cefedem AuRA fait de son mieux, notamment dans des communications vers son ouverture à tous les genres et toutes les pratiques, mais nous faisons avec les personnes qui s'inscrivent.

24 À l'occasion de la Journée-Rencontre-Débat « Plus mixte la pratique : la fabrique de l'égalité dans l'enseignement artistique » le 12 mars 2024 : <https://cefedem-aura.org/ressources/stages-jrd/jrd/plus-mixte-la-pratique-la-fabrique-de-egalite-dans-lenseignement>

25 HENNION, Antoine, MARTINAT, Françoise & VIGNOLLE, Jean-Pierre. (1983). Les Conservatoires et leurs élèves : rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréées par l'État. Paris : la Documentation française.
DÉPARTEMENT des études, de la prospective et des statistiques. (2002). *Les écoles municipales de musique agréées. Résultats d'enquête : année scolaire 2000-2001*. Paris : Ministère de la Culture et de La Communication.
DIETSCH, Bruno, & SOTTO, Marie-Françoise. (2010). « L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique en 2008-2009 », *Culture chiffres*, vol. n°4, n°4, p1-8. FDCE Cefedem AuRA. (2022). « L'enseignement musical spécialisé au prisme du genre ». Les indications bibliographiques très localisées à un paragraphe, ou les références contenues dans les propos que je cite, ne sont données qu'en note de bas de page. Les autres, [entre crochet] dans le texte, sont rassemblées en fin de la thèse.

26 Voir par exemple : CHAGNARD, Samuel. (2018). « (Re)présentations d'instrumentiste-instrument : variations des stéréotypes de genre en orchestre symphonique », dans OCTOBRE, Sylvie & PATUREAU, Frédérique (dir). *Normes de genre dans les institutions culturelles*. Paris : Ministère de la Culture – DEPS, Questions de culture, p103-122. DOI : [10.3917/deps.octo.2018.01.0101](https://doi.org/10.3917/deps.octo.2018.01.0101)
RAVET, Hyacinthe. (2011). *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris : éd. Autrement.
MONNOT, Catherine. (2012). *De la harpe au trombone : apprentissage instrumental et construction du genre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Promotion FDCE	F	H	(% F)	Nbre étud % F classique à contemporain	Nbre étud, % F autres
2014-2016	10	20	(33%)	15 60 %	15 7 %
2017-2019	15	16	(48 %)	19 63 %	13 31 % ²⁷
2019-2021	15	16	(48 %)	14 71 %	17 29 %
2021-2023	15	15	(50 %)	17 71 %	13 23 %
2023-2025	14	11	(56 %)	15 86 %	10 20 %
2025-2027	14	14	(50 %)	14 71 %	14 29 %

Dans ces six promotions, sur 19 étudiantes qui ne sont pas en musique « classique à contemporain », 10 sont inscrites en « chant » ou « voix » (53 %).

Dans la formation, nous traitons le sujet des inégalités F/H (les discriminations et dominations en lien). Un des dispositifs proposés aux étudiant·es concerne le recueil de données de genres dans leurs écoles de musique (élèves, équipes enseignante et administrative, et par activité). Pour la promotion 2021-2023, nous y avons introduit une question : « Avez-vous connaissance de personnes qui souhaitaient être définies autrement que par les catégories homme ou femme, qui ont changé de prénom ou qui demandent à être nommées avec un pronom de type “iel” ? ». En 2022, 15 enseignant·es ont choisi ce dispositif de recueil (les autres ont choisi d’analyser un corpus de matériaux pédagogiques sous le prisme des différences de genre) : aucun·e n’a eu de réponse positive. La promotion suivante, en 2024, 18 l’ont choisi et une seule personne a répondu « oui ». C’est la première trace que nous-équipe formatrice ayons d’un trouble dans la binarité de genre²⁸.

1. 23) Écriture inclusive

KARINE HAHN est une collègue de recherche. Elle se déclare, dans sa thèse, au vu de la parité dans les différents groupes et communautés présentes dans son document, « sereine sur ce terrain quant aux questions d’égalité femmes-hommes et aux discriminations » et alors n’utilise pas l’écriture inclusive [2023, n2 p2]. Pour ma part, au vu de mon histoire musicale dont je viens de tracer le début, et des personnes présentes dans ma thèse, je ne suis pas serein du tout !

C’est pourquoi il m’était important de commencer cette thèse avec un « elle », de faire exister des iel, yel et illes. Et je ferai particulièrement attention à écrire pour donner une place aux multiples manières de se genrer.

L’écriture choisie sera donc inclusive pour signifier le féminin, le masculin et s’écarter d’une telle division binaire dans les dénominations et les accords d’une grammaire épiciène. Elle s’opère avec l’utilisation d’un seul point médian et (ce que je considère

²⁷ La somme fait 32 pour 31 étudiant·es, puisque une était inscrite en deux domaines : classique à contemporain et musiques actuelles amplifiées (ce qui est très rare mais existe).

²⁸ Dans la promotion suivante (celle en cours), en 2025, 21 enseignant·es ont choisi ce dispositif. De nouveau, une seule personne a répondu oui.

comme) des jolis et « nouveaux » mots comme ille ou ceux. Par exemple : j'écrirai musicien·nes pour « les musiciennes, les musiciens et toutes celles faisant de la musique qui ne se reconnaissent pas dans une distinction binaire homme ou femme ». J'écrirai beaucoup « personne(s) » pour désigner un ou une ou un·e et des individu·es. Avant je disais « gens » mais qui sonne très masculin, aujourd'hui j'ai pris l'habitude de dire et écrire « personne » puis accorder au féminin. En écrivant « ils », je désignerai un ensemble composé uniquement d'hommes cis-genre, sinon j'utiliserai « illes » ou « elles ». (Cependant, les citations sont reproduites à l'identique du texte original, donc avec l'écriture choisie par leurs auteur·es.) Et pour les non-humain·es, je choisis d'accorder les adjectifs en proximité.

1. 3 | S'aider à faire et à comprendre

J'ai qualifié les activités de chacune de ces scénettes comme des « manières de faire pour s'aider à comprendre, à mieux faire ».

1. 31) Le « s' » dans s'aider

Mon attention aux verbes pronominaux s'est considérablement accrue et outillée avec l'explicitation par Henri Desroche de sa formule « s'éducation » [1978, p21-25].

« L'inconvénient du mot “éducation”, c'est qu'il induit très logiquement à la distinction entre l'éduquant et l'éduqué, donc à peu près en un émetteur-producteur et un récepteur-consommateur. Or c'est précisément cette distinction qui est en cause dans un processus où les consommateurs sont conviés à devenir eux-mêmes producteurs, et en un double sens : d'abord en s'éduquant chacun soi-même et personnellement dans quelque chose comme un *self-help*, ensuite en s'éduquant les uns les autres dans quelque chose comme une *mutual-aid*. Dès lors, il ne s'agit pas plus d'un éduquant que d'un éduqué. Il s'agit d'un s'éduquant. » [p22]

Et l'ajout du « s' » dans « s'éducation » permet d'exprimer ces deux idées en même temps. En français, les constructions pronominales ont cette joyeuse propriété : le « s' » et « se » peuvent signifier un tel double sens : réfléchi, en retour sur soi, réflexif chacun·e (auto-éducation), et réciproque, mutuel, symétrique, l'un·e l'autre (hétéro- et auto-éducation). Le *TLFi* retient deux adjectifs pour qualifier un verbe pronominal : « réfléchi » et « réciproque » [Cnrtl]. Henri Desroche prend « réflexif » et « symétrique » en appui avec la conclusion du *Grand Larousse de la langue française* [1989, V, p4592] :

« “En somme, la langue confond totalement les catégories réflexive et symétrique des verbes pronominaux, qui ne se distinguent que par le contexte ou la situation.” » [Desroche, 1978, n6 p30]²⁹.

29 Il indique la pagination « tome V, p. 4680 ». J'ai consulté la version de ce *Grand Larousse* en ligne sur *Gallica* publiée en 1989, donc postérieure à son écriture, mais la même citation est présente.

Thomas Arnera est un collègue lyonnais du réseau des Fabriques de sociologie, lui aussi en thèse. Nous nous croisons très régulièrement et avons auto-édité³⁰ un livre en carton, *Nom de code 'Déployer'*, recueillant plusieurs textes autour de la proposition de déployer une histoire dans sa complexité au départ d'un objet ou d'un geste. Dans un dialogue avec lui traversant le livre pour sa deuxième édition en 2024, ce pronom « se » pronominal s'est beaucoup invité³¹. J'ai alors rebondi en m'appuyant sur les idées ci-dessus. Plutôt que « réfléchi » (qui provient d'une réflexion, changement de direction d'une onde par exemple lumineuse et capacité de pensée faisant retour sur soi-même [Cnrtl]), j'ai choisi « réflexif », où le deuxième sens de la réflexion est plus présent, comme dans la note d'Henri Desroche citée ci-dessus et la conclusion du *Grand Larousse de la langue française* [Arnera&co, 2024, p220]. Ce choix permet un accent sur les dimensions de réflexivité : « s'aider » me semble inclure plus intensément des recherches intéressantes que « aider » sans la forme pronominale.

Le verbe « aider » est souvent associé à un sens unique, ou tout du moins, il laisse entendre une direction très prédominante : une personne aidante vers une autre aidée. L'« aide » (aidant/aidé) fait exister la même distinction que celle de l'« éducation » pointée par Henri Desroche. Dans « je t'aide », c'est moi qui agis *pour* toi, et ce « pour » est la plupart du temps problématique : quelle(s) part(s) as-tu pris dans l'élaboration de cette action « pour toi » ? dans quelle(s) mesure(s), celle-ci a été construite collectivement en t'incluant ? Les discussions induites par ou provoquant le passage lexical d'un « faire pour » à un « faire avec » et/ou à un « faire ensemble » sont nourries. Elles traduisent bien les problèmes posés au moins par la première expression. Ils ne sont pas tous résolus pour les deux autres, mais ces discussions viennent poser des questions autour de la participation, de la composition et la construction des actions, de ce qui se cache dans le préfixe « co » de la co-crédation, coopération, co-construction, co-responsabilité, co-recherche, etc. (Et je mettrai volontiers « composition » dans cet ensemble.)

Et ces questions me sont d'autant plus importantes que je travaille au Cefedem AuRA. Les formations diplômantes, comme la FDCE, forment au DE (diplôme d'État) de professeur·e de musiques³². Le centre est accrédité (aujourd'hui habilité) sur la base d'un référentiel associé au diplôme, mais nous avons construit une grande liberté pédagogique. Cependant, dans ce cadre, nous sommes dans une position asymétrique

30 L'impression est la seule activité de production du livre que nous n'avons pas faite, déléguée à la Corep.

31 Pour quelques endroits où sont concentrés des verbes que je trouve très riches dans cette double signification du « s'(se) » : se déployer, se définir, se situer, se créer, se constituer [p206], se débrouiller, s'outiller, s'insérer, se transformer [p229], se multiplier, se rendre visible, se développer [p232], etc.

32 Les textes de loi qui encadrent ce diplôme n'utilisent pas de point médian ni de « s » à musique. Je trouve intéressant de l'écrire ainsi, avec deux gestes volontaires d'inclusion : sur le genre et en mettant en lumière que la musique est trop souvent un raccourci pour dire la musique classique occidentale. La musique sans adjectif ne signifie pas encore souvent toutes les musiques.

avec des étudiant·es, par construction. Passer d'un « faire pour » à un « faire avec » ou « faire ensemble » n'est pas si aisé.

Le « s' » construisant le « s'aider » évite le trop-sens-unique d'un « aider » et la distinction aidant/aidé. Mais il reste à déployer, et rentrer dans le détail des dimensions symétriques et réflexives amenées par cette forme pronominale.

1. 32) Comprendre et mieux faire

Le « faire » précédent est un peu large ! Le verbe est si pratique... Il s'agit dans cette thèse d'un faire de la musique, concernant les sons et leurs imaginaires, mais aussi toutes les interactions sociales et jeux de situations dans lesquelles des sonorités se fabriquent en se pensant, se pensent en se fabriquant.

« Comprendre » est aussi un peu large et générique. Il me sert ici à introduire une dimension d'élaboration intellectuelle, de création et d'agencement de savoirs, d'idées et de représentations, que le verbe « faire » peut perdre ou mettre trop sur le côté. Les différentes activités présentées sont doublement ancrées, à la fois dans une pratique pratique et concrète, et dans une ou des étapes d'un possible d'appréhension, de conception, de prise de conscience et de compréhension. Ces deux dimensions composent, constituent et instituent un geste de recherche : celui-ci les comprend (beau double-sens du verbe « comprendre »).

Le « mieux » comme comparatif est important. Les activités de recherche que je vais décrire et raconter sont mises en œuvre dans le but de faire et comprendre mieux, c'est-à-dire « d'une manière plus satisfaisante, plus conforme à certains critères d'appréciation » [Cnrtl].

1. 33) « Plaisir aux êtres du monde entier » ?

L'utilisation des scénettes se basait sur l'introduction du *Musiquer* de Christopher Small. Et je reprenais la première phrase qui enchaînait, lui sur la musique, moi sur la recherche. La phrase suivante est aussi intéressante :

« Qu'est-ce donc que cette chose que l'on appelle la musique, qui donne tant de plaisir aux êtres du monde entier et dans laquelle ils investissent tant de passion et de ressources ? » [2019 (1998), p21-22]

Pourrais-je dire la même chose pour la recherche ? La réponse au début de la question est oui, et même complètement : « Qu'est-ce donc que cette chose que l'on appelle la recherche ? » ; les deux compléments peut-être moins. Donne-t-elle « tant de plaisir aux êtres du monde entier » ? C'est peut-être trop pour la musique, et sans doute plus encore pour la recherche. Les deux activités me mettent en joie, mais ce n'est vraisemblablement pas facilement généralisable.

Cette idée me permet de préciser encore un peu les recherches auxquelles je porte et vais porter considération tout au long de cette thèse. Il s'agit de celle au cœur même de

la musique, en en faisant, en la fabriquant, la bricolant. Donc la question se transforme : en supposant que la musique « donne tant de plaisir », quelle(s) part(s) y tient la recherche et comment y participe-t-elle ?

1. 34) De musique et recherche à pratiques

Au passage, et rapidement ici, je précise que Christopher Small se sort habilement de la question qu'il pose. Il écrit quelques paragraphes plus loin : « la musique, cela n'existe pas » [2019 (1998), p21], donc la « chose » de son « qu'est-ce donc » se transforme. Elle devient le musiquer, les actes, les activités, les gestes, ce que j'appellerai plus loin « une pratique ». Première conséquence, les « tant de plaisir (...) tant de passion et de ressources » se décalent, vers le musiquer en s'éloignant de la musique. Et deuxième idée, ce n'est pas la recherche qui m'intéresse mais les activités et pratiques de recherche. Je rentrerai plus en détail dans les parties suivantes de la thèse.

Avant, je vais compléter les premières (trop) petites scénettes. Elles n'étaient que des épisodes très courts avec peu d'éléments de contexte entourant chacun de ces instantanés de pratique. Elles introduisent juste l'idée d'une diversité d'activités de recherche collées-serrées à celles de faire de la musique.

Je vais maintenant rentrer plus en détails dans des contextes et manières de faire, au travers de deux extraits d'aventures auxquelles j'ai activement participé.



Deux expériences détaillées

Pour continuer à décrire des temps de ce que je nomme « recherche », je vais rentrer plus en détail dans deux moments de ma vie musicale.

- Le premier sur un temps long et du siècle dernier (1996-1998) : cette longue période donne consistance à une enquête qui nous a tenu au moins deux ans pour s'aider à mieux jouer une section de cuivre. Celle du morceau « Sahel » d'Alpha Blondy [1985] nous posait des problèmes rythmiques. Je préciserai le contexte général puis nos différentes avancées.

Cette recherche imbrique intimement des temps de jeu, de discussion et de réflexion, comme dans des lisières entre le penser et l'agir, comme une introduction à ce concept de « lisières » que je déploierai ensuite.

- Le deuxième plus récent et sur un temps plus court : un extrait d'après-midi où nous cherchions le son d'un instrument spécifique non-disponible à cette période (un roulèr, gros tambour de l'île de la Réunion), donc une question de son et de timbre. Les temps des recherches développés dans cette thèse ne s'étalent pas obligatoirement sur une longue période.

Cet épisode sera aussi l'occasion de présenter quelques musiques réunionnaises situées dans des lisières, une deuxième présentation de ce concept.

2. 1 | La section de cuivre de « Sahel » (1996-1998)

Je vais commencer par raconter une expérience vécue comme musicien, trompettiste dans une section de cuivres (avec un collègue saxophoniste).

2. 11) 25 ans ont passé, c'est long

Cette expérience s'est déroulée entre 1996-1998, avant l'an 2000, autrement dit le siècle dernier... Les souvenirs sont là, puisqu'elle a été longue et marquante, avec de belles réussites mais aussi de nombreux moments d'*errances*, fatiguants et assez démoralisants. J'utilisais ce mot dans le sens commun d'une activité « sans but et au hasard », enfin pas exactement non plus, nous avions des buts et le hasard se construit en partie ; mais surtout l'idée d'« hésitations » [Cnrtl].

Aujourd'hui, je peux réactualiser et ce mot et son sens avec Édouard Glissant (que je ne connaissais pas à l'époque) pour qualifier des dimensions de la démarche qui fut la nôtre.

« Il nous faut nous habituer à cet abord, (...)
que la connaissance est errante bien plus qu'universelle,
qu'elle procède littéralement de lieu en lieu,
(que ces lieux de la connaissance-en-relation se découvrent entre eux au fur et à mesure, coupant à l'œuvre des conquêtes) :
qu'elle, la connaissance, se renforce et se libère, (diversifiée intensément), d'aller ainsi. » [2009, p62-63]

2.11a) Se souvenir

1/ Parmi cinq états de savoir

J'écris donc ce récit plus de 25 ans après les événements, en allant chercher le plus possible les faits et mes (et nos) ressentis de l'époque. Il est difficile de ne pas entrer trop vite dans des descriptions et analyses en mobilisant les conclusions que j'ai fabriquées depuis, nourri à la fois de cette expérience et aussi des 25 années de pratiques et de recherches qui ont suivi. C'est-à-dire que, dans ce texte, je me trouve en présence de cinq « états de savoir » différents :

- avant de commencer cette enquête ;
- pendant et jusqu'à un premier après ;
- un peu plus longtemps après, une fois que les savoirs découverts ont été suffisamment digérés et transférés, discutés et partagés. Ils se sont progressivement mieux formalisés en étant mis à l'épreuve à différents endroits

(dans ce même groupe sur le même type d'action, puis dans d'autres groupes sur des actions plus ou moins voisines) ;

- hier en train de commencer l'écriture, donc nourri de plus de 25 ans d'expériences où ces savoirs ont prospéré et se sont affinés ;
- aujourd'hui dans la fin de l'écriture, où ce savoir s'est encore affiné avec l'écriture. Écrire est une action qui change nos états de savoir, notamment quand il s'agit comme ici de ma première longue écriture-papier à ce sujet.

Ces cinq états se sont suivis temporellement, mais ils se superposent aujourd'hui. Les plus anciens ont tendance à être écrasés sous les autres. Les deux plus récents sont extrêmement présents et prennent beaucoup de place, alors que c'est plutôt le parcours entre les deux premiers que je voudrais décrire. Raconter un processus d'apprentissage n'est pas simple, mais s'intéresser aux pratiques de recherche demande de s'y atteler.

2/ (Re)mobiliser des mémoires

Des souvenirs assez précis sont revenus, par exemple en retombant sur des documents dans les mêmes formes et le même cadre. C'est le cas de l'article sur la section de cuivres de Tower of Power : je ne suis pas sûr que ce soit sur le même site, mais la page web a le même fond noir avec les mêmes photocopies scannées assombries que quand je les ai trouvées en 1997. J'ai alors immédiatement retrouvé visuellement la petite partie qui nous avaient intéressés. La sensation physique m'a aidé à me replonger dans mes souvenirs.

Je suis aussi retourné sur les deux lieux de répétitions que nous avons durant ces années, le groupe et la section de cuivres. Les salles précises ne me sont plus accessibles aujourd'hui mais les bâtiments sont là avec leurs accès presque identiques. Les trottoirs devant, les portes et leurs abords sont comme dans mes souvenirs mais « vieillis », au sens de plus de vingt années sans grand ravalement ou remise à neuf. Mais le voisinage plus éloigné de ces deux portes a bien changé, les voitures et bus qui passent devant ou qui se garent, les sons de la rue par exemple, sont assez différents. Je n'ai pas pu rentrer à l'intérieur, mais j'ai refait le parcours et le tour du bâtiment, du pâté de maisons. Quelques brides de souvenirs sont revenus, mais ces déplacements ont surtout précisé des souvenirs existants, comme s'ils s'épaississaient en sensations, plus riches, chacune plus intense.

J'ai aussi rejoué ces sections de cuivres, ailleurs, et pas exactement avec les mêmes outils. Ici, je joue sur le disque alors que nous étions à l'époque sur cassettes. Mais mes cassettes sont fatiguées, des lecteurs de cassettes correctes sont d'accès trop difficile. Le geste de mettre une cassette, régler le compteur sur « 000 » au moment voulu pour faciliter les répétitions de l'extrait sonore, et d'appuyer sur « Play » et « Return » change beaucoup entre une cassette et un CD. Les boutons et fonctions ne sont plus les mêmes. Je n'ai pas utilisé volontairement la fonction « Repet » et une télécommande, pourtant très pratiques aujourd'hui. À l'époque, nous lisions la cassette pour jouer et/ou écouter, puis nous revenions en arrière. Le plus pratique (et précis) pour faire cela sur quelques secondes est de garder le bouton « Play » appuyé tout en

appuyant sur le « Return », mais cet usage abîme beaucoup les bandes de cassettes. Alors nous faisons des copies de cassette pour le travail. La source la plus originale était protégée, elle ne servait qu'à fabriquer des copies. Et nous passions le plus possible par la touche « Stop ». Ces gestes longtemps pratiqués peuvent aider à rappeler une mémoire. Ces boutons avaient des sonorités particulières. Le fait de m'en rendre compte a atténué légèrement ce manque. Ma façon d'empoigner la trompette³³ a très peu bougé depuis. Respirer et souffler dedans a changé, et c'est principalement cette activité que je visais à retrouver. J'ai aussi repris du temps à réécouter les albums et titres sur lesquels nous passions du temps, en jouant certaines fois par-dessus comme cela m'était et nous était arrivé, souvent. Pour mieux me rapprocher, je jouais aussi cela le matin. Il s'agit du moment de la journée dans lequel nous travaillions en section, et à laquelle je n'ai plus du tout l'habitude de jouer de la trompette aujourd'hui.

Ces manières de se rapprocher, physiquement, spatialement et temporellement dans la partie de journée concernée, mais aussi en termes d'activités précises, m'ont permis de réveiller ma mémoire et rentrer plus en précisions.

Les multiples couches d'écritures, en élaguer et/ou continuant des phrases, en rajoutant, complétant, bonifiant m'ont aussi aidé à rentrer dans les détails. L'utilisation du « présent du passé » m'a aidé en précision : les conjugaisons utilisées pour écrire et penser aident à situer dans le temps, pour lire et aussi pour écrire³⁴. Dans le récit à venir, le présent correspond à ce que nous faisons, donc faisons ensemble dans la recherche ; le passé et l'imparfait pour avant cela ; le futur pour après. Écrire en 2025 une phrase comme « je ferai en 2000 cela »³⁵ est une astuce aidante.

Et j'ai procédé par étapes : déjà écrire seul en distinguant ces « états de savoir » et en cherchant à cartographier les zones de souvenirs, aller retrouver les sources et documents originaux pour réveiller ces souvenirs. Puis je les ai confrontés avec ceux de mon collègue qui a aussi vécu cette histoire.

2. 11b) D'où je venais

Avant de rentrer dans le détail des années 1996-1998, je dois décrire un peu ce avec quoi j'arrivais. C'est une première présentation.

J'ai commencé la musique, commencer au sens où j'ai décidé d'en faire beaucoup et qu'elle a pris une place importante dans ma vie, par le « jazz ». Mon entrée fut l'album

33 J'ai le même instrument qu'à cette époque, je me suis attaché.

34 J'étais en train de découvrir cela, et Noémi Lefebvre avait la formulation et l'expérience (écrire et faire écrire) pour expliciter directement : merci !

35 Ce « cela » n'était pas dans les réflexions ou formulations du moment que je décris, elles sont arrivées après. Elles sont dans une construction *après* ces événements, permises par ceux-ci mais pas encore présentes sous cette forme-là au moment où je suis dans le récit de cette (partie de notre) recherche.

Star People de Miles Davis (1926-1991) de 1983, offert à la fin d'un stage de musique d'été alors que j'allais rentrer en classe de première. (Je détaillerai plus ce parcours dans une partie suivante, cette étape est importante dans la construction de mon « goût de l'enquête »).

Puis, de fil en aiguille, j'ai découvert à la fois l'écriture-arrangement, notamment avec Duke Ellington, Gil Evans (1912-1988) et Carla Bley (1936-2023), et le free jazz avec la galaxie Ornette Coleman (1930-2015), Charlie Haden et Old and new dreams. Et ce que j'estime être des rencontres entre ses deux manières de créer et jouer de la liberté que représentent pour moi les années électriques de Miles Davis (entre 1969 et 1975) et des aventures de ce qui s'appelle « jazz européen » (l'ARFI, Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire lyonnaise et Louis Sclavis principalement). Et dans des à-côtés non négligeables, se trouvent le funk, la soul, le rythm and blues, les James Brown (1933-2006), Georges Clinton (Funkadelic et Parliament), Stevie Wonder et Prince (1958-2016) avec de très belles sections de cuivres. Je commençais à les connaître mais ne les avait pas encore travaillées.

En 1990, j'obtiens un bac C, à l'époque la voie de ceux qui réussissait à l'école, ce qui est mon cas. Je ne sais pas bien quoi faire, même si je commence à avoir quelques envies musicales, très floues mais bien présentes. La construction d'un consensus familial se fait autour de l'INSA de Lyon (Institut national des sciences appliquées), j'arrive à y entrer. Mes parents, mélomanes mais de formation et de métier sciences « dites » dures (mathématiques pour ma mère, mécanique des solides pour mon père) sont rassurés ; je suis principalement intéressé par la section musique-étude qui s'y développe et le fait d'y être interne : je suis admis.

Pendant ces années d'internat (1990-1995), mes deux premiers groupes, représentent les deux univers, jazz et sections de cuivres. Ce ne sont pas mes premières expériences de groupe, mais celles où je participe à la création et qui durent plus que deux années.

- Une recette de cuisine gouzni : un quintet inspiré par les musiques de Louis Sclavis, Henri Texier et l'ARFI. Nos instruments sont : trompette, clarinette, violoncelle, basse et flûtes, percussion. Je joue les thèmes à la trompette, des fois en pupitres³⁶ ainsi que des solos / chorus / improvisations. Nous reprenons à notre sauce des morceaux existants et composons un peu.
- Monsieur Steed : de funk acid-jazz où je suis dans la section de cuivres. Dans ce groupe, tout est de la création, mais nous formons aussi une formule en plus petit collectif (souvent tournant selon nos disponibilités) pour jouer dans les bars, boîtes de nuit et discothèques, sur un répertoire de reprises. Par exemple, le premier album de Jamiroquai [1993] venait de sortir, il nous a bien fait travailler : au double sens de progresser musicalement mais aussi d'avoir des contrats de travail³⁷. Quand nous pouvions la placer physiquement, une section de cuivre faisait souvent différence, au bon sens du terme.

36 En musique, une manière de désigner un sous-groupe particulier.

37 Pas mes premiers cachets, mais ma première série : un concert mensuel sur une année dans une discothèque.

Dans les deux, les activités d'arrangement étaient très importantes, nous y passions du temps : déroulé et structure (à plusieurs échelles, globale mais au sein de chaque partie), qui fait quoi quand et comment, etc.

Je sors diplômé ingénieur en 1995, option « mécanique développement », en ayant énormément profité des possibilités de la section musiques-études (locaux de musique sous un amphithéâtre, accessibles sans restriction toutes les nuits, week-end et vacances sans restriction, piano, batterie et chaîne hi-fi très disponibles à ces moments, etc.)

2. 12) Dans un groupe

Entre 1994 et 2000, j'ai participé à l'aventure d'un groupe de musique, GGG. Dans cette thèse, je l'anonymise n'ayant pas réussi à reprendre contact avec toutes les personnes concernées, alors que j'estimais que cela était nécessaire.

2.12a) Jouer la Sauce

Nous jouions *la Sauce* : chanson française de maintenant (pour l'époque), donc avec de l'afro et du raï ! Ce groupe fonctionnait, et je crois qu'il fonctionne encore ainsi, avec un leader, modèle « dictateur qui écoute ». Les membres du groupe étaient régulièrement consultés et pouvaient prendre la parole, mais les décisions n'étaient prises que par une seule personne. Même si celles-ci étaient très souvent intelligentes et bien vues, et que j'ai énormément appris dans ce groupe, le modèle montrait des limites démocratiques et me questionnait quand j'ai commencé à ne pas dire des choses. Et les « nous c'est bien, les autres pas bien » sont devenus intolérables.

Mais, avant, j'ai été trompettiste et en charge de la « coordination informatique et technique ». C'est la désignation choisie sur la pochette de notre album de 1999. (Merci Jean-Louis Berthet, formateur, ingénieur du son, qui nous guidait sur les dimensions de sonorisations, concert et enregistrement, répétition et ce qu'il appelait la « conduite de retour » pour faire vite et bien une balance³⁸.)

Pour la scène, nous avons un répertoire original, musique et texte. Mais, pour le travail quotidien du groupe, nous avons aussi un intense travail de reprises, en cherchant à se rapprocher le plus possible des originaux. Ces reprises nous permettaient d'une part de développer une culture commune sur de l'existant, du déjà-là³⁹ documenté (des audios certes, mais plusieurs versions entre studio et concert, mais

38 **Balance** : moment où nous réglons l'équilibre des différentes sources sonores, qu'elles soient acoustiques, amplifiées et/ou sonorisées, incluant les enceintes de diffusion en façade et celles de retours (qui permettent de diffuser quelques sons dans des zones de la scène). Ce terme est presque exclusivement évoqué pour les moments de scène, mais le principe est général. Il peut concerner aussi une répétition.

39 Cette expression « déjà-là » va revenir plusieurs fois dans cette thèse. Je l'utilise beaucoup depuis la découverte d'une citation de Daniel Hameline. Dans le cadre des questions-réponses qui

aussi les notes de pochette, des articles de presse, des documentaires vidéo, etc.), de façon à créer ensuite nous-même notre répertoire en cours de fabrication et encore peu documenté. Maintenant, je formulerai cela ainsi : prendre une impulsion solide et ne pas oublier des bases pour mieux explorer une forme d'inconnu. D'autre part ce travail de reprise, invisible de l'extérieur, nous permettait de rentrer dans les détails et précisions de jeu associées sur différents titres (que nous, que le leader déclarait) de référence. Pour « l'afro », il s'agissait principalement d'Alpha Blondy et de Fela Kuti ; pour le « raï » : les débuts de Khaled et Cheb Hasni (1968-1994) avec les cassettes dites « du bleb », trouvées au marché de Vénissieux où vivait le derboukiste, Raïna Raï ; pour la chanson française, c'était surtout Jacques Brel (1929-1978) et Léo Ferré (1916-1993). Le batteur venait de l'île de la Réunion, il nous arrivait de passer aussi un peu de temps sur des malogués (maloya réunionnais et reggae) et seggae (séga des îles de l'océan Indien et reggae). C'était plus de la découverte générale (une séance sur un titre par exemple) qu'en travail poussé de détail. J'y reviendrai plus tard dans cette thèse. Cette recherche de précisions se faisait sur les titres que le leader maîtrisait, voulait maîtriser et nous faire maîtriser, et sur lesquels il s'était déjà bien penché. Je ne me souviens plus si on utilisait ce terme « recherche », mais nous aurions pu, surtout avec un complément désignant l'objet de la recherche : recherche de précisions et de détails, de sons, de groove, de légèreté et puissance, etc.

Ces reprises se menaient sur plusieurs séances, en alternance avec celles sur notre répertoire. Nous avons établi une rotation des reprises : une afro puis une raï puis une chanson française, et nous recommencions. Certains titres revenaient régulièrement : par exemple « Lady » de Fela Kuti ou « Avec le temps » de Léo Ferré, sur lesquels nous avons passé du temps et à plusieurs moments de la vie du groupe.

2.12b) Dans une section de cuivres

La section de cuivres était minimale, mais nous avons vraiment ce rôle et cette dénomination dans le groupe : je jouais donc de la trompette avec un saxophoniste ténor, Julien Raffin. Il était le plus jeune et connaissait tous les membres avant d'y jouer. Pour ma part, je venais comme de l'extérieur, motivé et disponible, mais je n'ai rencontré l'équipe qu'à la première répétition et n'avait jamais vu le groupe en concert avant.

Julien avait un son énorme au saxophone ; il le cherchait et le groupe le voulait. Il avait changé sa prise en bouche, c'est-à-dire la position de la lèvre inférieure, celle en contact avec l'anche qui vibre. Il était passé d'une position considérée comme « classique » en rentrant cette lèvre inférieure par-dessus les dents (pour faciliter plutôt le contrôle et le maintien pour une émission douce) à celle considérée plus « jazz » en sortant cette lèvre inférieure (pour faciliter plutôt les vibrations, donc l'énergie, les

suivent son intervention sur la « Créativité et création », il formule cette très belle définition qu'il a « improvisé ce matin, en écoutant » (notamment dans le milieu musical) : « créer, c'est l'art de la concertation déconcertante, dans un façonnement singulier du monde déjà-là. » [1996, p14]

possibilités d'expressivité et la force du son)⁴⁰. De mon côté, bien qu'avec une trompette, j'avais un son minuscule ! Les premiers enregistrements ont fait l'effet d'une claque : nous n'entendions que le saxophone alors que la trompette devait avoir aussi de la puissance (cet instrument a cette utilité et cette réputation). Et cela ne dépendait pas de l'endroit où était situé le micro, c'était systémique.

Pendant au moins deux ans, nous avons fonctionné avec une répétition de cuivres tous les matins, et une avec le groupe tous les soirs sauf le dimanche ! Rendez-vous 19 h dans un local de la CGT dans une ville de la banlieue lyonnaise, jusqu'à au moins 21 h des fois 22 h mais jamais au-delà pour le voisinage. L'après-midi était réservée aux activités non-sonores du groupe (trouver des concerts !) et aux petits boulots de survie économique de chacun.

Ensuite, le collègue saxophoniste a travaillé dans les étals de marché, donc étaient moins disponibles les matins. Nous n'avons plus eu une telle forme de régularité et avons diminué légèrement le nombre de nos répétitions ensemble. Le groupe, lui, a répété six soirs par semaine sauf pendant l'été où nous étions le plus pissile en concerts, ou vacances.

2.12c) Nos travaux quotidiens en section de cuivres

J'avais déjà un petit parcours en école de musique, avec connaissance du solfège et d'une forme de travail : les poses de son, les gammes, le métronome, lentement d'abord, découper en petits éléments simples pour construire⁴¹ la complexité, etc. Tout cela était totalement décontextualisé, nous avons mis du temps à nous en rendre compte. Pendant une longue période de notre travail, nous fantasmions un peu cela : est-ce l'école et/ou l'idée implicite d'une forme de science objective (absolue, universelle) dont nous pouvions profiter même pour notre musique populaire ? (La musique dite classique prise avec son enseignement scolaire comme un passage « savant » obligatoire ?)

Mais j'étais très en retard et « à la rue » au niveau des réalisations pratiques des rythmiques de ces musiques et des sonorités demandées, ne serait-ce qu'en termes

40 Je découvrais à cette occasion qu'une position ou une prise d'instrument n'était pas unique, qu'il en existait même plusieurs, et avec des différences significatives. Cela m'a beaucoup surpris et posé plein de questions, notamment parce que les méthodes ou les conseils des uns et des autres (des hommes à l'époque) ne parlait que d'une : « la » position.

41 C'est un gros défaut des écoles (de musique) : trop souvent, et certaines fois, uniquement élémentariser l'apprentissage. Enseigner par petits bouts et finir par les assembler, souvent en considérant que c'est une addition sans mises en relation ni interaction. Nous pouvons considérer au contraire qu'il est possible de se plonger dans la complexité pour apprendre. En faisant, bricolant et tâtonnant dans la complexité, nous pouvons construire des briques, cellules ou éléments dont le découpage est pertinent dans telle situation, et travailler ensuite sur chaque. La complexité ne se construit pas en partant d'une accumulation d'éléments plus simples. « La complication est un des constituants de la complexité » [Morin, 1990, p91], mais pas la seule. Ces dimensions me semblent évidentes aujourd'hui, mais elles n'étaient absolument pas présentes à l'époque.

basiques de volume ou de tessiture de la trompette dont j'avais la volonté (certains diraient la prétention) de jouer.

On chauffait... c'est une routine d'école de musique, explicable par la centration du curriculum sur l'excellence professionnelle de parties solistes et/ou de traits d'orchestre difficile. Beaucoup de pratiques musicales commencent tout de suite, sans un temps préparatoire physique hors contexte. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas une notion de préparation ou d'entrée dans le moment musical, mais celles-ci sont déjà de la musique⁴².

Nous avions nos « exercices » (encore une expression scolaire) : jouer des tenues à l'octave, en tierce ou sixte, avec des crescendo ou decrescendo, des gammes jouées ensemble avec des accents communs, etc. En commençant par faire sans tempo, puis lentement puis de plus en plus vite. Nous nous exerçons en général sur la tonalité du ou des morceaux que nous allions travailler, la gamme majeure correspondante (celle du solfège occidental). Nous avons mis un temps avant de s'autoriser par exemple à utiliser les pentatoniques ou les échelles réelles mobilisées dans les morceaux (pas toutes les notes de la gamme). Nous les connaissions et les utilisions dans ces morceaux, mais la chauffe avait son contexte musical implicite de préparation : autrement dit, la musique c'était après, une fois que suffisamment d'éléments sont en place.

Il arrivait que nous prenions ensuite un moment chacun dans une salle. Je travaillais essentiellement la grosseur du son et l'aigu. Julien travaillait ses solos, se mettait au piano (il assurait des parties de clavier) et composait des parties de sections de cuivre, chantait aussi (il assurait les chœurs dans le groupe).

Mais à chaque séance, nous prenions ensemble au moins une des reprises et un de nos morceaux. Nous choisissons le titre à reprendre en estimant que le travailler allait nous aider à mieux jouer notre morceau. Le temps n'était pas forcément égal entre ces deux parties mais elles étaient présentes toutes les deux chaque fois. Le but était de bien jouer nos morceaux. Pour la reprise : nous jouions sur la bande, chantions, répétions des passages en boucle juste tous les deux, ou un par un, avec ou sans métronome, etc. Et idem pour les morceaux de GGG. Nous utilisions les métronomes électroniques puisqu'ils prennent beaucoup moins de place et rentrent très facilement dans une poche et/ou un étui d'instrument. De plus, ils permettent de faire entendre différentes formules rythmiques entre chacune des pulsations, et deux sons différents pour différencier certaines pulsations. Cela nous était plutôt utile pour entendre-sentir ce qui se passe dessous. Ceux mécaniques à ressort sont plus sympathiques et donnent plus facilement le sentiment d'un mouvement ou un balancement ? Mais nous croyions qu'arriver à jouer bien régulier serait une aide pour jouer ensuite, en vrai. Et nous jouions beaucoup sur des enregistrements références, bien meilleurs métronomes !

42 La chauffe au sens thermique est importante, par exemple pour des cuivres en métal à l'extérieur en hivers. Mais des manières de protéger avec des bouts de manche, de frotter contre le corps, de souffler dedans fonctionnent très bien.

Nous avions une expression avec un choix de lunette : petite, moyenne ou grande. Désignation pas très originale, mais ces trois entrées différentes étaient très utiles. Nous ne connaissions pas à l'époque les différents termes d'échelle micro-, méso- et macroscopique, mais l'image du microscope nous servait quelques fois. Utiliser la petite lunette, ou se mettre en mode « petite lunette », correspondait au microscope justement. Nous nous arrêtons sur une note et ses détails : son attaque, sa syllabe (une prononciation en 't' 'd' 'g' 'k' ou 'l')⁴³ et sa dynamique, sa justesse, son accent, sa sonorité, son volume, etc., un paramètre, plusieurs, tous. Nous ne faisons pas cela sur toutes les notes. Nous n'étions pas systématiques, mais travaillions les endroits posant le plus de problème, par exemple les notes de début ou de fin de phrase. Le mode « lunette moyenne » nous permettait de prendre un groupe de notes et les comparer. Par exemple les distinguer au niveau de leur accentuation, de la petite danse qu'elles commençaient à créer, décrire le passage de l'une à l'autre, en cherchant notamment la souplesse. La « grande lunette » s'intéressait à la phrase complète, avec le même type de travail, mais sur plusieurs groupes de notes.

2. 13) Un problème, une recherche (de solution)

2.13a) La section de cuivre de « Sahel »

Un jour, nous sommes tombés sur un « os » : le morceau « Sahel » dans un des premiers albums d'Alpha Blondy, *Aparthied Is Nazism* [1985] (le troisième).

Nous apprenons très vite les notes de la section de cuivres, à l'entrée et après le solo de saxophone [0:11-0:34 puis 2:40-3:03]. Elle est intéressante pour nous : 1) trompette et saxophone ténor, comme nous. 2) Le son de saxophone est en lead, le son de trompette est présent mais un peu derrière dans le mixage. 3) L'écriture est la plupart du temps à l'octave, mais pas tout le temps et ces changements de couleur nous plaisaient. La travailler peut nous aider à mieux comprendre. Elle est difficile pour moi, en touchant un peu mes limites aiguës du moment. Donc je vais consolider cela et le développer. Indépendamment de ce travail personnel à faire, à l'écoute et au premier relevé, elle ne semble pas très difficile.

Mais... nous n'arrivons pas à la faire sonner !

43 Cela nous suffisait, ces 5 syllabes permettent de suffisamment distinguer les attaques dont nous avons besoin, donc nous ne sommes pas allés chercher plus loin. Très pragmatiquement, sans problème posé ou identifié à cet endroit, nous n'allons pas creuser. Ce n'est qu'ensuite que j'ai eu un travail plus systématique de recherche sur les syllabes imaginables donc à essayer, notamment celles qui ne font bouger que la langue, sans (trop de) mouvements des lèvres, comme : 'j', 'z' ou 'x'. Mais elles n'apportaient pas de distinctions intéressantes. J'ai fini par considérer que les 5 ci-dessus était tout à fait suffisante pour un travail de section de cuivres. (Pour improviser et explorer des sonorités, c'est un peu différent.) Une école de musique ne m'a jamais engagé dans une recherche à ce sujet.

« Sahel » (Alpha Blondy/Seydou Koné), trompette Bb



La section de cuivres du disque est magnifique, la nôtre ne fonctionne pas. L'originale est très mélodique comme posée légèrement sur tout le reste, tout en nous donnant l'impression de porter et faire grandir tout ce reste⁴⁴. La nôtre a tendance à s'écraser ; elle fait écrouler le morceau alors que celle jouée sur le disque le « soulève » ; la nôtre a une forme de tristesse, absolument absente de ce que nous cherchons à imiter !

Nous avons une utilisation assez classique (et partagée en Occident) des métaphores haut et bas : soulever vers le haut (bien), s'écraser vers le bas (pas bien). Pour GGG, je l'explique aujourd'hui aussi par le fait que nous voulions à la fois une musique ancrée, avec un rapport à la terre, et une musique à danser. Cela demande des appuis et donc l'énergie est dans le fait de très régulièrement se lever contre la pesanteur, pour la laisser œuvrer ensuite. Avec le recul de quelques années, je repère au moins deux origines musicales : le groupe venait du reggae (d'où Alpha Blondy) et avait un rapport avec la danse orientale. Le reggae a notamment pour caractéristique le « skank »⁴⁵ qui claque en étant en l'air (pas sur le temps d'appui). Cela signifie que, temporellement, il est situé entre des temps forts. Il est joué souvent avec un geste de la main (qui frappe les cordes) du haut vers le bas. Frapper en commençant par les cordes graves donnent de la puissance et du coffre⁴⁶. Mal joué, nous disions que le

44 En filant la métaphore spatiale et celle de l'utilité, il existe aussi des sections de cuivres plus rentre-dedans (par exemple des pêches courtes avec des jeux d'accentuation qui viennent appuyer et mettre en relief), des sections à mettre plus au milieu du son pour l'étendre depuis l'intérieur (par exemple des notes longues dites soufflées, c'est-à-dire avec une baisse du volume suivi d'une augmentation en cuivrant plus ou moins le son), etc.

Celle-ci était : posée légèrement (elle nous apparaît comme cela), en supportant le reste (idem), donc plutôt contradictoire à penser, encore plus à faire.

45 **Skank** : contre-temps (principalement reconnaissable à la guitare). Dans le reggae roots, la grosse caisse se retrouve entre. Le jeu de skank dans ce reggae s'apprécie au fait d'entendre sonner la grosse caisse entre chacun des coups même si elle n'est pas jouée (donc apprécier un jeu musical au ressenti de ce qu'il laisse entendre, donc de ce qu'il ne joue pas : un réflexe à construire).

46 Certain·es le joue aussi du bas vers le haut : frapper les cordes aiguës en premier donne du tranchant et de l'attaque.

coup « enfonce le clou », bien joué qu'il « enlève le clou » (accompagné d'un geste de la main vers le haut simulant un outil léger retirant un clou). Dans ces mondes musicaux, dire d'une personne qu'elle « plante des clous » n'est pas un compliment. Cette image du clou était courante dans nos manières de décrire ce que l'on entendait, ce que l'on voulait. La petite explication du skank avec cette image du clou fait saisir une difficulté : un geste de la main vers le bas (à la guitare) qui enlève un clou d'une planche (métaphore gestuelle vers le haut). Cette explication est plutôt finale, c'est-à-dire qu'elle décrit bien le résultat, mais moins le processus pour y arriver. Cela arrive beaucoup en musique. Cette image fonctionne moins pour trouver le son et le moment rythmique précis où jouer pour donner à entendre cela. Dans notre travail de section, nous sommes souvent confrontés à jouer en l'air, à soulever la mélodie même sur les temps forts... Nous(-tout le groupe GGG) faisons souvent aussi un geste explicatif avec la main, pour moi associé à des danses populaires arabes : les deux bras ouverts, en dansant en rond avec des petits pas prenant appui sur un pied puis l'autre, les deux mains ouvertes, la paume un peu vers le haut, doigts serrés mais pas tendu, et avec une petite impulsion du bout des doigts vers le haut à chacun des temps. Enlever le clou, faire lever les fesses pour aider à (continuer à) danser. Le résultat sonore auquel nous arrivons sur « Sahel » va vers le bas et ne soulève pas grand-chose.

Notre problème est moins dans le fait de ne pas y arriver (nous prendrons alors le temps pour se rapprocher, progressivement), que de ne pas réussir à *commencer* à y arriver ! Aucune des choses que nous mettons en place ne nous aide. Nous n'arrivons pas à trouver une quelconque astuce qui nous mette sur la voie. Le problème dans sa généralité a été identifié rapidement, il concerne le rythme et l'équilibre des sons (notamment le jeu d'accentuations et le mélange des sonorités trompette et saxophone). Ce diagnostic était assez récurrent, donc facile à établir. Mais une fois cela posé, nos manières de travailler ces difficultés ne nous permettent pas de dépasser une forme d'échec ni même d'envisager dépasser cet échec. (À l'époque nous disions « progresser », mais depuis je suis devenu très dubitatif sur la notion de progrès). Ces mêmes manières nous permettent de jouer de mieux en mieux d'autres sections de cuivre (nous le croyions). Mais, sur ce morceau-là en particulier, notre section ne sonne pas et n'avance pas pour y arriver. Nous sommes démunis pour y remédier... Dans une forme de contagion, nous nous rendons compte que, sur les autres sections travaillées, ce « mieux en mieux » n'est pas si certain, il peut manquer une dimension, au moins une...

Nous sommes en crise, puis le groupe entier aussi. Il nous faut trouver une solution !

La question initiale « Comment jouer “Sahel” ? » ne nous semble pas la plus intéressante. Nous partons plutôt pour trouver une *solution* à « Comment travailler une section de cuivres ? ». Nous voulons clairement, et très pratiquement, et très vite si possible, des solutions. Et pour cela, avoir une question générale nous semble une bonne idée, un bon outil pour aller vers l'extérieur, puisque nos ressources internes ne suffisent plus.

2.13b) Quelle recherche ?

1/ Comme une recherche-action

Certaines de mes histoires musicales ont pris des allures d'une « recherche-action ». Je nuance avec « allures » puisque nous ne cherchions pas à en faire spécifiquement. Je n'ai découvert ce terme qu'en 2014 avec ses multiples acceptations et leurs mises en place pratique, donc bien après ce que je suis en train de raconter. Mais, sans connaître les termes, il nous est arrivé de prendre le temps d'une telle démarche, et par exemple de faire un petit (des fois mini, mais ce processus est présent) « contour-détour-retour », pour reprendre les termes du CCAuRA, Collège Coopératif Auvergne-Rhône-Alpes. Le « contour » part de l'action, il cerne un problème, une question qui la concerne ; le « détour » est la phase de recherche plus académiquement dite ; le « retour » revient au problème de départ : maintenant, que faire ? [Cadière, 2013, p39-43].

2/ Avancer

Qualifier un déplacement dans nos activités, pratiques et leur ensemble de savoirs, n'est pas une chose aisée. Un déplacement, mais pourquoi pas écart, changement, différence ? La métaphore spatiale est attirante : nous étions là ; nous avons fait, compris, bricolé un peu en modifiant, transformant, développant nos savoirs ; maintenant nous sommes ici, et ce n'est plus exactement le « là » précédent. Nous nous sommes déplacé·es vers un nouvel endroit que nous pensons ou espérons être mieux. Progresser ? La notion de progrès est de plus en plus discutable (pour qui et vers quoi/comment ?), et un tel déplacement ne correspond pas toujours à une amélioration, une augmentation ou un accroissement qu'il soit qualitatif, quantitatif, en intensité et/ou densité, etc.

Avancer ? Le « avant » que ce verbe contient évoque trop la flèche droite du temps considéré à l'occidental. Le « devant » potentiellement sous-entendu peut avoir une couleur de haut de podium et peut laisser un « premier plan ». Mais je ne trouve pas de meilleur mot. Je vais alors utiliser ce verbe pour désigner la succession de nos activités : nous avançons. La nouvelle étape se rapproche de la prochaine, tout en s'éloignant de la précédente, en gardant à l'esprit que ces proximités et éloignements sont dans des parcours non rectilignes, irréguliers, instables et incertains. C'est-à-dire qu'une telle avancée peut correspondre à tourner en rond. Nous avons fait un pas, et il y a une logique (et facilité) à le considérer devant soi, mais, possiblement, avec une petite rotation des hanches.

3/ Comment fonctionne une section de cuivre ?

Un travail intense (au moins deux années) a donc tourné autour du problème : comment fonctionne une section de cuivre ? N'arrivant pas à faire certaines choses correctement, le groupe en souffre, il faut essayer de comprendre pourquoi,

expérimenter des manières de s’y prendre, savoir comment d’autres fonctionnent (est-ce la même chose pour une section chœur, ou section rythmique basse-batterie ?), etc. C’est ce récit que je vais faire ici.

2. 14) Aller mener l’enquête comme des journalistes

Je ne me souviens pas et ne suis pas arrivé à retrouver le mot que nous utilisions, ni Julien Raffin quand nous en avons parlé. Mais « l’enquête » convient, au moins dans son sens journalistique. (Aucun de nous n’avait entendu parler de John Dewey.)

2.14a) Des rencontres

1/ Lister des personnes

Nous étions relativement débutants, nous avions des « aînés » que nous admirions : les albums et les morceaux que nous écoutions et travaillions avaient des cuivres. Une des premières piste à laquelle nous pensons est d’aller leur demander conseil, et en même temps, en profiter pour avoir le plus de renseignements possibles sur leurs manières de travailler. Nous faisons alors une liste, en regardant les indications des pochettes de disques et en prenant les noms et numéro de téléphone des sociétés organisatrices de tournées pour essayer d’avoir les numéros de téléphone des membres de la section de cuivre.

J’avais déjà l’habitude (et la joie) des bibliothèques et des livres, je m’occupe de *l’Officiel de la musique*⁴⁷ pour chercher les différents contacts listés. Et aussi prendre tous les noms de membres de section de cuivres présent·es dans ce dernier annuaire, et les passer au crible des références qu’elles indiquaient de façon à choisir lesquelles aller voir en priorité. Nous avons un critère musical très sélectionnant : un rapport à la musique populaire française-afro-raï que nous estimons (que le leader estimait) intéressant.

2/ Premières rencontres

Je commence ma prise de contact par Pierre Dutour (1931-2023) : LE trompettiste de studio de la variété française⁴⁸. Poussé par le groupe malgré ma timidité, je l’appelle. J’ai préparé l’équivalent d’un entretien : comment me présenter et que demander, comment, dans quel ordre. Je comprends alors « entretien d’embauche », ne sachant

47 La première édition de cet annuaire des professionnel·les (des différentes professions) du monde de la musique date de 1995, j’ai donc consulté un des premiers numéros. J’ai cherché un peu un exemplaire des années 1996 et 1997, mais je n’en ai pas trouvé. J’aurais peut-être retrouvé des sensations et souvenirs, et des noms de familles qui me manquent.

48 Il a entre autres enregistré le solo à la fin de la chanson « L’été indien » de Joe DASSIN (1975, 45 tours, CBS Disques).

pas que l'entretien était très travaillé en sciences sociales. Cela ne dure pas longtemps : à peine fini de poser une première question pour essayer d'arranger une rencontre, il me demande « combien c'est cachetonné ? », et que le montant lui ferait répondre oui ou non. J'essaye de jouer sur les deux cordes : aider les jeunes et pas riches, mais il raccroche, très poliment, mais très vite. Je ne trouverai pas de concert où il serait présent, pour aller essayer de lui poser des questions plus directement. Les informations sur les dates de sessions d'enregistrement n'arrivent pas jusqu'à nos milieux. Je n'oserai pas le recontacter.

Puis je contacte Kako (Jacques Bessot), un des trompettistes du groupe Kassav' à l'époque. Je n'arrive à faire autre chose que passer prendre un cours. Tout le groupe dit que cela me fera du bien. Donc je prends rendez-vous près de la gare de Lyon. Je et nous découvrons ainsi le pâté de maisons où était encore situé récemment le magasin l'Oliphant, spécialiste des instruments à vent. Il y avait en sous-sol des salles de travail et répétition. Je rentre donc dans la cave puis dans un local insonorisé. Nous échangeons un bonjour rapide et quelques mots de présentation. Il me demande de jouer, je m'exécute sans commencer par un morceau, uniquement quelques notes tenues en poses de sons. Il hoche la tête, puis me demande quelques morceaux, je bredouille des excuses, et j'essaye une partie de trompette que nous travaillons en ce moment, et que j'estime pas trop mal jouer. Il fait « hum hum » et me demande un contre-ut : une note aiguë considérée comme le haut de la tessiture minimale d'un.e trompettiste. Je lui dis que je n'y arrive pas, mais j'essaye... Silence. Comme j'ai payé et qu'il est réglo, il m'explique comment lui pense que je devrais faire pour arriver à cette note. Je n'ai jamais pu aborder le travail en section de cuivres, il revenait toujours à ce qu'il considérait comme un minimum avant de passer à quoi que ce soit d'autre. Il me dit de ne pas revenir avant de faire des contre-sol très forts et stables (une quinte au-dessus du conte-ut préliminairement demandé, comprendre : plus difficile à atteindre). Je ne retournerai pas le voir.

Je contacte aussi Hervé (je ne retrouve pas son nom de famille). Je bois un café avec lui dans un bar près de la gare Saint-Lazare, avant son train pour aller rejoindre un concert. Il était trompettiste dans l'orchestre qui accompagnait Bernard Lavilliers à cette période. Son nom était dans l'annuaire du spectacle vivant. Je ne l'avais pas entendu avant. Nous discutons une petite heure, échangeant sur le matériel (trompette, pavillon, embouchure, huilage et nettoyage) et la technique (coup de langue, respiration). C'est ce qui lui semble important, d'aîné à un jeunot. Je ne réussis pas à le faire parler sur la section de cuivres et comment illes travaillent, autrement qu'avec des « bah, on joue ensemble ».

3/ Dont Patrick Artero

Et je veux/nous voulons surtout que je passe du temps avec Patrick Artero... Il s'agit du trompettiste qui jouait sur le « Sahel » posant problème. Il a aussi joué sur un autre

album d'Alpha Blondy, *Révolution* [1987], et notamment la chanson « Sweet Fanta Diallo » que nous avons bien travaillée. Sur celle-ci, nous avons trouvé des manières de se rapprocher de ce qu'on entendait, nous n'étions pas bloqués comme sur « Sahel ». On entendait une différence de son entre ces deux albums⁴⁹, mais cela ne nous satisfaisait pas comme explication, et surtout cela ne nous donnait pas plus d'outils pour mieux jouer « Sahel ». (Nous voulons des solutions !)

Après deux coups de téléphone, je passe presque une journée entière avec lui à Paris, entre deux répétitions, la récupération d'un colis et un restaurant. Je le remercie vivement d'avoir accepté de prendre autant de temps avec moi. Je me souviens surtout de ma peur en voiture sur le périphérique parisien. C'est mon souvenir principal, encore très présent. Ce n'est pas intéressant vis-à-vis de ce que je développe ici, mais pour une petite astuce de recherche : il me semble intéressant de signaler que c'est par ce souvenir, puis son écriture malgré un fort doute de son intérêt, que j'ai fait remonter plusieurs autres souvenirs plus en lien avec nos recherches. Dans sa voiture justement, nous écoutons de la musique qu'il choisit, principalement du jazz avec de la trompette dedans, pas forcément en avant, mais avec de la trompette. Et il me parle du trompettiste et de ce qu'il aime dans son jeu, ce qu'il y trouve d'intéressant. Il commente le produit fini, et je n'arrive pas à le faire parler sur un ou des comment, un processus, une démarche, que ce soit celle du trompettiste en question ou la sienne pour se rapprocher de ce jeu, s'il l'a fait, ou celle qu'il mettrait en place pour le faire, ou comment je peux m'y prendre pour y arriver, etc. Il essaye très gentiment de répondre, mais reviens très vite et constamment aux commentaires sur le produit fini. Dans le restaurant, c'est le même type de discussion mais sur des titres qui passent dans les enceintes. Là, il est plus centré sur le son et la période de sortie, mais toujours rien sur les processus, alors que je sais qu'il a joué avec, enregistré avec des groupes équivalents à ces périodes en question.

Il m'emmène aussi à une partie de répétition du Big band qu'ils essayent de monter sur leurs arrangements. Pouvoir avoir un grand ensemble permettant d'essayer différentes écritures est une espèce de graal des musiciens (en jazz, cela s'appelle un big band). Je peux observer deux morceaux, mais je me souviens très bien que nous arrivons à la fin de la répétition (que nous n'avons pas pu suivre). Ils ont joué sans commentaires entre et conclu très vite sur des : oui « ça » est à bosser pour la prochaine fois, « ça » à revoir. J'utilise un « ça » parce que d'une part c'est une formule courante. Ils pouvaient l'utiliser. Et d'autre part, je ne me souviens plus exactement des expressions employées. Elles sont peut-être plus explicites que « ça », mais ne font aucun sens pour moi qui viens de débarquer il y a quelques minutes. Aucune de ces paroles ne m'aide. Ils ont formalisé et condensé beaucoup d'éléments dans une expression. Elle devient très hermétique sans avoir suffisamment assisté à la démarche de cette formalisation. Ils sont ensuite passé un grand temps à caler une prochaine répétition

49 Ils correspondent au passage d'Alpha Blondy à l'international. *Apartheid is Nazism* est enregistré principalement à Abidjan, *Révolution* principalement à Paris. Entre les deux, sortira *Jérusalem* avec The Wailers, le groupe qui accompagnait Bob Marley, en Jamaïque (1986, Pathé Marconi, EMI).

entre leurs emplois du temps respectifs et les disponibilités des salles pour un grand ensemble. Je n'apprends pas grand-chose, GGG avait déjà mis au point sa méthode (grâce à Jean-Louis Berthet). Ils avaient plus ou moins la même que nous : option au crayon à papier, confirmation au stylo ; et l'option a priorité tant qu'elle n'est pas infirmée. Puis, une fois leur temps collectif fini, j'essaie de nouveau de poser quelques questions aux instrumentistes à vent⁵⁰ sur comment ils travaillent et arrivent à phraser ensemble. Ils répondent en commentant, décrivant et argumentant ce qu'ils essayent de faire :

- « tu vois, on passe au phrasé ternaire swing dès cette mesure pour que ce soit les cuivres qui amènent le changement d'ambiance avant le break où on est rejoint par tout le monde » ;
- ou « dans cette partie, on garde des quarts parallèles aux deux sax alto pour durcir le vertical [l'harmonie de passage créée par cela] mais adoucir l'horizontal [la mélodie qui se déploie], c'est cool, et ça marche bien, non ? »

De nouveau : une description du résultat, de ce qu'il se passe, et rien sur un comment ils fabriquent des sonorités et des rythmes ensemble.

4/ Alors des frustrations

Mais jamais, lui, ses collègues ou les deux trompettistes précédents ne décrivent comment ils s'y prennent pour que la section de cuivres ou de soufflants sonne ensemble, autrement que par : « ça se sent, ça s'entend et on fait ensemble ». Là, le « ça » est utilisé. Il est très vague, et veut presque tout et rien dire. Il est très courant (et pratique) chez les musicien·nes qui n'ont pas forcément besoin de mots pour faire. Je demande si des fois cela ne marche pas, ils répondent : « Bah non non, on y arrive »⁵¹.

Je suis très étonné. C'est comme si je n'avais pas les bonnes questions, nous(-GGG) ne les avons pas. Ou je ne suis pas au bon endroit au bon moment, par exemple quand cela ne marche pas ? Mais j'imaginais déjà à cette époque que, si un problème se pose et qu'une personne observe, il ne se passe pas exactement ce qu'il se passe dans la réalité.

50 Musicalement, je me souviens principalement du percussionniste : Xavier Desandre-Navarre (aka XDN). Je le connaissais dans les enregistrements et tournée du Big Band Lumière de Laurent Cugny [1988, 1991] et savait qu'il avait joué avec le Liberation Music Orchestra de Charlie Haden, qui est aussi une référence très importante pour moi. La manière dont il choisit d'intervenir dans les différentes parties de morceaux, les ambiances, les sons, rythmes et ponctuations qu'il arrivait à mettre sont superbes. Mais je n'étais pas là pour discuter de cela avec lui. Je m'empêche de prendre du temps avec lui à ce sujet.

51 Je me souviens aussi d'une discussion avec Dave Douglas, trompettiste new yorkais très réputé, et que j'aime particulièrement. J'avais réussi à aller au pot qui suivait une représentation de *El Trilogy* (spectacle de Trisha Brown) à la Maison de la Danse à Lyon en 2002 (repérer où cela va être et rester discrètement aux toilettes concernées suffisamment longtemps !). Il jouait et phrasait avec un saxophoniste de très belle manière, notamment leurs fins de notes. Il m'a expliqué que, « avec Greg [Tardy], ça le fait et ça s'entend, pas besoin de travail ou de parler ». Mais nous, alors ? Ça ne le fait pas vraiment... qu'est-ce qu'on fait ?

Parallèlement, mon collègue discute aussi avec des saxophonistes, sur ces mêmes bases que nous partageons. Il n'a pas plus de succès. Je suis resté étonné sans savoir quoi en faire, mise à part aller chercher ailleurs. Aujourd'hui, j'ai quelques explications. Cependant, au vu du type de questions (nous avons passé du temps pour en établir plusieurs) et de mes souvenirs de frustration, je suis assez certain que, si une personne contactée avait construit *explicitement* quelques astuces, elle nous en aurait parlé. Un tel « explicitement » peut être lié au fait d'avoir rencontré et surmonté une difficulté dans un temps un peu long, et/ou d'en avoir discuté dans les camions de tournée, dans les gares ou aéroports, au catering avec des collègues plus ou moins proches. En fait, nous savons bien toutes que « ça » ne marche pas tout le temps du premier coup, même en étant professionnel·les. Illes ont, nous avons quelques explications, des mots, images, gestes et petits exemples chantés ou joués pour débloquer la situation. Ces explications et astuces sur le moment vont de plus en plus vite à mesure que nous devenons professionnel·les : nous les trouvons à la fois plus vite et nous en faisons aussi quelque chose plus rapidement. Mais il est très difficile d'explicitier ce que nous faisons quand cela arrive, notamment quand nous ne sommes pas en situation. Chacun de ces mots, gestes ou petits exemples ne sont qu'une partie émergée d'énormément de savoirs et représentations restant implicites. Cette (petite) partie est très souvent efficace, donc il n'y a pas forcément besoin de plus dans le moment où il faut faire. Et quand nous cherchons à verbaliser, utiliser un « ça » et parler du feeling sont des manières de répondre ; et en fait : de botter en touche.

Donc, ces premières rencontres ne nous amènent pas d'éléments. Nous ne trouvons pas d'occasions pour aller voir comment des sections de cuivres s'y prennent, en répétition ou en studio, ni même en balance. Là, je peux dire que nous ne savions pas faire, que nous n'avions pas les contacts, ou alors que nous n'avons pas assez insisté ? Mais « rencontrer et discuter » n'est pas la seule piste ouverte. Nous avançons par d'autres recherches.

2.14b) Un article de magazine, une vidéo

Le récit continue, maintenant étape cinq...

5/ Les cuivres de Tower of Power

J'habitais (et habite encore) sur Villeurbanne, notamment connue chez les musicien·nes pour son école de musique (ENM ou ENMDAD). Mais aussi, une fois un peu installée·es, pour ces deux médiathèques (puis trois depuis 2008), la discothèque de la MLIS (Maison du Livre, de l'Image et du Son) a une très belle réputation, et chez des personnes très différentes. Avant de rencontrer les musiques réunionnaises, 90 % de ma discothèque venait de ce puits de ressources à propos de pratiquement toutes les musiques !

Dans les milieux que je fréquentais et dans les revues, magazines ou fanzines, beaucoup parlaient de la section de cuivres du groupe Tower of Power (TOP) comme étant une, voir même, « la » référence. De notre côté, nous avions plutôt une tendresse pour les Memphis Horn, les fidèles trompettiste et saxophoniste des Stax Records et dans les tournées des Mar-Keys, Otis Redding (1941-1967) ou Al Green. Je cherche alors de la documentation sur ces deux sections de cuivre. Le premier réflexe est évidemment de fouiller dans des enregistrements sonores, notamment différentes versions des mêmes titres en studio et en concerts. Mais aussi des articles, des interviews pour essayer de comprendre comment ils fonctionn(ai)ent, comment ils s'organis(ai)ent. À cette époque, les accès aux archives sont beaucoup moins ouverts qu'aujourd'hui. Concernant les Memphis Horn, je ne trouve que des noms et des dates sur les pochettes de disques, et quelques photos. OK : devant un appareil photo, ce jour-là, ils jouaient sans partitions... mais cela ne dit rien d'autres du comment. Tower of Power était et est encore beaucoup plus documenté, sans doute parce que plusieurs jazz(wo)men les admirent. Ce groupe s'est monté autour de la section de cuivres qui travaillent à 4 ou 5 instrumentistes, a des couleurs harmoniques très jazz et est re-douta-ble-ment en place. Les disques sont bien documentés sur les présences des cuivres et qui joue de quoi où et quand, avec les noms des arrangeurs. Mais il existe aussi quelques articles, dont un qui a retenu mon (puis notre) attention. Il est scanné et mis en ligne : « Tower of Power, Pro Blowing Section », dans le *Downbeat* de février 1980 :

« Hanging out with the T of P Horn Section is like being around members of a winning sports team. With camaraderies and mutual respect they toss jokes casually back and forth, and all are at ease talking among each other and to this reporter. Team spirit is evident in their music, too.

“In our style of playing we clip our notes,” Castillo explains. “We’re not legit players. When we hit a quarter note, we don’t stretch it out. A lot of times it’s clipped short. Our communication level is so quick because we’ve been together for so many years. We almost breathe in unison.”

“We know where to end a note,” adds Lenny Lickett. “Music as it’s written is always suggestive; it’s not an accurate science. We know what four eighth notes is supposed to sound like in the particular idiom we’re working in. We know what it should sound like if you put a dot over this one and a line over that one.”

“Or if we’re doing a fade,” says Castillo, “we’ll just, by nature, fade at the same time. We’ll just look at each other and start fading.”

Such communication, along with the group’s sound, has gotten them to work with an extensive list of pop stars including (...list...). » [Goldberg, p23, c1 et 2]⁵²

52 Je traduis : « Traîner avec la section de cuivres de TOP est juste comme être au milieu de membres d’une équipe de sport qui gagne. Avec une camaraderie et un respect mutuel, ils s’échangent des blagues avec désinvolture, et tous sont à l’aise pour parler entre eux et avec ce journaliste. L’esprit d’équipe est également évident dans leur musique.

“Dans notre style de jeu, nous jouons légèrement et coupons [to clip : couper mais aussi taper légèrement] nos notes” explique Emilio Castillo. “Nous ne sommes pas des musiciens réglos. Quand nous jouons/tapons une noire, on ne l’allonge pas. Très souvent, elle est coupée courte. Notre communication est si rapide parce que nous sommes ensemble depuis si longtemps. Nous

Nous sentons qu'il y a, dans ces quelques extraits, un ou plusieurs indices intéressants, mais c'est encore un peu flou.

Les parties « fader (réduire le volume sonore) ensemble », la « respiration à l'unisson » ou « par nature » sont insatisfaisantes, même un peu énervantes : le regard, OK, mais cela ne suffit pas pour vraiment fader ensemble ; arriver à bien le faire est plus subtile et cela s'apprend. Le sous-entendu de « on se connaît tellement qu'on sent les mêmes choses » a un côté de la magie du collectif, très présent en musique. En fait, il ne dit rien des manières de travailler et d'y arriver un peu plus vite et efficacement quand nous n'avons encore passé trop de tournées-concerts-vacances ensemble...

Aujourd'hui je peux dire/écrire qu'il s'agit d'attentions et sensibilités sonores et visuelles spécifiques qu'il est possible de nommer, expliciter et travailler. Par exemple, un fade est un changement de volume donc de timbre, c'est-à-dire avoir une vigilance accrue aux volumes et timbres (faire attention au deux permet d'être plus sensible). Et nous pouvons le travailler assez efficacement. Je trouverai cela avec d'autres collègues, après GGG, dans des jeux musicaux venus de l'improvisation, notamment pour explorer des extrêmes de nuances auxquels nous ne jouons pas souvent. Ils pourraient parfaitement s'adapter pour les sons et volumes d'une section de cuivres : une personne conduit les nuances et les autres suivent en collant le plus près possible. Nous commençons avec une personne qui reste à la direction. Les autres collent au plus près : dans le temps, dans la couleur de timbre et dans la nuance. Il faut être capable d'entendre le prochain changement. Nous apprendrons à coller au son de façon à saisir et entendre la suite dès qu'elle arrive. Le volume va-t-il monter ou descendre ? Ensuite la personne qui dirige peut changer : dès qu'une personne est au-dessus en volume, elle prend la direction du volume et des timbres. Nous collons au plus près et certaines fois, une personne dépasse et devient alors celle qui conduit le reste. Un tel changement de directions en jouant est vraiment intéressant⁵³. Les explicitations de ces attentions et propositions de manières de faire sont bien plus longues⁵⁴, que juste le fait de : « on se connaît, on s'écoute et ça marche ». Se connaître améliore ce type d'attention, mais c'est mieux de savoir porter attention à ce qu'il faut, savoir l'expliquer un minimum et l'apprendre pour savoir le faire de mieux en mieux. Les deux vont ensemble.

respirons presque à l'unisson.”

“Nous savons où arrêter une note” ajoute Lenny Pickett. “L’écriture de la musique est toujours suggestive ; ce n’est pas une science exacte. Nous savons à quoi sont supposées ressembler quatre croches dans l’idiome particulier que nous sommes en train de travailler. Nous savons comment elle sonne si vous mettez un point au-dessus de celle-là, ou un trait au-dessus de celle-ci.”

“Ou si nous faisons un fade” dit Emilio Castillo, “nous faderons juste, par nature, au même moment. Nous nous regarderons juste et commenceront à fader.”

Une telle communication, accompagnée du son du groupe, les a conduits à travailler avec une liste de stars de la pop, incluant (...une liste...) »

53 Il existe un jeu identique en théâtre-danse. Un groupe se comporte comme des oiseaux en vol : la personne devant (celle qui ne voit pas les autres) guide les mouvements des autres, elles l'imitent au plus près, en temporalité et gestuelle. Quand ce·tte guide tourne ou change d'orientation, une autre personne devient celle devant, et alors guide, et ainsi de suite.

54 Et là, je ne suis rentré que dans une première couche de détails.

Avec GGG en 1997, le moment où je trouve cet article, nous ne savons pas quoi faire de cela. Et c'est aussi frustrant que les rencontres précédentes !

En revenant à d'autres parties rapportées ci-dessus de cet article : le verbe « to clip » nous fait réfléchir et travailler⁵⁵. Il peut se traduire par couper mais aussi taper légèrement ou tapoter (wordreference aujourd'hui, nous utilisons le Harrap's de la bibliothèque universitaire pour essayer de ne rien rater). La notion de légèreté nous parle tout de suite, avec ce que nous formalisons déjà dans cette idée de soulever ou d'enlever le clou. Le premier sens de « couper », avec la suite : « nous savons où arrêter une note », nous aide immédiatement. Nous nous apercevons alors que nous ne nous occupons que des débuts et des attaques, très peu des fins. Alors que la fin d'une note est aussi un événement rythmique qui peut aider à danser, ou contrarier. Plusieurs notes de « Sahel » se terminaient et s'enchaînaient de manière subtile et nous n'y faisons pas assez attention.

6/ La basse de Tower of Power : le débit

Presque en parallèle, je tombe sur une vidéo du bassiste de Tower of Power, Francis 'Rocco' Prestia (1951-2020), associée à sa méthode *Fingerstyle Funk Bass Lesson* de 1993.

Après s'être présenté, il commence par montrer sa technique du « motif à la double avec des notes mutées ». Il illustre cela avec deux morceaux du groupe : « What Is Hip » [08:57-13:32, p2]⁵⁶ et « Only So Much Oil In The Ground » [13:32-15:57, p3]. Le premier est devenu un vrai succès du groupe, donc beaucoup de personnes ont essayé de le reprendre et savoir comment il était joué. J'imagine que c'est pour cela que cette partie de la vidéo a beaucoup circulé. Je ne me souviens pas du trajet qui me fait trouver cette vidéo, mais je me souviens très bien de ce qui fait que je m'y arrête. Ces deux exemples m'aident puis nous aident à conscientiser l'importance du débit sous-jacent à ce que l'on joue et le besoin de toujours jouer avec. S'amuser avec mais en ayant une conscience très précise de là où il est, en restant collé-es à lui.

Il explique qu'il joue le débit⁵⁷ constant en suite de double-croches à la main droite (celle qui attaque les cordes), pendant que sa gauche (celle sur le manche) appuie de

55 En écrivant cela aujourd'hui, en retournant dans les dictionnaires, je tombe sur le sens du verbe pour un animal : il peut signifier « tondre ». Je rajoute alors deux idées pour les prochaines sections de cuivres à jouer et travailler : 1/ ne faire que, ne garder que l'essentiel, sans trop d'esbroufes ; et 2/ jouer à même la peau et la sensibilité.

56 Les indications temporelles qui suivent se basent sur : <https://youtu.be/h-QEeRJEo8U>
Cette version a été mise en ligne en 2020. Ce n'est donc pas par ce lien que je suis passé à l'époque. J'ai souvenir d'une assez mauvaise qualité vidéo, avec le même fond derrière lui, et l'écran partagé en deux dans la hauteur pour bien montrer le manche de la basse, main droite et main gauche. J'ai aussi retrouvé les sensations avec les extraits vidéo de concert qui ponctuent les démonstrations, avec un solo de trompette puis de saxophone. Je me souviens aussi avoir regardé par bouts et ressentir une frustration parce que j'aurais aimé qu'il y en ait plus... (sentiment qui peut aussi arriver après la vidéo entière). Je ne retrouve de vidéos mises en ligne dans les années 1996 et 1997, il pouvait s'agir d'une cassette vidéo qui circulait dans les milieux musicaux lyonnais ?

façons différentes sur les cordes pour sortir plus ou moins la note correspondante. On entend ainsi une succession rythmique avec certains accents (des notes pleines mais courtes) et entre, des notes étouffées (fantômes, ou mutées en francisant l'anglais). Ces dernières sont présentes pour la régularité du débit, mais presque pas entendues.

Dans le premier exemple, il joue et nous entendons pratiquement tout le débit, toutes les double-croches. Sur le deuxième, il en joue moins et nous en entendons moins ; au sens où des notes accentuées et d'autres absentes⁵⁸ se distinguent très clairement. Mais c'est la conclusion après ces deux exemples que j'ai retenue :

« And what makes both these tunes unique, is the fact that I play every note in the bar, each 16th note is clearly heard. Now when I approach a tune, especially if it's an up-tempo tune, I don't necessarily play every note but it is what I feel, just a constant [il joue le débit constant] 16th kind of flow under, under everything. And as far as what gets hit [en jouant] and what doesn't get hit depends in the arrangement and the other instruments that are being used. Depending on the groove I can pick and choose whatever note I want to hear. Let's start with some ghosted 16th notes, and I'll just press down [en le faisant, ex 5 p4] when I want to hear a note.

A good example of this technique is the line I use at the end of 'What is hip' [en la jouant 17:18-17:28, ex 6 p4]. Now you notice I'm setting up a 16th field with my right hand, and I'm picking and choosing the notes I want to hear with my left hand. Now let's try it with a metronome... [en la jouant 17:39-18:16, ex 6 p4] »
[15:18-18:16]⁵⁹

Dans la vidéo, nous avons bien l'impression que la main droite est presque constante et régulière sur les doubles croches⁶⁰. C'est ce que je comprenais à l'époque : jouer le

57 **Débit** (dans ce contexte) : manière de répartir la succession des petites subdivisions du rythme. Entendre le débit revient à entendre toutes les subdivisions des notes ou impacts, la subdivision étant à choisir la plus petite possible faisant sens.

Dans cet exemple (et c'est très courant dans ces esthétiques) : il s'agit de la « double croche » l'équivalent de quatre subdivisions entre chaque temps, disons entre chaque pose de pied quand nous cherchons à poser le pied régulièrement.

58 En retrouvant un scan de la méthode papier et regardant aujourd'hui cette vidéo, pour cette rédaction, je m'aperçois que beaucoup plus de doubles-croches sont jouées que celles que j'entendais (comprenais) à l'époque.

59 Je traduis : « Et ce qui rend ces deux morceaux uniques, c'est le fait que je joue chaque note de la mesure, chaque double-croche est clairement entendue. Lorsque j'aborde un morceau, surtout s'il est rapide, je ne joue pas nécessairement chacune des notes, mais c'est ce que je ressens, une sorte de flux constant de doubles croches qui sous-tend l'ensemble. Ce qui est frappé [donc joué/entendu] et ce qui ne l'est pas dépend de l'arrangement et des autres instruments utilisés. En fonction du groove, je peux choisir n'importe quelle note que je veux entendre. Commençons par des doubles-croches fantômes, et j'appuierai simplement [ex 5 p4] lorsque je voudrai entendre une note.

Un bon exemple de cette technique est la ligne que je joue à la fin de 'What Is Hip' [ex 6 p4]. Vous remarquez que je mets en place un débit de doubles-croches avec ma main droite et que je choisis les notes que je veux entendre avec ma main gauche. Essayons maintenant avec un métronome... [ex 6 p4] »

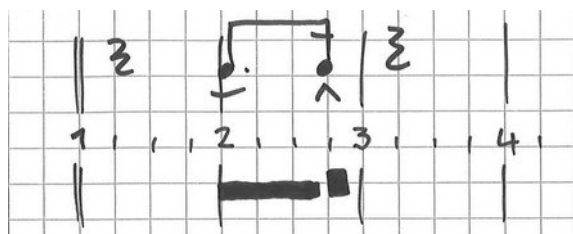
60 À la vitesse réelle en tout cas. Aujourd'hui avec les possibilités de la lire correctement à vitesse réduite, il ne bouge pas les doigts sur l'ensemble du débit/flux de double-croches. Il en joue beaucoup mais pas toutes constamment. Par contre, à vitesse réelle, on sent bien qu'elles sont

débit et faire ressortir ce que l'on veut mais toujours sur/dans ce débit. Dans un certain nombre de phrasé, nous avons bien remarqué que nous avions du mal à rester dans ce débit, notamment quand la dernière note ne finissait pas sur un temps. Nous avons quelques fois construit l'artifice de jouer cette dernière et celle sur le temps, puis enlever cette dernière mais en y pensant, en faisant comme si on la jouait. Le résultat était alors plus dedans.

7/ Aller plus loin que la mise en place

Supposons que nous devions jouer le rythme suivant.

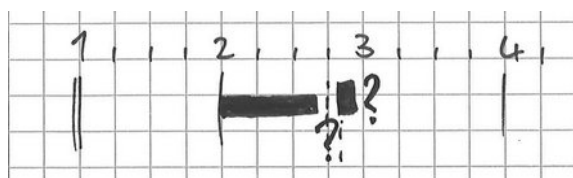
La première ligne correspond à la notation solfégique. La deuxième découpe en quadrillage et numérote les temps, chacun se décomposant en quatre parties. C'est l'équivalent des doubles croches de Francis Rocco Prestia. La troisième représente la notation solfégique dans ce quadrillage, chaque rectangle noir indique une note jouée avec son début, sa longueur et nuance.



Le trait « – » veut dire jouer la longueur maximum.

Le chapeau « ^ » marque un accent joué court.

La 1^{ère} note est sur le 2^e temps, nous apprenons presque facilement à viser pour la jouer à l'endroit correct du débit. Le « presque » peut demander du temps, mais le fait de ne pas être seuls à jouer ce temps aide bien le placer.

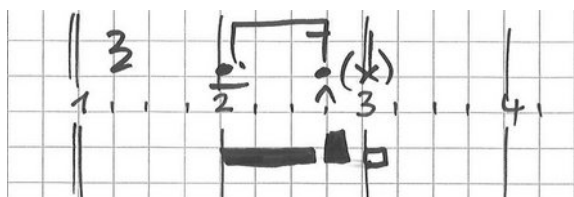


Mais nous avons souvent tendance à jouer la 2^e note un peu tard, la longueur de la première tend à prendre trop de place. Et alors notre 3^e temps ne correspond pas au 3^e temps de la musique qui défile.

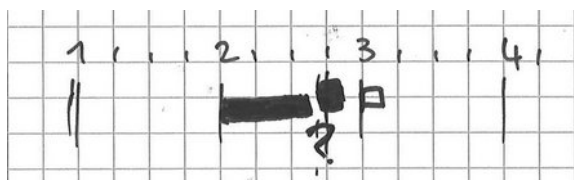
Nous ne jouons pas explicitement ce 3^e temps, mais il est sous-entendu par notre jeu, sous- peut-être, mais il est entendu (pour jouer avec un des mots de Francis Rocco Prestia). Et le résultat fait moins bien danser.

Avant toute cette recherche, nous avons assez vite analysé ce problème. Une des insinuations de Jean-Louis Berthet était de « travailler la mise en place ! ». Travailler au sens besogneux et matériel du terme : redoubler d'efforts très concrets. En musique, mettre en place s'entend principalement au sens de placement dans le temps, dans le rythme, c'est-à-dire une précision rigoureuse de « qui joue quoi/quand, avec qui, avant et après qui et quoi ».

Nous avons alors trouvé une première solution. Pour lutter contre ce phénomène, pendant un moment, nous travaillons en jouant explicitement ce 3^e temps, nous le faisons entendre de façon à bien le placer.



Nous rajoutons donc une note sur ce 3^e temps, une « note fantôme » : jouée mais pas très sonore. Puis nous l'enlevons progressivement, pour finir par ne plus la jouer (seulement la sous-entendre).



Cela rapproche la 2^e note de l'endroit où elle doit se trouver. La rapproche suffisamment pour suggérer correctement le 3^e temps, mais il reste possiblement encore un flou entre le 2^e et 3^e temps...

Au vu de ce qu'explique Francis Rocco Prestia, il nous faudrait alors faire cela de manière plus systématique ? Mais les doigts sur des cordes ne sont pas une langue dans une bouche... À cette époque, je ne trouve que cet extrait, sans moyen facile de mettre la main sur la méthode papier. Je ne la trouverai qu'au moment de faire ce récit.

Parce que, nourri avec toute cette idée de débit ou flux « qui sous-entend l'ensemble », une autre partie de l'interview écrit précédent s'éclaire. C'est rarement un élément isolé qui nous fait avancer, mais bien plus le lien et les relations que nous pouvons établir entre quelques éléments.

« Quand nous jouons/tapons une noire, on ne l'allonge pas. Très souvent, elle est coupée courte (...) Nous savons à quoi sont supposées ressembler quatre croches dans l'idiome particulier que nous sommes en train de travailler. Nous savons comment elle sonne si vous mettez un point au-dessus de celle-là, ou un trait au-dessus de celle-ci. »

Jouer « court », ne pas allonger, pour éviter de sortir du débit, y rester accroché·es. Ces « quatre croches dans l'idiome » sont dans ce débit et avec ce type d'accentuation. La version « cuivres » joue avec un point, trait, chevron horizontal ou vertical et toutes les combinaisons (manière d'indiquer les accents sur une partition) qui associent syllabe d'attaque et dynamique de l'air soufflé ; la version « basse-Francis-Rocco-Prestia » joue avec la pression des quatrième et cinquième doigts de la main gauche sur la corde pour plus ou moins faire entendre la note.

Alors, on crée l'idée de faire cela aussi, nous, aux cuivres.

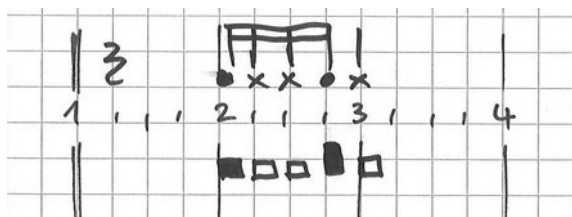
2.14c) Suite des tâtonnements

8/ On essaye ! Mais...

Presqu'au même moment, Julien revient d'une rencontre avec un saxophoniste, Jacques Helmus (professeur de saxophone jazz au conservatoire de Lyon, très connu et réputé sur la place lyonnaise). Celui-ci lui a expliqué que, pour travailler les sections, ils alternaient entre jouer les notes comme elles sont marquées (ou décidées si la musique n'est pas écrite), et jouer légèrement toutes les doubles-croches sous-entendues en accentuant celles qui sont réellement jouées. Enfin, une personne qui nous donnait une astuce !

Bingo : là, au croisement de plusieurs sources, nous avons une nouvelle manière de faire !

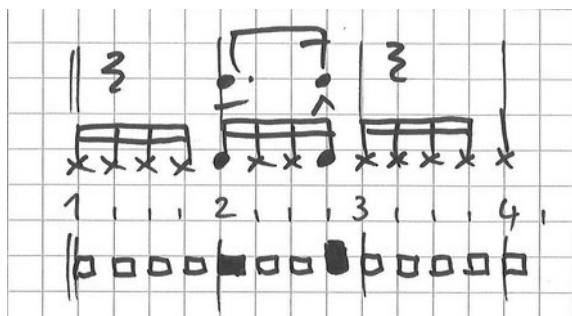
Revenons au rythme ci-dessus. Jouer tout le débit en notes fantômes nous aide. Nous ne jouons plus uniquement celle juste après la note problématique, correspondant à une arrivée sur un temps où il est possible de s'écraser un peu. Sous-entendre le 3^e temps est bien, mais pas n'importe comment.



Il ne reste que les attaques des notes à jouer.

En jouant l'avant et l'après dans le débit, les notes se posent bien plus facilement au bon endroit.

Ensuite, nous les enlevons en rajoutant la longueur, nous les remettons pour vérifier, etc. Ainsi nous nous rapprochons très nettement d'une précision qui aide à la danse et ne la contrarie pas.



De plus, nous remarquons que jouer les 4 premières avant nous aide à rentrer correctement dans le débit. Et les 4 suivantes nous aident à ne pas alourdir le débit au moment de la 2^e note à jouer et l'arrivée sur le 3^e temps.

La section écrite ne demande pas de les jouer, les penser finira par suffire après les avoir jouées et entendues puis sous-entendues.

Alors, progressivement, quand c'est possible, nous nous mettrons à fredonner ensemble très discrètement le débit avant de jouer : nous nous calons physiquement avant d'inspirer puis souffler dans les instruments. Et depuis, je continue de proposer cela dans les sections de cuivres où le débit pose un problème, et c'est très utile.

Nous mettons cela en place immédiatement, sur « Sahel » : jouer tout le débit (ici écrit en croches), et faire particulièrement attention aux fins. Cela nous fait mettre le doigt

sur quelques manques et nous fait avancer d'un pas. Nos attentions aux calages rythmiques étaient trop concentrées sur les temps. Ils sont presque faciles à repérer de façon à se caler dessus : la grosse caisse, la caisse claire, le tapement du pied, les points d'appui principaux de la danse. Et pour nous, cela cartographiait suffisamment le déroulé temporel. Notamment parce que nous jouions des fois avec des métronomes électroniques, pouvant faire « bip » sur les doubles-croches ou croches ou presque tout ce qu'on voulait. Nous jouions avec un tel métronome en le réglant certaines fois pour entendre le débit. Mais nous nous apercevons que cela ne suffit pas. Le flou ne se dissipe pas vraiment entre chacun des temps. Nous avons besoin d'une manière de mieux travailler ce qu'il se passe « entre » ; et jouer physiquement le débit en est une. L'intériorisation dans une activité corporelle fait la différence. Au début, nous la marquons vraiment en la faisant entendre, puis nous enlevons le son mais pas le ressenti physique.

Sur d'autres sections d'autres morceaux, dont certains de GGG, l'avancée est très rapide et remarquable. Nous passons un cap. Par exemple la section de « Sweet Fanta Dialo » d'Alpha Blondy [1987], avec presque les mêmes musiciens à deux ans d'écart avance vraiment.

Sur « Sahel », la section commence par jouer le débit de la chanson.



Mais... il reste encore un « truc » non-satisfaisant. Globalement, nous sommes manifestement moins coincés mais encore un peu bloqués à un endroit que nous n'arrivons toujours pas à (commencer de) dépasser. Une marche est franchie, mais nous continuons de stagner. Par la décomposition, le phrasé de quelques notes mi-longues s'améliore mais pas sur toutes les phrases. Il nous manque quelque chose. Il nous faut donc arriver à caractériser cela, avec des mots et/ou en jouant.

La réflexion que nous menons à ce moment-là se nourrit de deux éléments.

9/ Que faire ?

En premier, nous partons de la critique que nous faisons du groove de Tower of Power, très funk certes, mais avec moins d'éléments que nous qualifions d'afroaméricains. Notre préférence au Memphis Horn et aux sections d'Alpha Blondy ou Fela se nourrit de cela, l'influence africaine est plus présente. Nous l'attribuons principalement à la manière très régulière de poser les doubles croches : elles sont toutes égales chez Tower of Power, également réparties. La démonstration de Francis Rocco Prestia met exactement cela en avant. Dans les musiques qui nous font plus vibrer, ce fameux débit de doubles-croches nous semble vivre plus, avec une régularité cyclique oui, mais différente d'une répartition mathématiquement égale dans le placement de chaque double-croche. Comme si cette répartition et ces doubles-croches dansent entre

chaque temps. Et nous remarquons que la section de cuivres de « Sweet Fanta Diallo » a un débit plus égal et régulier que celui de « Sahel », qui est moins linéaire. Nous avons donc bien trouvé une manière de nous faire avancer sur un type de section, celle qui se pose sur un débit régulier. Mais cela ne correspond pas exactement à « Sahel ».

Avec cela, nous construisons et nommons un certain nombre de choses. Nous créons la lunette « débit », elle prend un peu la place de la « lunette moyenne » que nous nous mettrons à moins utiliser. Et la « petite lunette » devient moins centrale. Le microscopique reste intéressant, mais ce n'est pas lui qui nous permettra patiemment de reconstruire le tout. Il nous faut d'abord une bonne assise et une vision générale du tout. Cette lunette « débit » nous donne un outil efficace pour construire à la fois l'assise et des détails d'attaques. Nous commençons à formaliser quelques caractéristiques que nous sentions mais sans distinguer finement à quels endroits elles se situaient. Nous nous créons des attentions aidant à qualifier des dimensions qui restaient trop floues avant. Elles nous rendent aussi plus critiques sur ce que nous faisons, en se rapprochant de l'action, c'est-à-dire en ne restant pas uniquement sur le résultat après-coup. Par exemple : quel est le débit de cette chanson ? Nous continuons d'utiliser le même mot « débit », mais il ne signifie plus une régularité métronomique. S'étant mis d'accord entre nous, pas besoin d'un adjectif supplémentaire pour distinguer les deux étapes de précision. Plus tard, avec d'autres personnes, je finirai par parler de « débit » et « danse du débit » pour distinguer les deux. Nous pouvons maintenant caractériser une des différences entre les sections de cuivres de « Sweet Fanta Diallo » et « Sahel » : leur débit ne sont pas identiques. Il ne danse pas de la même manière.

Mais nous n'avons pas encore d'outils pour se rapprocher vraiment de faire sonner cette dernière section comme l'original. Que faire de ces constats ? Comment les transformer en choses à faire, à expérimenter ?

10/ Une autre aide, Charles Mingus, enfin presque

Ensuite, nous allons nous appuyer sur une compréhension de ce qu'aurait dit Charles Mingus (1922-1979) : le temps n'est pas strict, il est dans un cercle qui peut bouger. Nous avons compris : « faire swinguer, c'est danser avec de tels cercles ». Aucun de nous n'est allé voir la citation originale ni si elle était vraiment de Charles Mingus. Plusieurs années après, je trouverai la citation exacte (cf. ci-dessous) : ce n'est pas ce que dit exactement Charles Mingus. Et peut-être que ce n'est pas non plus ce que la ou les personnes disaient dans les moments où l'un de nous l'entend. Mais c'est ce que nous ramenons et mettons au travail. Cette (mé)compréhension nous a aidé : elle a suffi à nous faire comprendre que nous n'avons pas forcément besoin de s'appuyer sur une régularité fixe, qui peut être trop rigide. Que la démarche n'est pas forcément en deux étapes : bien faire de façon régulièrement fixe, puis un peu transformer. Que savoir faire fixement n'aide pas obligatoirement à faire moins fixement.

Le métronome place un temps régulier, qui ne bouge pas, il n'y a pas de cercle ni de danse comme on la cherchait. Les doubles croches régulières ne sont qu'une manière de jouer dans une succession de petits cercles, chaque fois au centre ; ce n'est pas la seule. Elle est facile à mettre en place, notamment avec des outils devenant numériques. Mais chacune des doubles-croches n'a pas à être en tout point égale à sa précédente et suivante. Seules celles sur les temps ont un rôle donc un appui particulier qui est régulier (un tempo, un bpm « battement par minute », qui se déploie régulièrement). Cette idée du mouvement dans le cercle nous a permis de penser le débit avec des minimales mais fondamentales fluctuations. Les premiers essais ne sont pas simples, mais nous sentons que nous sommes en train de trouver quelque chose qui peut nous débloquent exactement à un des endroits où nous sommes encore coincés.

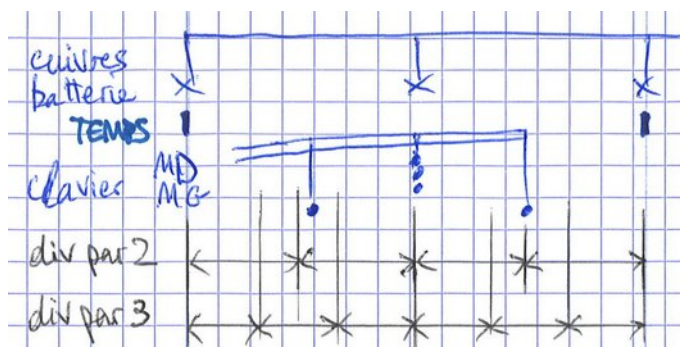
Le débit peut doublement varier : et dans le placement temporel et dans des intensités de chacun de ces éléments de base, par exemple les doubles-croches (ces quatre subdivisions entre chaque pose de pied sur le tempo). Ces intensités organisent ce débit, et en jouant très finement avec les placements, donnent à ce débit une danse particulière. Une telle danse ne se caractérise pas seulement par une succession de temps, mais aussi par ce qui se passe subtilement entre chacun de ces temps. Nous pouvons maintenant compléter l'explication du geste de la main avec une petite impulsion vers le haut décrit précédemment (enlever le clou). Décrit ainsi, il restait trop focalisé sur chaque temps, et pas assez sur ce qu'il se passe entre. Le mouvement de la main entre chacune de ces impulsions est aussi important. Est-ce que la main a un mouvement vertical, monte puis descend (avec quelles vitesses et accélération de montée ou descente) ? Ou alors ce mouvement se rapproche plus ou moins d'un cercle, en donnant une accélération au début ou à la fin de cette courbe ? En prenant une image plus courante : taper des mains sur les temps peut demander aussi d'aller jusqu'aux mouvements des mains entre chaque « clap ».

11/ Le débit-dansant

Après la découverte de l'importance du débit, nous jouons toutes les doubles croches en n'accentuant que celles à jouer réellement, et en attaquant les autres légèrement et de façon très égale. Cela ne suffisait pas. Il nous fallait trouver le phrasé correspondant au débit du morceau sur lequel la section venait se placer. Sur « Sahel », le « débit qui danse » s'entend surtout dans la pompe de clavier : une manière d'alterner main gauche et main droite. En partant du début d'un temps : il y a d'abord la grosse caisse ou la caisse claire, puis la main gauche dans les graves, la main droite aiguë sur le skank (ici avec la « charlestone »⁶¹), puis la main gauche de nouveau, et c'est le temps suivant, avec une caisse claire si précédemment c'était une grosse caisse (et

61 **Charlestone** : paire de cymbales posée horizontalement, traversée au centre par un axe accroché à une pédale. La cymbale du bas est fixe, l'écartement entre les deux se règle avec celle du haut. La pédale permet de commander au pied la descente de la cymbale du haut, de position dite « ouverte » à « fermée » ce qui occasionne un son spécifique. Et il est possible aussi de jouer avec une baguette produisant diverses sonorités suivant l'endroit de frappe et l'écartement commandé au pied (plus ou moins ouvert ou fermé).

réciroquement). Ce clavier rentre juste après la batterie et avant les cuivres, il s'entend bien. En prêtant plus attention, il a une très légère tendance à être presque ternaire sur le début : la première main gauche se rapproche temporellement de la main droite, c'est très subtil mais suffisamment significatif pour faire une différence. En dessinant aujourd'hui, proportionnellement (1 carreau pour 50ms)⁶², superposé avec une division en deux parties égale (le binaire), et une en trois (le ternaire) :



répartition main gauche (MG) et droite (MD) du clavier (intro de « Sahel »)

La batterie et les cuivres sont bien dans une division binaire égale, et même très égale. Par contre, la première main gauche de la pompe clavier, est entre une division par 2 et par 3, entre le binaire et le ternaire, et pas la deuxième (et c'est pas un accident à un endroit, c'est une des caractéristiques du morceau). C'est visible dans cette représentation graphique, et entendable en étant exercé·es à faire attention (à l'écoute, je pensais que ce n'était pas autant marqué).

Je reviens à l'époque où nous nous rendons compte de cela, très approximativement mais suffisamment pour nous questionner. La notion de « presque ternaire de la première main gauche » nous suffit (et nous ne savons pas à l'époque faire ce type de schéma et l'idée n'est pas venue). La question nous semble être plus celle d'une intention-intensité qu'un déplacement temporel, quand même subtile. Ayant fait ce travail, nous pouvons mieux jouer le « débit-dansant » de « Sahel » (et plus seulement le débit), en accentuant les notes aux endroits de celles de la section originale. La difficulté de compréhension (et de réalisation) est que la section ne joue jamais sur les coups de la main gauche du clavier, qui caractérisent le plus la danse du débit pour ce morceau. Mais l'entendre ainsi (l'écouter et la comprendre) nous aide à jouer plus justement dans la danse.

Là, nous trouvons une solution pour nous faire passer un nouveau cap. Maintenant, nous nous approchons de l'original ! Il nous faut continuer à travailler sur la justesse (cette fois harmonique), les attaques et l'équilibre entre nous. Pour ces aspects, nous avons des manières de faire qui marchent, enfin suffisamment pour le moment. Tout ne

62 En 2024, j'ouvre l'intro de ce morceau dans Audacity, et mesure les temps entre chaque coup de cette introduction, une fois le clavier rentré. En moyenne, sans écart significatif : 202ms entre le temps (grosse caisse ou caisse claire) et la première main gauche (MG), 154ms entre celle-ci et la main droite (MD) avec le charlestone, 184ms entre celle-ci et la deuxième main gauche, puis 169ms entre celle-ci et le temps suivant (caisse claire ou grosse caisse).

devient pas pour autant simple, mais il devient enfin clair que, en prenant le temps, nous allons y arriver. Enfin, beaucoup mieux qu'avant... jusqu'à un prochain obstacle ?

12/ Charles Mingus dans le texte

Charles Mingus parle du swing et des temps dans un cercle dans la fin de son « autobiographie », *Moins qu'un chien*. Il répond à un journaliste anglais qui lui demande de définir sa musique :

« On se servait autrefois d'un mot : le swing. Le swing allait dans une direction, il était linéaire et tout devait être joué avec une pulsation marquée, ce qui était très restrictif. J'utilise le terme de "perception rotatoire". Si vous vous représentez mentalement chaque temps comme existant au sein d'un cercle, vous êtes plus libre d'improviser. On croyait généralement que les notes devaient tomber au centre des temps de la mesure selon des intervalles métronomiques, les trois ou quatre musiciens de la section rythmique accentuant la même pulsation. Mais ça, c'est comme de la musique militaire ou de la musique de danse. Imaginez au contraire un cercle entourant chaque temps - chacun peut alors jouer ses notes n'importe où à l'intérieur de ce cercle et cela lui donne l'impression de disposer d'un plus grand espace. Les notes tombent n'importe où à l'intérieur du cercle, mais le sens original du "beat" est ressenti de la même façon qu'avant. Si un membre du groupe perd confiance, quelqu'un recommence à marquer le temps. La pulsation est en vous. Quand vous jouez avec des musiciens qui pensent ainsi, vous pouvez faire n'importe quoi. Chacun peut s'arrêter et laisser continuer les autres. On appelle ça "strolling", se balader. » [1982 (1971), §38, p242-243]

Je pense que si nous avions eu cette citation complète, nous l'aurions laissée passer. Et alors, nous n'y aurions pas trouvé ce que, au final, nous avons bricolé depuis des fragments. À cette époque, nous cherchons le swing, dans le sens « restrictif » de cet extrait : jouer le plus rigoureusement possible ensemble pour faire danser. Nous cherchons moins les expérimentations que laisse sous-entendre cette possibilité de jouer à plusieurs à l'intérieur de cercle et pas forcément sur « la même pulsation ».

Nous voulons comprendre pour notre section de cuivre, nous comprenons alors un extrait entendu comme cela nous arrange pour nous faire essayer des choses. Elles se sont révélées fructueuses.

2.14d) Le retour de Julien Raffin

J'ai repris contact avec Julien Raffin courant 2024. Je lui envoie ce récit en mai 2025, et nous avons un long coup de téléphone le 8 juillet pour qu'il me partage sa lecture. Je prenais des notes en direct, remises au propre juste après. Le compte-rendu ci-dessous utilise en partie sa parole entre guillemets, la mise en gras est de mon fait pour indiquer les idées principales sur lesquelles je vais revenir.

Se plonger dedans lui a rappelé plein de bons souvenir oubliés. Il a bien suivi le fil et ne vois d'erreur ou d'éléments à rajouter. Et cela lui permet de prendre du recul, il enchaîne : « on était **trop à chercher des réponses intellectuelles** alors que nous n'étions pas "intello" et que le problème était bien plus pratico-pratiques qu'intellectuel ». Pour lui, nous n'avions pas assez joué, pas assez sorti les instruments pour uniquement jouer, sans chercher ni questionner avec des microscopes. Nous sommes tous les deux d'accord sur « l'entre-soi » du groupe qui nous enfermait. Pour lui, cet enfermement passait par ces intellectualisations et l'éloignement des ressentis et se traduisant dans une concentration à ce juste, cette manière de faire. « On cherchait une formule mathématique pour bien jouer, mais on buttait sur le fait de ne pas assez jouer, ni assez avec d'autres. L'équilibre est savant ». Et le nôtre penchait trop vers l'intellectuel. « Je visais devant ou derrière et me perdait, sans trouver les sensations ». Notre démarche, notamment celle que je viens de décrire mais plus globalement, « soulignait **nos manques de cultures musicales et d'expériences** ». Nous disions travailler les musiques africaines mais n'avions vraiment pas beaucoup d'outils ni d'apports extérieurs pour y arriver. Nous sommes allés les chercher. Mais notre travail commun, incluant entre autres ces au moins deux années à se questionner et remettre sur la table ces 23 secondes d'une section de cuivres, « **nous a ouvert un monde et [lui] sert encore aujourd'hui** ». Il est actuellement musicien professionnel qui gagne financièrement sa vie en jouant, scène et studio. Il est régulièrement appelé pour des sessions de musiques antillaises, milieu où il s'est très vite et bien intégré avec « un jeu à l'africaine, rythmé mais derrière et tranquille avec une recherche de détente ». Tout ce que nous avons travaillé ensemble a beaucoup servi : « des choses balancées, chaloupées, venues des immigrations ».

Il nomme l'outil que nous avons créé « décomposition », et il témoigne de grandes discussions dans le milieu des sections de cuivres en studio qui fréquente, à ce sujet : **décomposer ou pas ?** Tout le monde n'est pas d'accord. Il remarque que les personnes avec un parcours « classique » (les musiques dites « classiques » mais aussi l'enseignement « classique » en écoles de musique) ont tendance à décomposer. Je remarque que c'est plutôt heureux que plusieurs approches existent, ne serait-ce que pour en discuter. Mais, est-ce que ceux qui ne décomposent pas jouent sans en avoir besoin parce qu'elles le font sans l'intellectualiser, et alors en difficulté pour expliciter ?

Je dégage un peu à part deux dernières idées de notre coup de téléphone.

Nous tombons d'accord sur l'importance de notre amour de cette musique dans cette démarche pour réussir à bien la jouer, donc de mieux en mieux (ici un reggae ivoirien d'Alpha Blondy, mais aussi d'autres chansons raï et titres afro-beat, etc.). « On a voulu mettre des mots sur cette musique populaire, elle a une noblesse, on **considère cette musique à l'égale des autres, aussi savante que les autres** ». Nous n'avions aucun dénigrement au prétexte qu'elle est de variété, populaire (appréciée par une large partie de la population) et commerciale, trois caractéristiques qui la rendraient, de fait, non-

ou moins-savante. Cette représentation a encore beaucoup de place dans des milieux musicaux, classique et jazz. Il est important dans ma thèse que des exemples musicaux détaillés et travaillés en épaisseur soient pris dans ce type de musiques (que j'aime et ai beaucoup travaillé), et notamment le premier, symboliquement⁶³.

Et Julien dit aussi : « **on a créé notre apprentissage** », que j'entends comme à la fois les savoirs que nous avons appris, et une manière de faire pour apprendre qui s'est révélé pertinente. C'est cette double-crédation et la joie-puissance qu'elle m'a donnée qui me permettent de revenir dessus 25 ans plus tard et de les raconter. J'ai été marqué par cet apprentissage, savoirs et manière de savoir.

2. 15) Pour résumer cette longue histoire

Notre section de cuivre est confrontée à un problème : nous n'arrivons pas à travailler correctement une section de cuivre enregistrée. Alors nous(-notamment Julien Raffin et moi) partons en enquête : comment d'autres sections de cuivres travaillent ? Nous rencontrons, discutons, faisons des interviews, mais aussi nous lisons, écoutons et surtout, essayons. Un article et une vidéo de Tower of Power nous amènent à une nouvelle manière qui fonctionne, presque : jouer le débit et faire attention au fin de notes. Puis, en analysant ce qui manque, nous nous autorisons à penser en s'appuyant sur une idée que Charles Mingus *aurait* dit : jouer le débit qui danse. Nous le comprenons en bricolant (mais pas exactement comme il le dit).

C'est à chaque fois en jouant que nous avançons et formalisons. La recherche d'une solution est intimement reliée à l'expérimentation en actes : nous sommes très souvent dans ce que je nommerai une lisière entre rechercher (ici, comprendre et s'aider pour mieux faire) et fabriquer du son (ici, souffler ensemble dans nos instruments).

Cependant, le début de notre conversation avec Julien sur cette expérience/ce récit porte sur le « trop intellectuel ». Ce n'est pas un trop absolu, il s'accompagne d'un pas assez de pratiques proches des sensations. Cette réflexion est un questionnement transversal de cette thèse : quelles intellectualités (recherches, savoirs et démarches), au pluriel, sont à l'œuvre quand nous fabriquons de la musique ? Elles sont accompagnées de quelles pratiques et comment ? « L'équilibre [intellectuel-pratique] est savant »... mais alors, comment le tenir ? Penser ces deux éléments comme séparés par des frontières permettant de ranger cela là et ceci ici pour équilibrer une balance à deux plateaux distincts ne tient pas longtemps l'analyse comme je souhaite la mener. Il

63 De même, il m'était important que les premiers rythmes-sonorités proposés à écouter dans cette thèse soient ceux d'une fanfare d'un jour, pour l'épigraphe « coopérer, c'est transpirer ensemble ». Certain·es découvraient ce morceau pour la première fois, d'autres chantaient avec nous depuis peu de temps. Avec des lunettes de justesse et de mises en place académiques de beaucoup de professeur·es de musique, c'est plutôt raté. En termes de convivialités, de joies de faire et réussir un peu mieux que dix minutes avant ou qu'au mois de juin, ce n'est pas raté du tout.

me semble que l'équilibre est plus complexe à penser avec des superpositions, conjonctions, entrecroisements, influences réciproques et interactions. Penser les activités dans des *lisières* entre théorie et pratique semble une tentative [Staritzky, 2023, 2024] plus riche. C'est l'objet de cette thèse.

Un autre récit d'expérience est nécessaire pour décrire d'autres facettes. Cette fois, l'expérience durera nettement moins longtemps. La considération d'entremêlement d'intellectualités pratiques et de pratiques intellectuelles n'a pas besoin d'une temporalité longue, comme les au-moins-deux-années que je viens de raconter.

2. 2 | Une sonorité de roulèr (2020)

Sur la base d'un article publié en janvier 2021, « Vous avez dit... lisières ? », dans la 3^e édition numérique de PaaLabRes, *Faire tomber les murs*.

2. 21) Créer en situation un son de roulèr

Une des expressions synthétise un fil conducteur de mes pratiques : « création collective en situation ». La création en question relève autant de la production sonore que de savoirs. Elle est à l'échelle du groupe concerné et elle peut être une petite découverte très localisée. Il ne s'agit pas forcément d'une nouveauté inédite pour le monde tout entier, mais déjà une simple chose pas encore connue (inouïe) pour, dans et par le collectif en présence.

Nous souhaitons un son de roulèr (tambour basse à gros diamètre typique de l'île de la Réunion) sur un disque, dans des conditions matérielles où nous ne pouvons pas avoir au même endroit un roulèr et le matériel d'enregistrement. Nous essayons, cherchons, expérimentons ; nous devrions trouver quelque chose. Par exemple, Alain Peters (1952-1995) a bien enregistré l'équivalent d'un kayamb (tout aussi typique de l'île de la Réunion, un cadre en bois qui enserme des tiges de roseau qui enferment des graines) en frottant des sacs plastiques [Poulot, 2016, 31:45-32:02] ! L'anecdote est connue dans le milieu des prises de son des musiques réunionnaises. Et de notre côté, nous nous sommes aperçus que nous pouvions obtenir l'équivalent d'un son de roulèr pour le groove voulu, avec une baguette prévue pour des gongs, tapant sur la peau légèrement détendue d'une conga médium, en prenant le son assez près de l'endroit de la frappe... (voir l'intro de la chanson « Traka » [Mawaar, 2020]⁶⁴). Nous ne sommes vraiment pas sûrs d'être les premiers au monde à l'avoir fait, mais nous avons inventé sur place une manière de produire ce son que nous n'avions pas avant, avec le matériel disponible autour de nous pour arriver à quelque chose nous satisfaisant, alors que nous envisagions d'abandonner l'idée (et donc de devoir inventer musicalement autre chose).

Ce premier récit pourrait suffire pour le petit point que je cherchais à illustrer : une « création » pour nous, sans aucune prétention de primauté historique, inventée par et pour nous (nous étions deux à travailler pour un groupe de huit). C'est ce récit dont j'ai la trace dans mes notes de ce jour-là : « trouvaille : son roulèr, conga méd. bag. blanche * ». Tout le processus amenant à cette « trouvaille » est caché derrière ces mots écrits trop vite. Dans mes notes manuscrites, le « * » signifie : revenir assez vite dessus pour raconter et détailler. Parce qu'un tel récit ne suffit pas, il laisse croire à une

64 <https://mawaar.bandcamp.com/track/traka>

création de l'ordre technique-lutherie (utiliser cet instrument ainsi) sans plus de bricolages, recherches et interactions. Et la formule « nous satisfaisant, alors que nous envisagions » est un raccourci trop rapide.

Il faut être plus précis pour ne pas laisser trop implicites des éléments importants. Ceux-ci peuvent limiter la compréhension et laisser croire à des recettes simples, qu'il suffirait de copier-coller telles quelles, alors qu'elles sont extrêmement situées et en interaction avec beaucoup d'autres aspects. Dire « un son de rouler » sans plus préciser le contexte n'a pas beaucoup de sens. Rajouter « pour le groove voulu » commence tout juste mais ne dit pas encore beaucoup. Il s'agit à peine de la précaution minimum pour localiser l'action et ne pas la généraliser trop vite.

2. 22) Raconter en détail un instant

Prenons alors le temps d'un récit plus détaillé. Celui présenté ici est le résultat de plusieurs couches d'écriture depuis ce jour et cette note sur laquelle je voulais revenir : quatre se sont succédées. La première est celle ci-dessus. Puis la deuxième est arrivée très vite, elle commence ci-dessous. La troisième couche est devenue nécessaire en me rendant compte que ce deuxième récit allait encore trop vite à un endroit. Elle a demandé plusieurs ré-écritures dans l'écriture. Et enfin la quatrième correspond à cette version dans cet article de 2021, cette partie de la thèse aujourd'hui. Elle bénéficie à la fois de l'élargissement des destinataires et de plusieurs partages et discussions dans des cercles proches (merci !).

Je développe de plus en plus de tels récits détaillés : expliciter pour lutter contre trop d'implicites dès que la musique est évoquée. Il est intéressant de les raconter presque de secondes en secondes pour se rapprocher de chaque geste et enchaînement d'actions. Cette démarche a des échos avec le film *Inception* de Christopher Nolan [2010], où des personnages pénètrent plusieurs couches de rêves d'autres personnes (les « rêves partagés »). À chaque nouvelle couche, le temps se déroule plus lentement que dans la précédente... Écrire un même moment en plusieurs fois, en détaillant à chaque fois de plus en plus, se base sur l'idée qu'une seconde d'une vie contient tellement de choses, et pas seulement pendant les rêves ou les rêves de rêves !

2. 23) Cette sonorité de rouler en interactions

Revenons à ce moment d'enregistrement du son de rouler.

Commençons par écrire plus exactement que ci-dessus : nous avons fini par trouver le son de rouler qui nous convenait (sous-entendu pas immédiatement) dans une utilisation (parmi de nombreuses autres possibles) de cette sonorité à cet endroit, à savoir l'introduction d'une chanson (et pas à un autre moment musical). Le rouler peut

aussi être à la base d'une musique de danse dans un ensemble de percussions, il est alors souvent frappé à pleines mains, avec des impacts marqués pour porter un soutien énergétique à la dynamique globale. Ce n'est pas ce son-là que nous avons trouvé. Mais c'est celui que nous avons un peu cherché, au début. L'idée initiale était de renforcer la grosse caisse déjà enregistrée. Nous avons alors essayé différentes tensions de peau d'une grosse caisse de batterie, la peau de frappe et celle de résonance. Nous avons mis différents tissus dans cette caisse, plus ou moins en appui sur une ou les deux peaux, en tapant avec différentes parties de la main à différents endroits de la peau, avec différentes baguettes ou battes, etc. Le jour où la trouvaille se fait, ses essais sont dans nos antériorités. D'un côté nous en avons déjà discuté avant plusieurs fois et fait des essais dans le local de répétition lors de travail sur les musiques réunionnaises, en cherchant un son équivalent rouler à la grosse caisse alors que tout le monde jouait ; et d'un autre côté j'avais tenté des choses seul dans une optique d'enregistrer une telle partie en isolant phoniquement cet instrument du reste. Nous avons passé du temps sur un tom basse, sans plus de succès. La première idée, transformer l'utilisation d'un élément de batterie, se relevant peu fructueuse, il nous faut faire différemment.

Alors, ce jour-là, nous sommes deux, WALTER ADOIS et moi. Nous commençons par un café et les bonjours nouvelles du jour. Nous nous rappelons ce que nous sommes venus faire, en mélangeant à des souvenirs de prises de rouler (dans les albums de Margo où WALTER⁶⁵ le jouait) et des expériences de prises de son où ce qui rentre sur la piste d'enregistrement est ce que capte le micro (par exemple ceux piézoélectriques qui réagissent aux petites déformations mécaniques), potentiellement éloigné de ce que nous entendons debout ou assis en jouant par exemple. Puis nous rentrons dans une salle avec plusieurs instruments. Nous regardons et commençons à taper-écouter un peu partout. Je me souviens avoir essayé différentes frappes sur les deux tables présentes, plus ou moins près du bord, au centre, en mettant l'oreille à différents endroits pour chercher un son de frappe et sa résonance. Nous commentons légèrement, mais avec peu de mots, demander à l'autre de recommencer, se rappeler d'aller aussi chercher la couleur du son en forte proximité (ce que peuvent les micros). C'est un petit temps d'errance, et dans celui-ci, a posteriori, on peut faire ressortir deux moments parmi beaucoup d'autres. D'une part, celui où résonne la peau de la conga médium, mais aucun de nous deux ne s'y arrête directement en disant « c'est ça ! ». Et d'autre part, le moment où nous nous sommes dit que nous pourrions changer notre idée musicale, en cherchant non pas un renfort mais un complément. Ce changement d'un seul mot implique à la fois une légère modification de l'arrangement sur lequel nous partions (l'équivalent rouler commencerait alors plus tôt), et aussi de trouver le minimum de renfort nécessaire de la grosse caisse existante, par un mixage

65 Dans ce récit, et ceux qui suivront, avec le groupe Mawaar (ce seront les plus longs) et d'autres collectif où je suis impliqué depuis longtemps avec les personnes citées, je n'écrirai pas tout le long les noms-prénoms : ces instances « cartes d'identité » ou signature d'article n'existe absolument pas dans les moments que je raconte. L'utilisation d'un seul mot, un prénom ou un pseudo, signale une proximité de travail et d'épaisseur d'antériorités à agir-penser musicalement. (Et ces occurrences seront en petites majuscules puisque chacune de ces personnes est présentée dans la section « Biographies » en fin de ce document, avant la liste des références.)

particulier sur le passage en question⁶⁶. Et à ce moment-là, nous sommes suffisamment avancés dans les mixages pour savoir que c'est possible, sinon nous aurions sans doute essayé un peu pour vérifier cette possibilité.

Mais là encore, il est intéressant d'appuyer sur « pause » et de prendre le temps de déployer tout ce qui est écrasé dans ce que je viens d'écrire. Raconter ainsi, c'est résumer-condenser a posteriori... Revenons au début de ce temps d'errance. Nous n'avons pas eu d'échange verbal du type : « on voulait un renfort, passons à un complément ! » en entraînant toute la suite. Dans ces moments de recherche, expérimentation et bricolage, nous parlons assez peu en concept précis (et significativement pertinent du premier coup), même si de nombreux sont présents et sous-entendus, que chacun·e ne conscientise ou verbalise pas de la même façon. Je n'ai malheureusement pas de traces exactes de ce que nous nous sommes dit à ce moment. Mais j'ai déjà vécu de telles situations dans de nombreux moments de ma vie musicale, le dialogue devait ressembler à :

« – on n'y arrive pas, hein ? » {Partager les impasses, vérifier et se mettre d'accord que nous sommes effectivement tous les deux dans une impasse.}

« – qu'est-ce qu'on peut faire ? » {Poser cette question peut paraître inutile, elle est sous-entendue dans le « ouais » de la tête ou le regard échangé après le premier constat. Mais elle laisse un peu le temps de réfléchir, et des fois que le personne en face ait de quoi répondre, pourquoi pas avec des mots, parce que, du côté de celui qui pose la question, il ne sait pas encore bien quoi faire...}

« – trouver autre/s chose/s ! » {Solution facile ! Le mot « chose » est extrêmement pratique dans ces situations. Ici, il peut évoquer à la fois des sonorités, des manières de s'y prendre et/ou de reconsidérer la question, etc. Il est suffisamment imprécis pour ouvrir des pistes potentiellement différentes pour chacun de nous, mais pas trop parce qu'on reste accrochés au problème partagé de départ. La situation est un peu plus instruite du fait de l'impasse constatée, condensée dans l'adjectif « autre ». Ainsi, derrière de telles « autres choses » (qui sonnent identiquement au singulier ou au pluriel, mais c'est bien au pluriel que nous pensons), vient se mélanger d'autres sonorités qui continuent d'évoquer le rouler, d'autres emplois de cette idée musicale en lien avec d'autres choix d'arrangement, d'autres possibilités d'enregistrement et/ou mixage, etc. On ne s'est pas explicité tout cela, les trois mots ci-dessus étaient juste le signal que toutes ces choses étaient en route. Elles prennent plus de temps à décrire-écrire qu'il nous en a fallu pour faire la trouvaille en question.}

Une fois l'impasse partagée et cette recherche d'autre/s chose/s en cours, nos oreilles se sont ouvertes à d'autres types de sons (comme une écologie des imaginaires ?). Nous ré-entendons presque tous les sons essayés depuis le début de notre recherche. La conga médium avait été mise de côté de par (ce qu'on estimait être) la trop petite taille de sa peau de frappe, mais elle refait apparition. Nous nous rendons compte que,

66 Donc un mixage particulier de l'instrument basse et du médium d'une des guitares, de l'équivalent rouler qu'on n'avait pas encore, et une attention sur le placement du triangle en haut du spectre sonore pour arriver à cela : le son d'un instrument est fonction de – presque – tous les autres.

là, nous tenions un début de piste satisfaisante (enfin !), notamment avec cette grosse baguette de percussion de musique classique utilisé par exemple sur les gongs (nous en avons enregistré à la session précédente). Il ne restait qu'à affiner cette piste au mieux. Et affiner veut aussi dire affiner tout le reste dans un mouvement d'ensemble, notamment en termes d'arrangement et de préparation du mixage. Le volume sonore promet d'être considérablement plus faible que celui d'un rouler pleinement frappé, mais nous savons pouvoir le travailler au mixage. Alors, nous cherchons plus précisément la frappe et la place du micro pour obtenir le meilleur complément. De nouveau, j'emploie ce terme de « complément », mais il n'était pas là au moment des actions et gestes de trouvaille. La formalisation du passage d'un renfort à un complément, avec ce choix de mots, est postérieure. Je ne me souviens plus exactement quand cette verbalisation se stabilise, mais ce n'était pas pendant que nous affinons la prise de son. À ce moment-là, une personne frappe et nous écoutons tous les deux, en déplaçant nos oreilles pour les placer à un endroit où un micro pourrait se trouver. Nous ne commentons que cette place future du micro et la frappe, sans faire des phrases, à l'aide de quelques mots et surtout des gestes. Mais il est possible de verbaliser après, dans des temps de ré-écoute des prises. Pendant ces moments d'exploration de la frappe et des placements, nous sommes plus calmes et concentrés sur les mêmes sons. Nous sommes à deux endroits légèrement différents, nous nous déplaçons entre la position de jeu et d'écoute ; cette phase dure un peu. Progressivement, nous utilisons plus facilement des phrases complètes pour commenter ce que chacun entend et se projeter dans la suite. Il est fort possible que les mots « renfort » et « complément » ne soient pas les premiers venus pour qualifier ce qu'il s'était passé, était en train de se passer. En tout cas, ce sont ceux qui restent, après. Ils sont une construction qui a pris son temps, comme l'utilisation de cette conga médium.

La petite création localisée que je viens de décrire n'est donc pas qu'une trouvaille technique, comme le premier récit raccourci pouvait le laisser croire. Mais elle est une riche interaction autour de la sonorité : entre son utilisation musicale dans un ensemble d'autres sonorités (place, rôle et arrangement), l'instrument pour la donner à entendre, son jeu, son enregistrement et son mixage. Nous n'avons pas agi ni réfléchi dans des cases ou murs trop strictement « ingénieur·e du son » ou « instrumentiste » ou « compositeur-arrangeur ». C'est le fait de traverser de tels murs, et même y rester à cheval, qui nous a permis de construire ce jour-là une sonorité qui nous manquait. Dans nos expérimentations et tâtonnements, nous avons évidemment pris en compte le jeu (les gestes pour obtenir le son) et l'enregistrement-mixage. Mais de manière inextricable, sont venues s'entremêler des considérations d'arrangement, de production du disque (temps et lieux disponibles pour pouvoir enregistrer cette piste, puis mixer ce morceau, l'album), de lutherie, etc. Dans la suite de cette thèse, je chercherai à qualifier de telles positions, de telles activités « entre », notamment par l'imaginaire lié à la notion de lisière. Avons-nous habité une lisière, même très localement ? Ou peut-

être mieux formulé : avons-nous franchi plein de frontières, allégrement et plusieurs fois de suite et dans plusieurs sens ?

Dans ce que je condense avec la formule « création collective en situation », la dernière expression « **en situation** » décrit à la fois le contexte d'un moment ou d'une circonstance comme décrite ci-dessus, mais aussi celui d'une histoire particulière, dans une temporalité plus large. J'ai rencontré les musiques réunionnaises avec des personnes les jouant et sachant beaucoup de choses, et j'ai eu très vite plaisir à jouer et discuter. Donc j'ai passé du temps avec elleux notamment en jouant ces musiques. (Je fais la même chose depuis plusieurs années avec le reggae roots.) J'aurai pu rencontrer des personnes et groupes faisant du rap ou de l'électro ou d'autres choses, j'aurai alors sans doute passé du temps sur de telles musiques et pratiques.

2. 24) Des musiques de l'île de la Réunion

Une partie importante de la musique que je pratique vient donc de l'île de la Réunion. Dans cette île et ses voisines de l'Océan Indien, il existe des musiques spécifiques comme le séga et le maloya. Et je joue ces musiques avec des Réunionnais·es depuis plus de vingt ans, principalement de la trompette dans une section de cuivres, et de plus en plus aussi comme ingénieur du son.

Le maloya est ré-apparu sur le devant de la scène réunionnaise dans les années 1970s grâce aux communistes et aux indépendantistes. C'est dans cette période aussi que le reggae se déploie internationalement, après que le rock et les musiques amplifiées se soient développées dans l'île, et pas seulement pour être écoutées. Elles ont été jouées, appropriées et bricolées localement devenant « maloya électrique » [Compilations, 2016a, 2016b, 2017]. Dans les années 1990s, s'est développé le malogué ou maloggae, mêlant maloya et reggae. C'est devenu un mélange très moderne, nourri de musique traditionnelle, de musique populaire et de musique du moment. Depuis 2000, je joue avec une famille arrivée de l'île de la Réunion en France métropolitaine il y a quarante-cinq ans. Nous jouions cette musique malogué, séga et seggae (séga-reggae) dans le groupe **Margoz** puis **Koodakood**, avec notamment le père, JEAN-YVES ADOIS qui chantait, jouait de la basse et dirigeait l'ensemble, et son fils, WALTER ADOIS, qui chantait et jouait de la batterie. Il n'avait pas encore 18 ans quand je l'ai rencontré. Et il n'avait qu'une dizaine d'années quand le malogué se créait, il n'arrivait pas à atteindre la pédale de grosse caisse ! Depuis 2010, un groupe s'est reconfiguré sur une base reggae roots, entre autres avec ces deux personnes, et s'appelle **MAWAAR**. J'y participe depuis 2012. « Mawaar » veut dire « je verrai » en réunionnais. Une bonne partie du répertoire est chantée en créole, et nous travaillons toujours ces musiques réunionnaises. Dans ce cadre, le père dont je parlais est à la basse et s'appelle MEDHI ; et c'est plutôt WALTER qui est très actif. Il joue de la guitare et de la batterie, il chante, il est un de ceux qui amènent beaucoup de musique.

Reggae, maloya, malogué viennent musicalement « par le bas », à la manière dont Louis Staritzky parle d'expérimentation urbaine [2018a]. Pour le dire avec l'idée de murs : ces musiques et pratiques musicale viennent d'en dehors des murs massifs et solidifiés des structures déjà établies, des politiques publiques ou du Marché (même si elles s'y sont insérées au fur et à mesure). Il serait intéressant de regarder l'apparition de cette musique maloya-reggae (une créolisation), avec les épistémologies du Sud/des Suds⁶⁷, au départ des travaux de Boaventura de Sousa Santos par exemple « la sociologie des absences et des émergences » [2011, p34-58, §43-60 ; 2016, chap. VI, p241-273]⁶⁸.

Mais dans le cadre de cette thèse, je vais aborder cette création pour commencer à déployer la notion de « lisière ». Je la braconne chez Emmanuel Hocquard (1940-2019) qui lui a donné de la consistance comme un possible développé par l'action de traduire. Il a cette double affirmation à propos de poésies américaines traduites en français :

- « ça, jamais un poète français ne l'aurait écrit ».
- Peut-être pourrait-on exprimer la même chose de cette façon : « ça, jamais un Américain ne l'aurait écrit » [1997, §5-5bis ; 2001, p403-404].

Le malogué et le seggae sont typiquement à cet endroit : les groupes de reggae n'auraient jamais joué « ça », ceux de maloya ou de séga non plus. Il existe une ou des filiations et relations, mais avec la fabrication d'une distance et d'un terrain « entre » comme les cherche Emmanuel Hocquard [1997, §3-4 ; 2001, p403]. Ces musiques sont dans le même temps très ressemblantes et très différentes. Pour en donner une idée sonore, passons de l'une à l'autre de ces trois compilations, elles balayent assez largement les années 1980s et 1990s :

- reggae roots, « Strickly reagge roots from 80's & 90's, DJ set » [Warrior F. a B. W. Selekt, 2016] : <https://youtu.be/ykzTx2NviUc>

67 Boaventura de Sousa Santos a fortement participé à singulariser « le Sud », à la fois le faire exister et le distinguer, mais aussi au singulier. Je suis d'accord avec Myriam Cheklab qui, dans sa thèse, préfère utiliser « le singulier pour désigner le Nord, afin d'insister sur l'uniformisation hégémonique qui y est produite et imposée au reste du monde ; et le pluriel pour désigner les Suds afin d'en souligner la pluralité des points de vue. Les Suds désignent une grande diversité de voix, de regards et d'expériences minorisées ainsi qu'une multiplicité de luttes et de résistances face à l'hégémonie du Nord. » [2021, p29-30]

68 Une sociologie des absences : « une enquête dont le but est d'expliquer que ce qui n'existe pas est en fait activement produit comme non existant, c'est-à-dire comme une alternative non crédible à ce qui existe » [2016, p251] ; une sociologie des émergences : « une enquête sur les alternatives contenues dans l'horizon des possibilités concrètes » [2016, p269].

Nous (l'ensemble des collègues avec qui j'ai joué cette musique et joue encore des musiques nourries de celle-ci) n'avons pas encore suffisamment creusé cette question. D'une part les années 1970s et 1980s sont très riches en changement à la Réunion ; et d'autre part, une fois diffusé, notamment après le disque *Oté la sere* de NaEssayé en 1991, le malogué est sorti d'une absence et a émergé ! Le passage d'un possible expérimenté sous les radars institués à une visibilité aboutissant à des productions et un (petit) soutien des politiques publiques serait intéressant à mieux expliciter, en tout cas en faisant mieux que les (trop gros) raccourcis qui viennent d'être utilisés. Cette note ressemble à une « tout-doux-liste ».

- maloya , « Le maloya des années 80/90 » [seggaeman974R, 2012] :
<https://youtu.be/eqDb3E4hXA>
- et malogué⁶⁹, « kiltir malogué (maloggae) » [idem, 2014] :
<https://youtu.be/K56Nf4IIX7Y>

Même si une seule compilation ne peut pas donner à entendre l’immense variété de chacune de ces étiquettes stylistiques, chacune indique les sources des extraits compilés, comme autant de pistes pour aller plus loin. Même si les rencontres se font entre des personnes et des groupes, des singularités et des subjectivités dans un présent, plutôt qu’entre des catégories stylistiques construites après coup, il y a, entre ces trois « genres » aujourd’hui établis, une intensité à la fois de dissemblances et de rapprochements. Ils sont fondamentalement différents mais en très denses complicités et parentés. Édouard Glissant décrivait la connaissance comme « errante », « de lieu en lieu » [2009, p62] ; ici une parmi « des créolisations » [p64-66, Glissant&co,2009, p4-5, p10-12] entre le reggae jamaïcain et le maloya réunionnais (et le séga de l’île Maurice donnant le seggae, j’aurai l’occasion d’y revenir).

NaÉssayé, second couplet et refrain de la chanson « Na Éssayé » de Philippe Lapotaire [1991] :

« Ti pren un maloya, pou mélange avec reggae, Yé, yé, yé
 Tout’ danse dan mon vie, maloya ou bien reggae, Yé, yé, yé
 La misik lé pareil, mé le style li la change un pé, Yé, yé, yé
 Pou zèn Réyonés, nou vé pa trompe nout bann vié, Yé, yé, yé
 Sak mi di zordi :
 Na essayé ouh, na mélanzé, Na essayé, na essayé, na mélangé,
 Na essayé ouh un malogué, Na essayé, na essayé, un malogué. »

Le malogué est un exemple marquant d’une création musicale à la lisière du maloya et du reggae. Ma curiosité et mon intérêt devenant volonté d’exploration sur les lisières cherche ces moments et lieux d’un « ça, jamais une personne centrée principalement sur tel aspect ne l’aurait fait », et toutes les déclinaisons. Un des phénomènes de la créolisation telle qu’Édouard Glissant la définit se trouve aussi dans de tels « ça jamais mais en fait si ». Le « jamais » est facile dans la formule, mais est souvent un peu trop abrupte.

Continuons les explorations !

69 Celle-ci donne à entendre la chanson « L’er malogué » du groupe Margoz [17:50-19:49].

2. 3 | Des connaissances et pratiques « errantes »

J'ai parsemé les deux récits précédents de légères allusions à l'errance. La citation d'Édouard Glissant qui précédait ces deux récits décrivait la qualité « errante » de la connaissance :

« Il nous faut nous habituer à cet abord, (...) *que la connaissance est errante bien plus qu'universelle*, qu'elle procède littéralement de lieu en lieu, (que ces lieux de la connaissance-en-relation se découvrent entre eux au fur et à mesure, coupant à l'œuvre des conquêtes) : qu'elle, la connaissance, se renforce et se libère, (diversifiée intensément), d'aller ainsi. » [2009, p62-63]

Je reviens sur les deux expériences décrites ci-dessus au travers de plusieurs dimensions de cette citation.

2. 31) Le débit-dansant dans « Sahel »

Notre recherche à propos de la section de cuivres de la chanson « Sahel » d'Alpha Blondy [1985] durait plus longtemps que le petit moment où nous cherchions un son de roulèr.

Dans cette durée, quels « lieux » se sont découverts ? Déjà, ceux de nos habitudes et idées déjà-là (métronome, chant, décomposition, différentes tailles de « lunette », etc.) : nous les avons explorés de recoin en recoins, sous tous les angles, en cherchant des cachettes que nous n'avions peut-être pas encore repérées, etc. Ce sont déjà des apprentissages. Puis le territoire s'est agrandi, en allant explorer ailleurs, avec d'autres personnes, à la fois physiquement et aussi par des traces et documents laissés, pour des musiques en voisinage mais pas exactement les mêmes non plus. Trouver le « débit » pour des cuivres entre une méthode de basse et le conseil d'un saxophoniste, s'est fait dans un parcours entre différents « lieux ». Puis encore d'autres, pour l'adapter et le traduire dans le reggae africain cherché avec une danse particulière, en essayant-critiquant, en attrapant une expression de Charles Mingus qui fait sens pour nous à ce moment donné, etc. Nous cherchons à jouer « la Sauce », chanson française afro-raï, et pour cela, passons entre autres par du funk américain et du jazz, de « lieu en lieu »⁷⁰. Ce sont aussi des élaborations et des connaissances construites dans une *errance*.

70 En reprenant l'expression d'Édouard Glissant, les « en-relation » existent, elles se suivent et peuvent se tracer en remontant au moins à l'esclavage et la colonisation, l'« océan de la Traite », « le Gouffre » [Glissant&co, 2009]. Et ces « en-relation » sont de plus en plus intenses dans la fin du XX^e et début du XXI^e siècle.

Le « se découvrent entre eux » de la citation d'Édouard Glissant sous-entend une réciproque, une symétrie, à la fois dans l'utilisation pronominale du verbe (le « s' » de « s'aider à mieux faire ») et le « entre ».

Nous(-GGG par Julien Raffin et moi) n'avons pas rendu la pareil à tous ceux qui nous ont aidés. Nous bénéficions des conseils, lisons des articles et interviews (que des personnes ont écrites en interrogeant d'autres personnes), attrapons des idées... mais sans retours. Nous les découvrons ; eux en vidéo ou articles, je suis sûr qu'ils ne nous découvrent pas ; ceux avec qui nous discutons, je ne suis pas sûr. Certes, il y a échange mais très principalement dans un sens. Je l'ai raconté ainsi parce qu'intéressé par ce que nous apprenions, à l'époque centré sur le « quoi » opérationnel, et très vite de plus en plus sur le « comment ». Le « en-relation » n'est vu que depuis mon/notre point de vue. Je n'avais que trop peu à raconter pour évoquer des retours possibles, dépassant notre intérêt sincère pour ces musiques. Celui-ci peut surprendre dans certains milieux où elles sont trop souvent considérées uniquement par un raccourci : « variété commerciale » donc commerce donc dénuées de qualité artistique. (La critique est facile et elle tend fortement à disqualifier presque d'autorité le fait de se pencher sérieusement sur certains titres⁷¹).

2. 32) Ce rouler par cette conga

La trouvaille de l'équivalent « son du rouler » par une « conga médium jouée avec une baguette de gong et enregistrée en proximité » est allée « de lieu en lieu », à sa toute petite échelle. Parmi de tels lieux, un certain nombre sont flous, interrogatifs, remplis de doutes. L'île de la Réunion est présente, avec des sons et jeux de rouler que WALTER ADOIS maîtrise, et que lui et moi connaissons, par des enregistrements audio et vidéo, en incluant par exemple le documentaire évoqué sur Alain Peters ; mais nous sommes dans le Grand Lyon, en Métropole. Nous oscillons entre différents locaux-salles disponibles autour de Lyon en Métropole ; nous en choisissons une en particulier. Et plus métaphoriquement, nous (chacun et notre duo) nous rapportons à différentes expériences vécues que nous mobilisons dans ce court instant. WALTER a jouée du rouler donc connaît ces vibrations aussi tactilement. De mon côté, j'ai passé du temps en studio en regardant et discutant avec des ingénieur·es pendant qu'elles opéraient des choix et tests de placement de micros, puis en plaçant moi-même, et pas uniquement pour des prises de son pour lesquelles il existe beaucoup de littératures et diverses pratiques plus ou moins stabilisées⁷². Nous deux, accompagnés de quelques

71 Musicalement, j'ai grandi en partie dans un milieu où les titres, par exemple, de Claude François étaient considérés comme de la « musique facile » (une dépréciation). Je répondais : jouons par exemple la rythmique d'« Alexandrie Alexandra » (l'exemple peut-être le plus emblématique), batterie, basse et guitare aussi bien que sur le disque... et ensuite nous discuterons.

72 Par exemple pour des utilisations non conventionnelles de violoncelle acoustique en musique fortement amplifiées, ou des « objets » du quotidien devant sonore avec quelques manipulations. J'en ai beaucoup dans ma valise de trompette, notamment quand nous jouons avec une amplification possible de ce type de sonorités proches du minuscule. Le jeu n'est alors plus de

autres personnes, avons déjà passé du temps ensemble pour enregistrer diverses percussions pour ce même album... Tout cela est présent dans nos expérimentations et échanges, à différentes intensités à différents instants. Ces lieux « se découvrent » et se rencontrent à mesure que nous les rendons présents dans la situation, déjà par des gestes et des allusions, et aussi par des paroles plus complètes qui témoignent et racontent. Cela arrive un petit peu au cours du moment même, mais aussi avant en préparant, et surtout après en racontant aux collègues et en commentant au moment du mixage. Une manière de considérer que cette trouvaille n'est pas « universelle » ni de « conquête » est qu'elle est et reste extrêmement située. D'une part, c'est nous dans cette salle avec nos envies et ces possibles matériels. D'autre part, ce n'est pas *un* son de rouler, cette expression n'a pas de sens sans préciser un minimum lequel (tout instrument a de multiples sonorités). Ce n'est même pas *un parmi des* sons de rouler, expression plus juste parce qu'avec moins d'implicites même s'il en reste. C'est *celui qui* nous(-MAWAAR) convenait, à ce moment-là pour cette utilisation dans un enregistrement pour une introduction d'une chanson en complément d'une grosse caisse. Pas plus, pas moins.

Édouard Glissant écrit « la connaissance » ; pour l'équivalent du rouler, j'ai écrit « la trouvaille⁷³ ». Ce mot me permet d'explicitier une double dimension : à la fois la connaissance ou le savoir (résultat, ou la production finale, le produit) et son élaboration (la démarche ou la production comme action qui produit). Cette dernière va explicitement « de lieu en lieu [qui] se découvrent entre eux au fur et à mesure », par exemple en passant des sons d'une grosse caisse, tom basse, table et congas, plusieurs, et finalement s'attarder sur la conga médium ; en essayant différents moyens de frapper, les baguettes disponibles, de celles prévues pour des instruments de percussions, mais aussi des stylos, crayon (le corps, bois ou plastique, les gommes peuvent produire des sons, etc.).

Ce sont autant d'errances, de type « hésitation », mais pas « sans but » et pas vraiment « au hasard » [Cnrtl]. Elles sont en écho et résonance (qui sonne comme raisonance) avec Édouard Glissant...

« La *pensée de l'errance* n'est pas l'éperdue pensée de la dispersion mais celle de nos ralliements non prétendus d'avance » [2009, p61].

placer le micro par rapport à la source, mais de placer celle-ci par rapport au micro. Cependant la question est la même : quelles qualités sonores sont plus ou moins captées par telle configuration de micro(s) ? (L'exemple des différentes sonorités possibles avec un ballon de baudruche ferait, au minimum, une longue partie d'une thèse.)

73 C'est aussi le premier mot que j'ai écrit pour qualifier ce moment.

Dans certains contextes, approcher la notion de mur de séparation comme une lisière de possibles est intéressant. Cela peut être explicitement entre deux styles musicaux (maloya, reggae), ou dans les passages du débit funk américain pour commencer à comprendre mieux du reggae ivoirien. Au minimum, si ce sont des murs, ils sont poreux et une ligne de séparation sans zone d'épaisseur ne tient pas longtemps l'analyse. Dans la salle de musique sans rouler où nous voulions quand même ce son, il s'agissait de séparations entre des catégories d'activités : nous naviguions entre fabriquer du son (le penser, le faire, le jouer, le réaliser), arranger et enregistrer (tout autant de penser et de faire). Des catégories existent : musicien·ne interprète, arrangeureuse, ingénieur·e du son de studio. Elles définissent des métiers et des postes, mais elles peuvent cacher voire empêcher de penser toutes les interactions, superpositions et complémentarités entre de tels penser et agir. La réalité de la pratique a des cases et séparations beaucoup plus floues entre chacune de ces activités. Encore une fois, les murs ne sont pas si clairs, voir même extrêmement poreux.

C'est par la notion de lisières que je vais appréhender de telles porosités. Avant de compléter plus longuement : considérons ici qu'une « **lisière d'activité** » est un espace et un temps où plusieurs actions se superposent. Devoir jouer l'équivalent d'un rouler de façon à l'enregistrer dans une réorganisation de l'arrangement fait cohabiter au moins trois attentions et intentions (d'interprète, d'ingénieur·e du son et d'arrangeureuses par exemple). L'idée de lisière pourrait aider à qualifier de telles actions. De tels espaces-temps peuvent être occupés de différentes façons.

Tous ces aspects seront développés après deux parties explicitant l'écosystème dans lequel je pense et j'agis, je recherche et fais de la musique : déjà décrire mon rapport à l'enquête qui s'est construit progressivement, et ensuite considérer principalement la pratique (action, activité, acte, geste, etc.). La notion de lisière suivra.

ENQUÊTER SUR LES PRATIQUES ET LEURS LISIÈRES



Besoins, saveur et goût de l'enquête

3. 1 | Un besoin de comprendre

Il existe plein de choses que je ne comprends pas. La formule est grandiloquente... plus précisément écrite, elle se compose de deux parties : il existe plein de choses que je ne comprends pas assez ; et, plus je comprends, plus il en existe de nouvelles à (mieux) comprendre. Je précise que je le vis joyeusement.

3. 11) Sur un fond d'incompréhensions, quoi faire ?

3.11a) Rapport à l'école et l'éducation

J'ai très vite aimé l'école jusqu'à m'ennuyer pendant les vacances scolaires. Mais je l'ai détestée presque aussi vite en voyant les personnes qu'elle laissait sur le côté. Première et grande incompréhension ! Je n'ai pas su quoi en faire, sinon participer à mettre et renouveler constamment un pansement sur une plaie qui ne s'arrêtait jamais de saigner. Soutenir, aider, donner des cours aux ami·es voisin·es d'école primaire, de bancs de collège puis lycée, et ensuite des accompagnements en centre sociaux et un programme de réussite éducative (2008-2011). Il s'agissait de travailler la culture scolaire au sens Éducation nationale du terme, plutôt que du soutien en mathématiques ou français ou autres symptômes. Mais mon activité, nos activités (je n'étais pas seul) n'ont jamais résorbé la plaie, elle reste ouverte, infinie. J'ai mis du temps à le saisir. Ne pas savoir vraiment quoi faire, se rendre compte que ce qui est tenté ne change pas grand-chose (malgré de belles réussites individuellement parlant, avec quelques personnes mais si peu) m'a fait réfléchir. Je suis resté démuni devant cette injustice. Assez longtemps.

Dans le cadre de cette thèse, en recherche sur le tâtonnement expérimental des pédagogies Freinet, je tombe sur cette remarque de Célestin Freinet, en 1937, à propos de la « technique de travail traditionnelle » pour l'enseignement de la grammaire...

« Mais on a toujours hésité à en divulguer les inconvénients et les dangers parce que critiquer ce que l'on ne peut ou ne sait remplacer, c'est dénigrer et que dénigrer est toujours une position difficile et dangereuse. » [§2]

Je ressentais cela très fort, et la profonde incompréhension des manquements et ratés du système scolaire me rendait incapable d'agir.

Je n'en parlais que très peu et me sentais isolé.

Puis ce sont les pratiques musicales et l'action politique et qui m'ont offert des pistes, mes 20 ans déjà passés. J'ai toujours considéré cela comme tardif et presque irrécupérable. Aujourd'hui je peux écrire « presque », il m'a fallu longtemps pour rajouter cet adverbe. J'ai participé à ma première AG à un âge où beaucoup d'autres en avaient déjà une grande expérience (ce qu'il me semblait). Et j'ai parlé en AG bien après. Illes avaient les conventions, les habitudes, le vocabulaire, les performances orales, les stratégies, la réactivité, etc. Je découvrais... et me racontais qu'illes avaient toustes sans doute commencé enfant ! (Je n'osais pas leur demander.) Et donc, j'aurais toujours du retard d'expériences.

Michel Lobrot (1924-2019) est partisan d'une pédagogie institutionnelle d'inspiration auto-gestionnaire. Dans mes représentations peu subtiles, en blocs qui divisent le monde, il était alors politiquement engagé à gauche dès le début ou très tôt en tout cas.

En fait, entre 1938 et 1943, il fréquente assidûment un abbé « intégriste, un homme d'Action française, de droite, presque d'extrême droite, d'ailleurs » [2002, p5] ; puis il passe six ans chez les Dominicains [1979, p16-18 ; 2002, p7-8]. Et il écrit à propos de son engagement politique et « toutes [s]es activités militantes (...) j'ai attendu l'âge de trente-cinq ans pour m'y mettre. » [1979, p33]. Je lis cela dans l'été 2015 (mes 43 ans). Il n'est jamais trop tard, pour lire et pour faire. Et aussi : attention aux raccourcis et aux catalogages trop rapides et définitifs !

3.11b) Des pratiques musicales

1/ En fait, on peut improviser ?

Encore une découverte tardive pour moi : il a fallu un stage de musique, avant ma rentrée en classe de Première (été 1988) pour que Bernard Rambaud (merci !) me demande d'improviser. Je n'étais vraiment pas sûr de ce que cela voulait dire. L'incompréhension devait être visible dans mon corps et mon silence. La reformulation en « vas-y, invente une mélodie sur le moment et je t'accompagne » m'a enfoncé. Avec celle-ci, je conçois assez clairement la signification, mais suis totalement incapable de faire ! Je ne sais pas quoi saisir, avec quoi jouer, je suis incapable d'imaginer une petite et première piste pour « inventer ». Je ne suis pas perdu dans un territoire trop vaste où je pourrais commencer à me déplacer, même à l'aveugle ; je suis dans un rien, un vide tout en étant enfermé de tous les côtés... Très désagréable. En même temps, je me rendais compte que l'on pouvait faire cela : inventer et alors composer. Vertige. Je ne suis pas tout de suite conscient que je suis quand même, à ce moment-là, inscrit depuis huit ans dans une école de musique, que je fais du solfège⁷⁴ et que j'ai écouté quelques disques⁷⁵ ; ce vertige est quand même bizarre. Il est même extrêmement problématique. Je, et alors dans un complément automatique : beaucoup d'autres pouvaient faire aussi cela dont je ne voyais pas encore toutes les ramifications, diversités et détails. Dans le moment où cette personne me demande d'inventer, ces idées se bousculent et quelques autres mais aucune ne m'aide ici et maintenant, ni pour souffler dans une trompette en inventant ni même pour me défiler. C'est un blues considéré comme simple, « Mister P. C. » de John Coltrane (1926-1967) en hommage à Paul Chambers (1935-1969)... cela ne m'aide pas. Le conseil suivant « par exemple, on peut recommencer à jouer le thème, une fois comme il est écrit, puis une autre en le modifiant un petit peu, jouer pour essayer, sans obligations » me tend une piste, je saisis pour m'échapper de ce malaise. Mais je ne

74 Ce sont les années 1980s, après la réforme dite de la FM (Formation musicale) des années 1977-1978. Donc le cours aurait dû se nommer « cours de FM ». Peut-être dans les plaquettes, mais pas dans le vocabulaire commun, entre élèves, professeur·es et parents. Nous lisions des notes et des rythmes, beaucoup. Nous écrivions à l'occasion de « dictées musicales » : retrouver les notes et rythmes joués au piano, mais jamais écrire au sens d'inventer, composer.

75 Uniquement des disques composés par des « grands » (hommes blancs décédés)... À aucun moment ne m'est venue l'idée que d'autres puissent composer, ni même qu'il était envisageable de bricoler, et encore moins moi-même.

suis pas beaucoup plus à l'aise pour modifier. Pourquoi n'ai-je pas pensé à cette solution ? Je ne considérais pas l'invention dans ses multiples possibles, dont la joie des bricolages que j'allais découvrir ensuite. De toute façon, sans piste de procédures minimales, tout était trop loin de mes possibles, de ce que je pouvais même imaginer. Le « on » et « sans obligation » est aussi engageant, pour moi ce jour-là⁷⁶. Je joue quelque chose, puis des choses.

Parallèlement, toujours dans le même stage, un ordinateur Atari est présent avec le logiciel « Notator », séquenceur MIDI⁷⁷, presque la pointe de la nouveauté de l'époque. Le même Bernard Rambaud me propose d'essayer de programmer quelque chose ; je tente une reprise, « (Get Your Kicks on) Route 66 » depuis la version de Depeche Mode. Elle est sur la face B du 45t présentant « Behind the Wheel », du dernier album du groupe *Music for the Masses* [1987]. Je ne me rappelle plus comment ce titre est arrivé. Mais c'est une chanson classique du rhythm and blues avec une forme blues (en familiarité mais très différente du « Mister P. C. » précédent). Devant l'ordinateur, avec des banques de sons préprogrammés, je cherche à programmer. Il s'agit de retrouver les notes, leurs organisations et surtout les sons qui se rapprochent le plus possible, donc je suis obligé de faire des choix. Cela n'a pas à être absolument ressemblant, je n'y arriverai pas de toute façon, mais je me découvre alors aimer bidouiller avec cela. Dans la petite semaine de stage, je suis loin d'avoir terminé un arrangement, mais j'ai commencé à manipuler une structure et bricoler des sons.

Ces quelques jours sont plutôt déstabilisants. À la fin du stage, Bernard Rambaud m'ayant proposé d'improviser et de programmer, ayant accompagné mes tous petits et maladroits débuts, m'offre un disque de Miles Davis, un 33t, *Star People* [1983] : « c'est peut-être ce qu'il se fait de mieux, ça vaut le coup d'écouter... » Et c'est l'album que j'ai peut-être le plus écouté (et c'est pour cela qu'il est presque mon préféré ?). Je le trouve excellent et il garde sa saveur de première fois à chaque nouvelle écoute. Je l'écoutais le soir, pas fort, couché contre le meuble du tourne-disque, la tête dans une des enceintes de la chaîne que nous avons à la maison, d'un côté puis de l'autre. Les enceintes étaient trop éloignées pour profiter de la stéréo sans mettre du son dans tout le salon. Je « découvre » donc cela à 17 ans. J'étais déboussolé, perdu mais incontestablement séduit : qu'est-ce qui se joue, « là » ?

76 Devant un silence suivant le « vas-y, improvise ! », certain·es rajoutent « mais si, c'est facile ». C'est vrai mais... extrêmement maladroit quand la personne à qui est adressée cette forme d'encouragement ne sait toujours pas quoi faire : « en plus c'est facile, et je ne sais toujours pas quoi faire, je suis encore plus nul·le que ça ! ».

77 **MIDI** pour *Musical Instrument Digital Interface* : protocole de communication entre appareils musicaux, notamment avec des **séquenceurs** (programme pouvant enregistrer et exécuter des suites de commandes).

2/ Trois disques et première(s) pratique(s)

Peu après, mon grand-père me donne 50 Frcs, je vais alors acheter un autre disque de Miles Davis. Je peux même en acheter deux, et suis surpris par la taille du bac et le nombre de disques sous ce nom : lesquels choisir ? Je ne connaissais rien de plus que ce que je viens de raconter. À la pochette, aux photos, titres et notes au dos, je prends *Kind of Blue* [1959] et *In a Silent Way* [1969] ! Soit, deux des chefs-d'œuvre majeurs du XX^e siècle ! Je rentre et j'écoute...

Je suis marqué, imprimé. Je me retrouve avec trois disques, dirigés par la même personne et extrêmement différents (les dates de sorties le racontent un peu), et je sais qu'il y en a d'autres, beaucoup ! Je sais que dans les étiquettes de disquaires et dans certaines discussions, cela se nomme « le jazz ». Dans ces sons et ces pratiques, je sens une richesse que je commence à peine à soupçonner. Je suis incapable de nommer ce qui me traverse et me bouleverse. Alors je vais me renseigner, écouter, lire et approfondir, écouter. Cela deviendra une enquête, elle n'est pas finie et elle a plutôt eu tendance à continuellement s'ouvrir.

Ensuite, encore au lycée, je participe à la création éphémère d'un « groupe », guillemets parce qu'il n'a pas de nom, l'idée est de jouer ensemble, dans le garage de l'un d'entre nous, que des hommes. Fabien (je ne retrouve pas son nom de famille), un collègue, joue du clavier et il a un synthétiseur. Il nous parle des réglages de sons : entre autres, les sons de Fender Rhodes. Je reconnais des sons et noms d'instrument depuis les albums ci-dessus, je découvre le sigle ADSR (attack, decay, sustain et release)⁷⁸ et les manipulations sonores disponibles avec un clavier. Et il y construit des accords que je trouve incroyable. C'est une forme d'inouïe de la pratique : j'en avais sans doute entendu avant (notamment dans *Star People* [Davis, 1983]), mais là, ce lieu, ce moment, où l'accord peut sonner tout seul, longtemps, en pouvant en discuter et le décortiquer, enlever ou changer une note ; pour moi, c'est inouï. Il nous les partage avec des lettres suivies de signes, j'ai du mal à suivre mais commence à comprendre la notation. Après quelques années de solfège, dans ce garage j'apprends, en fait (ce n'est même pas un « réapprends »). Une grande partie du répertoire est tiré de Dire Straits. À la fin des années 1980s, l'album *Brothers in Arms* [1985] fait encore effet, et la compilation *Money for Nothing* vient de sortir [1988]. Nous piochons dans un songbook pour guitariste (la voix sur une portée solfégique avec les paroles, une clé de sol et fa pour l'équivalent d'un piano ou clavier, une ligne de tablatures guitare⁷⁹). Personne ne veut chanter. Même si c'est entre nous, ce n'est pas si facile pour des

78 **ADSR** : Les quatre moments qui caractérisent l'enveloppe d'un son, ses variations d'amplitude dans le temps : « l'attaque, le déclin (un son se maintient rarement à son amplitude maximale ; on observe en général une légère baisse de l'amplitude après que le pic de l'attaque a été atteint), le maintien et la chute. » [Clément Canonne avec Alain Savouret, dans Bachir-Loopuyt&co, 2010, n11 p245]

79 **Tablatures** : notation qui indique le geste à effectuer (l'écriture solfégique indique le résultat sonore attendu). Pour une guitare, une écriture en tablature s'effectue en représentant le manche : six cordes donc six lignes et des numéros correspondant aux où il faut mettre le doigt.

grands adolescents. Je me charge à la trompette de jouer plus ou moins le chant. Et nous aurons au moins une composition du claviériste (merci !) construit avec une mélodie à interpréter et une grille d'accords avec un marquage rythmique. Nous ferons un concert au lycée en fin d'année dont j'ai un souvenir très mitigé voire négatif. Sinon, je ne me rappelle que de découvertes qui me semblent ouvrir un gouffre, très attirant. Des incompréhensions se dissipent, un peu, difficilement mais progressivement, et d'autres apparaissent et s'épaississent, beaucoup.

Le même Fabien m'introduit dans le Big band de Limonest (une commune voisine et la seule des alentours à avoir un tel ensemble). Je n'arrive pas à me rappeler si c'est avant ou après le début du groupe dont je viens de parler ; mais nous avons été dans les mêmes classes dans les trois années de lycée. Ce Big band joue des arrangements classiques et achetés dans le commerce, en piochant dans les répertoires accessibles. Il nous arrive de les manipuler un peu. Je vis en direct ces manipulations ou peut me faire expliquer celles adoptées avant que j'arrive. Je vois et entends des collègues improviser plusieurs fois de suite et en discuter. Je peux récupérer des photocopies des arrangements pour comprendre comment ils sont faits. Ils sont difficiles à déchiffrer et lire, puisque écrits dans les tonalités des instrumentistes : un « do » au saxophone ténor ou alto ne sont pas les mêmes, et ce n'est pas un « do » au piano ou trombone ! Pour les arrangements qui sonnent le plus, pour moi, et ceux qui m'intriguent le plus, je copie à la main avec le même « do » pour tout le monde. Notamment « After Hours » de/par Jeff Benedict, arrangement moderne légèrement funk avec une section de 4 mesures répétées qui me fascinaient, où chaque partie du Big band rentrait l'une après l'autre dans des entremélímélos extrêmement fins et massifs, ainsi que « Cute » et « Lil' Darlin' » de/par Neal Hefti (1922-2008), des swings très classiques, le premier très rapide et le deuxième très lent. Je commence à mettre en relation les différentes parties, mes écoutes, la partition et des enregistrements quand j'en trouve, et aussi progressivement à mettre des signes et chiffrer les successions harmoniques en posant quelques questions.

Plusieurs mots sont importants ci-dessus : « **manipulations** » (sonores, avec un clavier et avec une trompette ? mais aussi les structures, les partitions), « **signes** » (par exemple ceux qui suivent les lettres du codage dit américain des accords, ceux pour rassembler et mettre en évidence des rapports et relations, et pourquoi pas d'autres signes ?), « **piocher** » et « **plus ou moins** » (nous ne sommes pas Dire Straits, et ce n'est pas grave, nous bricolons). Je commence à mettre les mains dans des nouvelles dimensions tout aussi riches que précédemment, avec le même type de curiosité (un soupçon d'intérêt et d'importance). C'est alors le début d'une autre enquête, plus centrée sur les pratiques.

Je ne vis pas la question du « quoi faire ? » de la même manière que celui dans mon rapport avec le système scolaire. Je ne comprends vraiment pas beaucoup, mais sur ces

questions, je suis en train de faire. Je fais mal, en étant pas, puis très peu documenté, dépassé par mes incompréhensions. Mais j'avance.

Et la question de l'école trouve une couche supplémentaire d'incompréhension. Une « école de musique » ? Je vois bien la différence entre l'école façon Éducation nationale et une école de musique (je découvre le mot « conservatoire » plus tard). Mais le mot « école » est important. Je remarque la musique au singulier, et je suis très interrogatif après avoir passé plusieurs années à souffler dans une trompette sans, en fait, faire de musique ? Il a fallu attendre un stage pour que je commence à faire de la musique, avec un professeur qui était dans cette même école depuis longtemps mais que je n'avais pas croisé avant. Faire de la musique, pas uniquement produire du son, et lui associer un début de questionnement sur le ou les sens que cela peut avoir. En réalité, c'est principalement en groupe qu'il se passe des choses, et que j'y trouve de la joie, etc.

3.11c) Une double politisation dans des mondes artistiques

En parallèle de ce début de parcours musical (écoutes, découvertes et début de documentations), ma politisation s'est principalement faite dans les mondes artistiques, avec à la fois l'action politique, notamment dans les luttes sociales des intermittent·es et précaires (le « et » m'était et m'est très précieux quand je participe à ces mouvements) à partir de 1992, et les prises de conscience reliées aux musiques africaines américaines et celles plus largement dites « populaires » (en lien avec le « *popular music* » anglo-saxon : jazz, puis punk et hardcore avec la grande famille des musiques improvisées, celles afrologiques et eurologiques [Lewis, 2016 (2004) ; 2004 (1996)]). Les musiques réunionnaises viendront après, et deviendront progressivement celles du sud-ouest de l'océan Indien.

1/ Luites des intermittent·es et précaires⁸⁰

J'ai commencé à prendre position maladroitement lors de manifestations pendant la « guerre de l'ex-Yougoslavie » vers 1992, mes premières manifestations. Je ne comprenais, en fait, pas grand-chose à ce qu'il se passait et ce que nous pouvions faire, mais elles me semblaient être des lieux d'informations alternatives pour mieux comprendre, au moins. Je me suis senti bien dans ce type d'événements même sans avoir les codes. Je les découvre à ces occasions, ainsi que des réunions d'informations et des discussions. Les assemblées générales (AG) viendraient plus tard.

En relation avec la musique que je côtoyais de plus en plus en m'interrogeant, je m'engage dans des luttes sociales : déjà de loin (par médias interposés, pluriel

80 Les deux parties suivantes sont basées sur le squelette de ma description « être situé » de mon mémoire de Master 2 [2016], ici largement complété.

nécessaire) pendant les mouvements 1992 et 1993, de plus en plus durant la fin d'année 1995 autour du « plan Juppé ».

L'analyse du système capitaliste s'est assez vite dessinée, et suffisamment intensément pour me positionner fermement contre. Dans ces mouvements, quelques questions me taraudent quand même, notamment leur organisation interne. Il y a souvent peu d'écoute, la circulation de la parole peut être problématique. Il est compliqué d'évoquer les comportements qualifiables d'autoritaires, et pas uniquement pour moi qui n'ose pas encore dire quelque chose. (Mon complexe de retard expériences me paralysait.) Je ne lisais pas ces comportements encore d'une façon intersectionnelle, mais les femmes, personnes racisées, les personnes en situation de handicap étaient à la fois peu présentes et quand elles l'étaient, elles n'étaient pas considérées à égalité. Je n'avais aucune conscience des discriminations systémiques et je remettais la critique à la situation particulière, aux personnes et groupes en présence.

Ces problèmes d'écoute et de circulation des paroles comme l'autoritarisme étaient en fortes familiarités avec des questions musicales, notamment autour de la création musicale ou de la coopération. Les recherches documentaires musicales que je commençais à mener me semblaient pouvoir aussi se transposer ou traduire dans des milieux autres que musicaux. Et réciproquement, quelques connaissances et savoirs sur les organisations de mouvement de luttes pouvaient nourrir les pratiques musicales.

Au début, j'étais au fond des AG, pas loin d'un duo d'anarchistes autogestionnaires (je ne connais pas leur nom, deux personnes tout le temps présentes, en tout cas quand j'étais là, merci !). Ils avaient ensemble une analyse très intéressante et très fine des dérives autoritaires et des conditions de leur facilité. Une première partie de ma culture politique vient de ces discussions, je parlais très peu, j'écoutais beaucoup. Ils observaient, commentaient mais ne faisaient rien, ce qui me posait problème. Je ne faisais rien non plus, un autre problème. Je ne me sentais légitime de rien, sauf éventuellement pour le cours de maths et physique en aidant des collègues comprenant moins ; mais là, en AG, cela n'avait aucune utilité. J'avais toujours l'idée que d'autres feraient beaucoup mieux que moi et qu'il valait mieux ne rien faire. J'ai retrouvé ce duo d'anarchistes autogestionnaires plus tard et plus actifs dans des questions et mouvements sociaux plus centrés « éducation ». Ils se disaient non-légitimes dans une assemblée générale du milieu artistique, ils ne voulaient pas trop intervenir dans ce milieu.

De nouveau, la question du « quoi faire » est là, à la fois personnellement et collectivement, mais je « fais » moins que dans la musique. L'analyse est un peu plus nourrie que dans le milieu scolaire, mais pas beaucoup, et sans plus d'actions. Mais une enquête commence, sans encore bien se nommer ni se stabiliser. Je dis ici « une » mais à l'époque, j'avais plutôt l'impression d'une dispersion en multitudes : le syndicalisme, l'anarchisme, le communisme, les mouvements sociaux étaient encore dans des cases sans relation ni porosités. Les pirates, la révolution française, la Commune de 1871, les canuts lyonnais, le congrès d'Amiens en 1905, la première guerre mondiale incluant le 1917 en Russie, la guerre civile espagnole, la deuxième

mondiale avec la résistance, le programme du CNR et son application, mai 1968 et pas uniquement en France, l'expérience LIP qui suit, etc. Je me suis retrouvé rapidement submergé par mon ignorance, je fais une longue liste et je commence à mesurer assez vite mon manque de culture historique. Le « manque » est un mot tendre d'aujourd'hui ; je ressentais et vivais douloureusement une « absence totale ». J'allais surtout chercher dans l'histoire, avec des sources qui se multiplient à mesure que j'en cherche et trouve. J'ai compris plus tard qu'une des raisons était, aussi, de repousser le moment d'en arriver au présent, qui m'obligerait à m'exprimer et proposer des choses à faire.

2/ Jazz ? donc esclavage, colonisation et racisme

Parallèlement donc, je découvre le jazz... donc l'album *Star People* de Miles Davis [1983], puis *Kind of blue* [1959] et *In a silent way* [1969], puis d'autres, et pas seulement Miles Davis. Je me construis une culture musicale, mais pas uniquement. Les premières documentations m'amènent, à plus de 18 ans, à « découvrir » l'esclavage dans un *Que sais-je ?* sur le jazz⁸¹ acheté après mes premières écoutes. L'esclavage avait fait (un peu) partie des programmes scolaires reçus⁸², mais ce sont des disques puis le jazz remis dans son contexte qui me le font découvrir véritablement. Et depuis la France et l'Europe, je prends conscience de la colonisation. Et ces découvertes m'interpellent violemment : dans la longue liste ci-dessus de mes « manques » de culture politique, malgré sa longueur, absolument rien sur l'esclavage et sur la colonisation ! Je prends conscience du racisme que je ne subis pas. Et je commence progressivement à voir un racisme à l'œuvre avec des collègues d'écoles et de groupes de musiques ; il apparaît systémique.

En août 2025, je suis un homme de 53 ans, né en France en 1972. J'habite à Villeurbanne, commune limitrophe de Lyon. Je mesure environ 1m85, et pèse dans les 95 kg avec une légère sur-présence de ces derniers sur le devant du ventre, plus que dans des muscles. Je suis l'aîné de deux sœurs, mes parents sont depuis quelque temps déjà à la retraite de l'enseignement supérieur, sciences dures. Je suis cis-hétérosexuel...

Ma couleur de peau se dit « blanche », les américain·es me déclarent « caucasien ». Par exemple et peut-être plus précisément, je n'ai jamais subi de contrôle au faciès. Pour être exact, je n'ai subi que deux contrôles douaniers dits « aléatoires » (choisis ou sélectionnés serait sans doute un qualificatif plus juste) comme passager d'une voiture conduite par un ami métis avec des belles et visibles dread. Le vendredi 13 mai 2016, six mois après les attentats à Paris de novembre 2015, j'ai pu rentrer à l'université Paris 8 de Saint-Denis avec un gros

81 Dans l'ordre de mes découvertes à cette période : ce « Que sais-je ? », *Le jazz*, de Lucien Malson (1926-2017) et Christian Bellest (1922-2001) [1987]. Et après j'ai plutôt suivi le premier auteur dans un autre « Que sais-je ? » facilement trouvable, *Les maîtres du jazz* [1985 (1952)]. Il a des pages spécifiques sur Miles Davis et me fait découvrir et aller chercher des disques de Duke Ellington.

82 J'ai vérifié ensuite : cette notion est présente, très peu, mais pas dans mes souvenirs.

sac à dos de randonneur bien rempli, sans l'ouvrir. À ma surprise, le vigile a répondu : « oui, mais vous ça va ».

À cette présentation de mes privilèges, quelques collègues rajoutent que je suis diabétique insulino-dépendant, et que cela participe de mon rapport au monde. C'est vrai, notamment par une attention spécifique à ce que je mange et quand, à l'exercice physique que je fais et quand. Je n'ai appris qu'il y a deux ans, dans le cadre d'une formation sur la prise en compte des situations de handicap, que le diabète pouvait être considéré comme une situation de handicap.

L'école Éducation nationale ne m'a pas outillé ni même sensibilisé à de telles questions. Nouvelles incompréhensions.

Par exemple, avec GGG (le groupe de mon récit sur « Sahel »), nous travaillions aussi du Claude François : de la « variété pop » très bien produite et où les musicien·nes jouent extraordinairement bien des arrangements très efficaces (« on aime ou pas, mais ça joue ! »). Nous avons passé du temps sur « Cette année-là (62) » [1976], donc 1962, notamment sur la rythmique de batterie en liaison avec la ligne de basse et piano, les cordes et synthétiseur que Julien Raffin et moi essayons d'imiter avec saxophone-trompette. J'écoutais les paroles discrètement sans que je les trouve très intéressantes, mais rien ne me choque. À une pause, un collègue fait remarquer qu'il aurait pu et même dû être question du 18 mars 1962 et des accords d'Évian proclamant le cessez-le-feu officiel mettant fin à la guerre d'Algérie ouvrant la voie à l'indépendance... Cela m'a considérablement troublé de me rendre compte subitement que je n'en avais aucune conscience !

Les injustices que je ressens deviennent des colères.

3/ Remarque 2 sur le genre

D'une autre manière mais dans le même groupe, cet épisode en rappelle d'autres. Je peux ainsi continuer de déplier des prises de consciences. Dans GGG, Fela Anikulapo Kuti⁸³ était considéré comme un des plus grands musiciens, il était donc bien connu et étudié. Nous faisons des remarques sur les paroles de « Cette année là », mais pas sur « Lady » de Fela Kuti, chanson que nous avons beaucoup et très régulièrement jouée pour travailler. Elle est sortie en 1972, et depuis elle est considérée soit comme féministe (défense des femmes africaines égales des hommes, des dames ou « lady »), soit comme patriarcale (raillerie des femmes africaines qui s'occidentalisent trop avec des idées féministes). Et chacun de ses clans est varié, des femmes et des hommes dans les deux, des africain·es et non-africain·es dans les deux. Par contre, les positions de Fela sur les femmes et les homosexuel·les ne sont pas ambiguës : elles sont très conservatrices. La citation suivante appuie souvent les critiques patriarcales de la chanson, dans la partie « 20 : Qu'est-ce qu'une femme pour moi ? "Mattress" "Lady" » de sa « biographie autorisée », sur l'égalité homme-femme :

83 J'étais dans ce groupe à l'annonce de sa mort en 1997.

« Non ! Jamais ! C'est impossible ! Il semblerait que l'homme doive dominer. Je dis "il semblerait", parce que je ne peux pas l'affirmer catégoriquement. »
[Moore, en français 1982, p247-248 ; en anglais 2009, p234]⁸⁴.

Dans ce groupe, la place des femmes n'était pas un sujet de discussion. Mais le groupe d'hommes que nous étions en tournées était détestable. Dans le camion, les considérations et attentions pouvaient être ouvertement sexistes, en public moins mais il restait des traces. J'étais dans le groupe, mais je n'ai pas trouvé les mots pour le signaler. Les luttes féministes, les questions du genre et d'orientation sexuelle (finissant par devenir les luttes queer et LGBT, LGBTQ+, LGBTQQIAAP+⁸⁵), font partie à la fois de mes apprentissages militants mais sont aussi liées à des expériences de vie musicales. Ces dimensions participent de mon départ du groupe, mais seulement en 2000. Il m'aura fallu du temps.

Ensuite, j'ai joué dans Miss Goulash (2000-2008) puis Spirojki et dérivées (2007-2015). Ces groupes n'étaient pas mixtes moitié-moitié, mais des présences féminines changeaient radicalement l'ambiance. Depuis 2012, dans MAWAAR, je reviens dans un groupe d'hommes. L'ambiance et le soit-disant humour s'en ressentent ; mais j'ai aujourd'hui construit une vigilance et j'ai des mots pour signaler.

Mes incompréhensions se traduisaient assez vite en un besoin et une volonté de comprendre, puis plus progressivement en ressentis d'injustice et en une, des colères. Je cherchais des explications, mais elles étaient imprécises. Il est toujours facile de le dire après coup. En tout cas, elles ne me convenaient pas beaucoup. Ma volonté de comprendre se nourrit de pourquoi mais ne s'y arrête pas. Le caillou (même : le rocher) dans la chaussure était le « comment » qui suit de telles explications : alors, comment faire ? La nuit va arriver, il peut y avoir un demain... par quoi finir cette journée puis commencer celle qui vient ?

En mettant par écrit ce récit, je m'aperçois que des questions sur l'école en font encore plus partie que je ne le pensais à l'époque. Par exemple, l'autogestion n'était dans les programmes scolaires que j'ai suivis, ni la notion, et encore moins le fonctionnement, l'hypothèse et des précédents. J'ai donc cherché, lu et discuté hors de l'école.

84 Voir aussi [Collins, 2015, p128].

85 LGBTQQIAAP+ pour les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, trans, queer, se posant des questions, intersexuées, asexuelles, alliées, pansexuelles, et sans doute d'autres dénominations à venir.

3. 12) Comment comprendre ?

Je n'ai pas de ressources dans une proximité : personne dans ma famille, aucun·e de mes proches n'est sensibilisé·e à mes deux préoccupations : un faire musical en dehors des mondes de la musique dite « classique », et un faire politique pour changer la société. Je dois me faire des expériences, des ami·es pour faire de la musique et militer politiquement. Tout cela prend du temps.

3.12a) Dynamiques, individuelle et collective

Les deux thématiques se développent en commençant individuellement avant de devenir plus collectives. Je commence par m'occuper des questions musicales déjà seul, principalement par des écoutes et des lectures (notes de pochette, magazines, livres, dictionnaires, articles), puis progressivement je vais à des concerts (écouter, voir, rencontrer, discuter) et je participe à des groupes (essayer, composer, arranger, improviser, braconner, bricoler). Le côté politique suit cette dynamique : c'est par le jazz et alors avec l'histoire de la fin du XIX^e et XX^e siècle sur le territoire des États-Unis, que je construis un sentiment oscillant entre un ressenti d'injustice et une profonde colère. Je lis de mon côté, entre bibliothèque avec des dictionnaires et encyclopédies, des petits achats de livres d'occasion très généraux. Le début de compréhension de ce sentiment face au capitalisme et au racisme a donc une impulsion initiale individuelle, mais la dynamique qui continue le mouvement s'inscrit très vite dans des collectifs. Les manifestations et grèves de fin 1995 sont marquantes. Je suis de près (suivre) mais n'en suis (être) que dans la périphérie en me rapprochant progressivement du centre des activités. La démarche est une forme d'apprentissage dans une « communauté de pratique » [Berry, 2008]. Puis je m'embarque dans les mouvements sociaux avec ses AG, groupes de travail et commissions.

Une période intermédiaire entre l'individuel et le collectif arrive assez vite avec les discussions et échanges au sein des pratiques musicales et militantes. Une personne me parle d'un disque, d'un livre, d'un article, d'une vidéo ou d'un documentaire, et me le prête, ou alors je me débrouille pour le trouver. En plus des notes de pochette, infokiosque devient vite ma ressource principale. (Je n'arrive pas à tenir la lecture mensuelle du *Monde diplomatique*. J'arrête mon abonnement au bout de deux ans mais le parcours régulièrement en bibliothèque.) Concernant la musique, les revues comme *Jazz magazine*, *Jazz Hot*, et assez vite aussi *Abus dangereux*, *Rock and folk*, les *Drum* ou *Bass* ou *Guitar magazine*, puis *Revue & Corrigée* et *Punk Rawk* et plusieurs fanzines... la liste devient trop longue dès le début : je les parcours en bibliothèque pour les plus connues, et sinon je les trouve dans les salles de concerts et autres. La liste des magazines et/ou journaux concernant des questions politiques, avec analyse des situations, compte-rendu d'action et proposition ne devient pas trop longue immédiatement ; elle met plus de temps à se construire pour la musique.

Je découvre assez tard les émissions de radio, je suis rarement disponible au moment où sont diffusées celles qui m'intéressent. Les podcasts disponibles en ligne changeront la donne.

Des récits de biographies militantes existent en nombre, avec des prises de conscience et des mises au travail politique, avec les questions qui se posaient et les discussions, solutions et actions menées. Les biographies de vies de musicien·nes et de groupes de musique sont en plus grand nombre, mais très peu sont avec des détails de mises au travail de questions, avec des récits de démarches pour répondre, et au final apprendre. Mon travail de thèse a une focale sur les pratiques musicales, mais sans oublier les dimensions politiques traversées. J'insisterai alors plus sur les dimensions musicales que militantes et politiques. Dans mon parcours, les deux se répondent et sont en relative égalité de quantité de travail. Les questions musicales sont apparues en premier, d'où le « relative ».

3.12b) Suites musicales

1/ Les premières cassettes

Je continue mon début d'enquête sur « le jazz », à la suite des trois premiers disques décrits ci-dessus. J'ai récupéré plein de cassettes, façon légèrement boulimique. Les disques vinyles étaient trop fragiles à transporter, et beaucoup de cassettes circulaient. Je suis allé en acheter des vierges, 60 min, 90 min, en grande quantité, et : copier, m'inscrire à des médiathèques, copier, des collègues parlaient d'un disque, copier. Et j'écoutais.

Les mots étaient difficiles à énoncer pour qualifier ce que je cherchais, ce que je trouvais. Et il s'est passé du temps. Dans le cadre de cette thèse, j'ai réécouté ces titres : les cassettes sont bien usées, surtout celles que j'ai beaucoup écoutées. L'ordre du début est simple, j'ai raconté ma rencontre avec les trois premiers albums de Miles Davis. Ensuite c'est flou. Il me reste des cartons, je n'écoute plus de cassettes aujourd'hui mais j'en ai gardées beaucoup. Même celles cassées ou avec la bande magnétique qui fait des vagues : traces de mes parcours d'écoutes. Mes recherches génèrent beaucoup d'archives. Je peux reconnaître au moins trois périodes de collectes. **1)** Une première session de cassettes est beaucoup décorée à la main. J'avais le temps puisque pas encore beaucoup de matériaux à copier, et je m'aperçois assez vite qu'en fait j'ai mis les détails presque cachés au milieu, il faut ouvrir le boîtier, enlever la cassette et ouvrir le papier à l'intérieur pour trouver l'ordre des morceaux, musicien·nes, dates et autres. C'est joli mais ralentit considérablement l'appréhension et l'appropriation de la documentation en cours. Alors, **2)** les cassettes de la période suivante ont moins de visuels, mais gardent un code couleur et une typographie de la tranche pour les trouver facilement dans la masse qui se constituait et les informations essentielles. Et **3)** les cassettes de la dernière période sont sans aucune décoration, je

glisse un papier mal plié dans le boîtier, un brouillon avec toutes les informations écrites (toujours consciencieusement), pour une mise au propre qui ne viendra pas : pas assez de temps, trop de quantité (6 disques toutes les deux semaines empruntées à la médiathèque). Et surtout, deux phénomènes se combinent. D'une part, le gravage de CD se démocratise, je passe en partie aux copies CD (dont j'imprime une jaquette maison, façon cassettes de la deuxième période précédente). Et d'autre part, je commence à choisir : celles-là je les garde en cassettes parce que ce sont des traces intéressantes sur lesquelles je peux revenir, celles-là je veux les (ré)écouter plusieurs fois ; et alors cassettes, et CD si vraiment l'album me semble important (il me touche beaucoup). Je trouve vite les cassettes dont j'ai besoin sans une tranche spéciale : je ne les range pas aux mêmes endroits et celles qui passent souvent dans le poste sont étalées sur une table. J'ai aussi pris l'habitude de ranger dans ma tête les informations de pochette, et des noms de musicien·nes commencent à m'être familiers. Certaines auront droit à un traitement visuel « deuxième période », mais pas toutes.

Dans la première série, celle des débuts qui ont commencé à alimenter ma culture, je retiens trois albums. La première est de **Count Basie** (1904-1984), *The Atomic Mister Basie* [1958] avec le Big band complet. C'est un grand classique, avec le « Lil' Darlin' » de Neal Hefti déjà cité, dont je recopie à la main l'arrangement du Big band de Limonest. Le swing et les balancements de la section rythmique (contrebasse, batterie, piano et guitare) mais aussi des pêches et accents, de même que ceux des phrasés de pupitres me mettent en joie, et cela fait effet à différents tempos, avec différentes couleurs. J'entends un big band sonner, les rythmes et sonorités sont incroyables. Je joue dans un big band aussi, mais le ressenti sonore n'est pas le même. Le premier titre de cette cassette, « The Kid from Red Bank », est magnifique, et, en plus, aisément accessible en rembobinant la cassette ! Les solos de piano entre les interventions dansent de plusieurs façons. J'écris cette partie en ré-écoutant cet album. « Double-O » swingue tellement, que je tape sur le clavier dans le débit, avec plein de fautes. L'entrain fait venir les mots et lettres mais mes doigts ne suivent pas le tempo. « Teddy the Red » suit, la vitesse est plus raisonnable, je fais moins de fautes. Il termine la face A, je m'en souviens. J'écoute les MP3 dans mon disque dur, le lecteur ne marque pas le clac de fin caractéristique des lectures cassettes, mais c'est un petit moment de respiration, un verre d'eau puis je retourne la cassette pour la face B, je sais qu'il y a deux ballades : « Midnite Blue », puis le « Lil' Darlin' » déjà évoqué qui finit la cassette. Le Count Basie Orchestra sera mon premier concert au festival Jazz à Vienne, le 3 juillet 1989, sans Count Basie, dirigé par Frank Foster (1928-2011). Mais il y avait le swing et le son, et aussi des grands écrans sur les côtés de la scène, où j'ai découvert les demi-piston⁸⁶. (Deux jours avant, Miles Davis jouait et je n'ai pas pu y aller, je ne retrouve pas la raison. Mais des collègues y sont allés, et j'ai essayé qu'ils me racontent « tout »).

86 Cette technique de trompette (et autres instrument à piston) consiste à ne pas appuyer entièrement le piston, ce qui contraint le passage de l'air et permet des jeux de sonorités.

La deuxième cassette est de **Chet Baker** (1929-1988), avec l'album *Candy* [1985] dont l'émission *Jazz 6* a diffusé la vidéo de la session d'enregistrement, très tard dans la nuit, et je n'ai pas regretté la nuit courte. Je me souviens de ma position dans le fauteuil devant la télé, avec le réglage du volume au maximum d'une nuit avec les parents et sœur qui dorment à proximité. Je me souviens aussi corporellement d'une tension certaine avec la vigilance angoissée sur ce volume. Le trio trompette douce ou voix encore plus douce avec piano et contrebasse acoustique ne dégage pas beaucoup de décibels et alors, à un moment, une voix ou un commentaire (la peur de la publicité ?) pouvaient ressortir du mix. Quelle légèreté et sensibilité, et « ça » sonne et danse terriblement aussi, très différemment que les formations de Count Basie, mais le corps est de nouveau embarqué. Les pieds ou les mains, les doigts battent le tempo sans forcer. L'album *Peace* [1982] est sur l'autre face, il est aussi extraordinaire mais il me fait moins d'effet, je l'ai moins écouté.

Et une dernière du **Big band Lumière** de Laurent Cugny, *Rhythm-A-Ning* [1988] avec Gil Evans. Ce dernier est nommé dans les notes de pochettes de *Star People* [1983], par Leonard Feather (1914-1994) : « The presence of Gil Evans, Miles' associate and friend for 35 years, marked a long-awaited reunion. "Gil and I arranged things together (...)" ». Et son nom apparaît très vite en suivant la piste de Miles Davis. Un concert filmé de cette période du Big band Lumière est aussi passé dans *Jazz 6*, de nouveau très tard, et... je me suis endormi devant ! Je m'en suis voulu beaucoup, j'ai un petit pincement au cœur en m'en souvenant, avec un bout de sourire en l'écrivant aujourd'hui. Les arrangements et les sonorités m'attirent, les différents pupitres de l'orchestre m'éblouissent, dont les percussions de Xavier Desandre-Navarre⁸⁷.

Je découvre ainsi des formations de taille différentes, des deux côtés de l'Atlantique, des rythmes et sonorités tellement variées, des enchaînements harmoniques plus ou moins compliqués de même que des formes de riff ou de vamp⁸⁸, autant de manières de poser un cadre et jouer avec. Et je n'ai pas encore mis les oreilles, le corps ou les mains dans les années free-jazz africaines américaines, les musiques improvisées européennes d'inspiration traditionnelles, les liens avec des musiques contemporaines, le punk hardcore ou les îles de l'océan Indien. Je n'ai pas encore vu beaucoup de concerts. Cela allait arriver progressivement : j'ai le doigt puis le bras et tout le corps pris dans la poursuite d'un besoin de connaître, découvrir et comprendre, lié à un faire : comment illes font et fabriquent ces musiques ?

À cette époque, il m'est très difficile de nommer ce qui me touche. Je suis touché, c'est sûr, beaucoup, et de façon récurrente ; ce n'est pas un album, mais plusieurs, et cela le fait à chaque fois, et de plus en plus. Je suis touché, mais par quoi, pourquoi, pour quoi

87 Je le rencontrerai après, mais je l'ai déjà raconté dans une note de bas de page, lors de ma rencontre avec Patrick Artero lors de notre enquête sur la section de cuivres de « Sahel » [Blondy, 1985].

88 **Vamp'** : motif musical répété obstinément (en ostinato, en boucle, en continu), un marquage rythmique, une tourne de basse, un phrasé de chœurs, etc. Cela peut être une ritournelle qui « vampirise » et devient obsessionnelle au point de l'entendre même sans qu'elle soit jouée.

et comment ? Le flou verbal dure longtemps, et il n'est pas encore vraiment dissipé. À l'époque, je nomme cela comme « des poésies auxquelles je suis très sensible » (et merci de ne pas trop creuser, ou alors en commençant par mettre d'abord, vous, des mots que je saisis au bond parce que je n'en ai pas). La poésie ne vient pas du mot « poétique » d'Aristote ou d'Édouard Glissant que je découvre bien après, mais plutôt d'une comparaison possible avec la poésie. Je pense, notamment au trio Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896) et Arthur Rimbaud (1854-1891), bien travaillés au collège : des lettres, mots, phrases et des sons créant des sens qui font de l'effet et dépassent une compréhension de type dictionnaire, analytique ou encyclopédique.

Je discute et j'attrape ce qui se dit ou s'écrit sur ces musiques qui me touchent. Je passe du temps à relever des parties, des solos, des structures, je les note et tente des analyses... mais comment relever un swing, une sonorité ou des énergies ? Sur ces questions, peu d'aides sont disponibles. En essayant de faire avec d'autres, nous voyons bien que ce n'est pas si facile, et que ce n'est pas un coup de chance, il y a un savoir faire.

C'est intéressant et j'y passe du temps, et d'autant plus que cela me semble en lien avec des questions sociales qui me touchent aussi. J'ai cette sensibilité très tôt : « faire de la musique ensemble dit des choses sur faire d'autres choses ensemble ». (L'intitulé « chose » peut être très pratique.)

2/ Une puissance incomparable (pour moi)

Ces poésies auxquelles je suis très sensible commencent à se formaliser en énergie, pouvoir et puissance qui me font de l'effet. Expliciter aujourd'hui est plus facile. Depuis, j'ai mis plus de mots, je les ai discutés et commentés avec d'autres personnes.

La « puissance » développée par, dans et au travers du sonore me paraît sans aucune mesure avec d'autres moyens, que ce soit du texte à lire (les poètes sus-cités ont des poèmes et vers si expressifs, mais aucun ne me touche autant que certaines sonorités), des suites d'images ou de mouvements (ou alors c'est par des sonorités associées). Mon entrée sensible dans le monde est sonore. Ce qui me fait de l'effet est principalement et centralement sonore. Les guillemets entourant l'expression « puissance » me permettaient de retarder légèrement une description : une ou des formes d'énergies, intensités, des tensions-détentes (si la question d'une histoire est intéressante à considérer), scansion, rythme, successions et agencements... Cette énergie intense est de l'ordre de l'émotion, et n'est surtout pas uniquement dans un excès en « plus » : que ce soit dans le volume sonore, en décibels et/ou saturations, overdrive et autres⁸⁹, dans des violences de déflagrations, même si cela peut l'être, aussi.

89 « jusqu'à 11 ! », dédicace à une scène mythique de *This is Spinal Tap* [Reiner, 1984], la fin de cet extrait : en VO, <https://youtu.be/uMSV4OteqBE> ou en VF : <https://youtu.be/S-2PtcikQJ4>

Un agencement subtil et doux de sonorités rythmiques peut me toucher intensément, puissamment. C'est le cas par exemple... Il est difficile d'en prendre un, donc plusieurs. Mais je suis incapable de reprendre ceux de l'époque, ni dans la manière dont ils me sont apparus, ni avec les idées, les images ou mots correspondant, dans le flou de leurs formulations devenant peut-être plus nettes à mesure des écoutes, des partages et des essais musicaux. Je prends alors ce qui me semble faire sens avec mes souvenirs depuis le retour aux albums qui m'ont marqué. Cette puissance de la douceur se trouve par exemple dans...

- la combinaison des sons de la trompette de Miles Davis avec les saxophones de Cannonball Adderley (1928-1975) et John Coltrane, et le piano de Bill Evans (1929-1980) dans les ponctuations du thème de basse de « So what » dans *Kind of Blue* [1959].

Elle me (re)trouble dès la première réécoute. Je me dis que je n'avais jamais encore entendu d'accord si juste, même si j'ai mis du temps à le formaliser. Accord comme entente, ensemble et cohérence (et pas l'accord de « Ré mineur dorien » qu'entendent trop les professeur·es d'harmonie jazz, en laissant de côté l'intention et la sonorité, la justesse et la finesse) ; et juste, comme celle d'un équilibre, d'une simplicité et d'une sincérité presque évidente, parfaite (et pas un passage réussi devant l'accordeur). Et cet accord juste n'est pas une étincelle, une réalisation chanceuse d'une fois, non... cette manière d'être ensemble dure tout le thème, puis dans les riffs qui accompagnent le solo de piano, et aussi dans le retour du thème en fin de morceau. Et puis dans tout l'album, en fait. Je réécoute pour être sûr : les deux saxophones et la contrebasse de Paul Chambers sur « All blues » avec la formule en tremolo au piano de Bill Evans, ou encore les trois soufflants sur « Freddie Freeloader » ont une même qualité d'accord si juste.

Là, il se trouve quelque chose de l'action commune que je n'imaginais pas mais que je constate. La réalisation mais surtout la construction de cette action (et ce type d'actions) me pose question. D'autant plus que ce « là » n'est pas une occasion, il est épais et il dure et il se retrouve à de nombreux autres endroits (le phrasé très rythmique s'enchaînant avec les tenues enchevêtrées du thème du morceau « Milestone » [Davis, 1958] avec les mêmes soufflants que *Kind of Blue*⁹⁰ par exemple, et aussi dans la section de cuivres de « Sahel » déjà évoquée, pour changer de milieu et d'époque).

Une telle douceur d'agencement se retrouve, encore par exemple dans...

- les tenues de l'orchestre sous le solo de Ken McIntyre (1931-2001) sur « Nkosi Sikelel'i Afrika »⁹¹, l'hymne du Congrès national africain d'Afrique du Sud par le Liberation Music Orchestra [1990] ;

90 À ceci près que c'est le premier enregistrement de Cannonball Adderley avec eux. Cela « marche » presque dès le premier coup ?

91 Ce titre s'écrit de plusieurs manières, je choisis de garder celle de ce disque.

- et la guitare/voix de Fred Frith et le violon/voix d'Iva Bittová ensemble puis en complément dans « Lost and Found » [Frith, 1990], avec les percussions de Pavel Fajt si efficaces dans leur discrétion ;
- et les deux parties de guitares d'Oghene Kologbo (1957-2021) et de Leke Benson (??)⁹² sur « Water no get ennemy » de Fela Kuti [1975] qui se répondent et complètent, une à droite et l'autre à gauche de la stéréo ;
- et la voix d'Ann O'aro avec le trombone de Teddy Doris sur « Longoz » [O'aro, 2020], etc.

La justesse d'un trait mélodique⁹³ me touche densément, puissamment. C'est le cas par exemple...

- dans la suite des exemples précédents, le thème de « So What » avec les ponctuations évoquées se poursuit avec le solo de Miles Davis dont le début est d'une fausse simplicité désarmante aux larmes ;
- dans la suite du solo évoqué sur « Nkosi Sikelel'i Afrika », la reconfiguration complète du son-rythme au début des propositions mélodiques de Dewey Redman (1931-2006) avec Charlie Haden à la basse et Paul Motian à la batterie laisse entrevoir un possible d'action collective qui m'émeut considérablement. Est-ce un des musiquer exemplaire d'une démocratie radicalement coopérative en situation ? Aujourd'hui encore, mes yeux se mouillent dès les premières notes de ce morceau en anticipation de tout son déroulé, et c'est la même chose en écrivant ces lignes (larmes joyeuses).
- le son du Bar Kokhba Sextet, avec celui de la guitare de Marc Ribot ainsi que son phrasé dans le thème et ses solos sur « Hazor » d'une tendresse presque absolue et magnifiquement ciselée [Zorn, 1998] ;
- l'entrée d'Ijagun Benjy Ola (??) et/ou Atiba Tiamiyu (??) à la batterie sur « Teacher don't teach me nonsense » de Fela Kuti [1986], si douce mais si énergique, comme pour ne pas réveiller un enfant qui dort mais qui me fait immédiatement danser, le cœur immédiatement en danse-transe ;
- « C'est extra » [1969] si sensiblement poétique (et pas uniquement érotique comme elle est souvent présentée), dont la voix de Léo Ferré (1916-1993), l'arrangement-orchestration de Jean-Michel Defaye (1932-2025) mariant chœurs, violons et orgue Hammond et les choix de son, d'enregistrement et de mixage me bouleversent, etc.

J'insiste un peu sur ces derniers points pour illustrer les nombreuses et différentes puissances dont je parle. Elles sont bien plus de l'ordre du sensible et de l'intensité émotionnelle que d'une quantité de décibels ou de gestes. Je ne veux pas non plus

92 Malheureusement, les détails de certains musicien·nes et leur vie sont moins connus que d'autres. Même si Fela Kuti est une référence, notamment ses groupes Africa 70 et Egypt 80. Ils sont un peu documentés, mais les noms des musiciens ne sont pas facilement accessibles. Je note « (??) » quand je n'ai pas d'informations des dates de naissance ou de mort.

93 Ici, justesse pour juste/uniquement ce qu'il faut exactement où il faut, donc encore (et toujours) assez éloigné d'une justesse musicale concernée par la précision de fréquence au milliHertz près.

cacher ma sensibilité à l'énergie traduite en énergie, en fort volume, avec des sonorités rudes voire agressives et de l'agitation : elle peut me faire ressentir beaucoup⁹⁴. Mais ce n'est pas le seul moyen, et ce n'est pas non plus automatique.

Dans une partie suivante de la thèse, j'évoquerai beaucoup de musiques des îles de l'océan Indien (très principalement de l'île de la Réunion et l'île Maurice), elles sont nombreuses à pouvoir compléter cette liste.

Les films comme *L'homme à la caméra* [Vertov, 1929] me touchent par la musique que je me raconte. J'aime regarder sans le son. *Step across the border* [Humbert&co, 1990] est à part, le son et la musique sont magnifiques comme les images et, plus je le regarde, plus le musiquer (le « faire de la musique », celui représenté et celui que je ressens) et le faire coopératif démocratique d'égalité se rejoignent et m'émeuvent.

Ce n'est pas la seule chose qui fait que la musique, le « sound-rhythm » de Wadada Leo Smith [1973] (j'y reviendrai) me trouble profondément et que je m'y intéresse. Je déploierai plusieurs autres dimensions plus loin.

Cette petite partie était aussi un moyen d'indiquer quelques-unes de mes premières références et goûts. Miles Davis rentre en premier dans cette liste, et pas uniquement « So what » ou *Kind of blue*. Raconter mon histoire musicale a tendance à le mettre au premier plan et je suis beaucoup trompettiste. Mais d'autres albums sont importants pour ces énergies et puissance d'émotion, ils suivent mais pas du jour au lendemain. Je n'ai pas la place d'évoquer en détails Duke Ellington ou Charles Mingus (des disques avant une citation), puis le jazz plus européen avec des personnes comme Louis Sclavis (j'ai cherché à suivre au maximum les tournées de son sextet pour *Les violences de Rameau* [1996], en traînant avant et après les représentations) ou Henri Texier, John Surman, Jan Garbarek, etc. Lyonnais, je dois citer aussi l'ARFI, Association à la recherche d'un folklore imaginaire, nom et programme magnifique ! Je les ai beaucoup vu·es et entendu·es, je parlerai plus loin d'un concert important. Ces références représentent plusieurs des fondations des faire musicaux qui me plaisent. Elles m'ont poussé à faire de plus en plus de musique, et elles le font encore.

3/ Commencer à engranger de la documentation

Sur cette base, c'est encore une incompréhension qui me saisit : comment ces musiques, ces sonorités, ces rythmes, ces accords si justes, ces expressions sont possibles ?

94 Par exemple la conjugaison des cris de John Zorn et Yamataka Eye, l'impact sono-rythmique de NoMeansNo dont l'album *Wrong* [1989] me remet dans une joie immédiate ; le groupe, les albums et concerts sur le net de Naked City ou les « 6 Litanies for Heliogabalus » [Zorn, 2007] ; les disques et concerts des Melvins (*A Senile Animal* [2006] pour choisir un album dont j'ai pu voir un concert peu après la sortie) ou de Zu (*Bromio* [1999], ou *Carboniferous* [2009], j'ai pu voir plusieurs concerts dans les tournées juste avant et après) ne sont pas uniquement forts et saturés...

Alors j'ai commencé par de la documentation, sur le principe de « suivre le fil » : au départ de musicien·nes, de concerts et spectacles, de disques et films que j'appréciais, des sons qui m'interpellaient, etc.

Au début, j'épluche les notes de pochette. Celle de *Star People* [Davis, 1983] parle du « *spirit of the blues* », des synthétiseurs Oberheim, de la collaboration avec Gil Evans avec des petits détails, sur le comment de quelques écritures, d'un autre collaborateur, Teo Macero (1925-2008) producteur de ce disque (je découvre ce terme), du son de la batterie d'Al Foster, qualifié de « *unique and indefinably different* » (mais je ne connais pas les autres), etc. Bill Evans écrit au dos du 33t de *Kind of Blue* [Davis, 1959]. Titre : « Improvisation In Jazz », il commence : « *There is a Japanese visual art in which the artist is forced to be spontaneous...* », puis il détaille un peu. Que veut-il dire ? De quoi parle-t-il ? En plus, cet « accord si juste », cette justesse mélodique sont forcées à être spontanées ?

Puis je parle avec des musicien·nes et vais fouiller pour trouver des informations (interviews, livres, articles, magazines et fanzines, documentaires, etc.). J'aime beaucoup les tables de presses organisées dans les coins de certaines salles de concert : des disques des groupes qui jouent mais pas uniquement. Dans les concerts auxquels je vais, de musiques plutôt dites « indépendantes », il est assez habituel que certain·es membres transportent dans leurs bagages de tournée des disques de groupes qu'elles aiment bien, qu'elles ont croisées, et/ou du label avec lequel elles ont sorti leur disque et souvent des labels-amis (même musique et/ou secteur géographique, etc.). Il arrive que certaines valises contiennent aussi différents fanzines ou livres, très majoritairement autour de la musique et l'underground. Et certains endroits où ces concerts sont organisés ont aussi une ou des tables, des panneaux type infokiosques militants. À chaque fois, je prends beaucoup de ces documents, ce geste est vite devenu réflexe. Il contribue à la vie de ce type d'échange, il m'arrive de discuter longtemps avec les personnes qui proposent toutes ces documentations. Elles endossent un rôle de disquaires, bibliothécaires et conseils, souvent de façon extrêmement pointue sur quelques niches. Dans les salles de concerts moins underground, j'ai aussi le réflexe de prendre dans mon sac la plupart des dépliants-programmes⁹⁵.

En complément de ce type de documentation, papier et orale, internet arrive progressivement. Je m'y « perds » encore souvent aujourd'hui. J'ai commencé dans l'année 1994, avec un accès privilégié en école d'ingénieur⁹⁶ et un PFE (projet de fin d'étude)⁹⁷ qui demandait un suivi des publications en ligne (les premiers fichiers html

95 C'est à cet endroit que j'avoue que mes toilettes ou WC sont un endroit important de mes pratiques de documentation : notamment les lire, mais aussi les corner et les post-iter.

96 INSA, Institut national des sciences appliquées. Je l'ai évoqué précédemment, dans la présentation rapide « d'où je venais » avant de rencontrer des difficultés sur la section de cuivres sur « Sahel » [Blondy, 1985].

97 Il portait sur des analyses temps-fréquence cherchant à repérer le plus tôt possible des défauts d'engrenage en rotation... donc, autour des représentations graphiques des évolutions du spectre sonore dans le temps. (Si possible, la musique n'est jamais très loin.)

mettant en forme basiquement mais efficacement, avec titre, texte, image et lien hypertexte). J'ai alors commencé par des forums-mail et newsletter, en recherchant aussi celles musicales. Ensuite sont arrivés des articles numérisés, puis des sites, et au fur et à mesure du développement du web, des billets de blogs, des critiques, et viennent les vidéos, qu'elles soient de concerts ou de témoignages, des documentaires ou des teasers, etc. J'ai toujours estimé que lire un livre ou autres, ou voir un film ou une vidéo m'aide à faire de la musique ; en fait, sinon, j'abandonne assez vite cette activité. J'ai longtemps cru que cela allait dans le sens (vers la musique), mais en fait pas uniquement. Beaucoup de choses m'intéressent, et j'ai appris à trouver des éléments intéressants sur les pratiques musicales dans (presque) toutes ces choses. En considérant la musique comme une pratique sociale, il est vraiment « facile » de faire des liens, une lecture musicale du monde (la fabrication sonore, pas uniquement les sonorités) est possible et elle outille.

J'ai construit progressivement une permanence de faire des liens entre les musiques, les pratiques musicales et les autres, artistiques, éducatives, sociales et politiques. Je décrète maintenant que tout ce que je vis m'aide musicalement, et réciproquement. Indépendamment du sujet de ce texte, le taper sur un clavier d'ordinateur fait entendre la succession de bruits des touches : elle a des motifs, des types de rythmes, des accents, des accélérations et ralentissements, des arrêts. C'est, ce pourrait être extrêmement musical. Et je pourrais tendre l'oreille aux frappes de mes voisin·es d'ordinateur, qui n'ont pas tout à fait les mêmes motifs sonores et rythmiques dans la bibliothèque presque silencieuse où je suis présentement installé. En prenant un TER... disons vers la Savoie, je l'ai beaucoup fait depuis Lyon, je regarde par la fenêtre. Des rythmes sont très présents : des poteaux sont très proches de la ligne, ils entrent et sortent très vite du champ de vision, avec un fond différent et changeant : les arbres d'une forêt, un talus d'herbes plus ou moins hautes et vertes, un mur, un grand espace qui s'ouvre sur un champ ou un lac, un tunnel ; et d'un coup un train nous croise. Plus loin dans le champ de vision ouvert par cette fenêtre, différents plans sont visibles, avec des haies, animaux, fermes, maison, entrepôt, villages, etc. Ces plans et ces images restent plus ou moins longtemps en vision, sortent et rentrent dans le cadre de la fenêtre avec des rythmes différents, en fonction de leur distance à la ligne de train et de l'orientation de celle-ci ; le ciel prend plus ou moins de place dans cette fenêtre. Musicalement, c'est très évocateur en termes de rythmes et de superposition de plans visuels mais pourquoi pas sonores ? J'ai développé la notion de *movic scores*, « partition graphiques⁹⁸ en mouvement » sur ces bases-là. Et La Douzaine, un groupe de collègues, a proposé des films comme support de jeu musical, films réalisés avec une caméra embarquée dans une voiture regardant par la fenêtre.

98 *Graphic scores* en anglais.

4/ Et des concerts

Plusieurs concerts me marquent, peut-être plus que les disques. Mais ces derniers sont plus partageables que beaucoup de concerts⁹⁹ et ce sont les premiers objets que j'ai rencontrés.

Je choisis cependant de présenter un concert, le duo Maurice Merle (1945-2003) aux saxophones et voix, Jean Bolcato à la contrebasse et voix, au Hot Club de Lyon¹⁰⁰. Je n'ai pas retrouvé la date, plus précisément qu'entre janvier 1991 et septembre 1994. Il m'est très important, il est peut-être une des sources principales de ma vocation professionnelle de ne faire *que*¹⁰¹ de la musique. Avec ce duo, les disques et les spectacles associés¹⁰² (l'ARFI, Association à la recherche d'un folklore imaginaire), je découvre d'autres manières de faire. Le swing, le son, les phrasés et les envolées, la folie et l'émotion, les larmes joyeuses et le poing levé sont là, pareillement et différemment. Cette dernière assertion m'intrigue mais c'est celle que j'utilisais (et peux encore utiliser) : c'est bien pareil et bien différent, mais en quoi exactement... interrogation et investigations infinies. Les mots « jazz » et « improvisation » ne suffisent vraiment pas. Déjà, entre *Kind of Blue* [1959], *In a Silent Way* [1969] et *Star People* [1983] du même Miles Davis, l'appellation « jazz » ne dit pas assez. Et qualifier le solo de Ken McIntyre puis Dewey Redman sur « Nkosi Sikelel'i Afrikala », joué par le même groupe dans le même enregistrement [Liberation Music Orchestra, 1990], en disant qu'ils sont « improvisés » n'est qu'une trop petite étape vers une description des sons, des rythmes et des manières de faire. En rajoutant dans ses deux premières catégories, « jazz » et « improvisation », les morceaux du duo Maurice Merle et Jean Bolcato, la diversité et la complexité cachées dans ces mots explosent. Le soir même, en rentrant du concert, je retiens principalement l'invention : « on peut fabriquer la musique que l'on p/veut, sans autres limites que notre imaginaire », donc je peux, nous pouvons le faire. La musique peut se fabriquer moins en comparaison avec ces musiques qu'en création de ses/mes/nos musiques. Le passage d'une focale sur « ces » (celles-ci d'autres personnes¹⁰³) vers un « ses » (les siennes, les miennes, les nôtres) change le rapport à la fabrication des rythmes et sonorités. Miles Davis par exemple ne m'impose plus du dessus, mais il devient un des

99 De plus en plus sont filmés et mis en ligne (avec des qualités d'images et sons très disparates). Jusqu'au début des années 2000, ce n'était vraiment pas le cas.

100 Je pourrai évoquer le concert de Miles Davis à Vienne le 1^{er} juillet 1991 dans sa dernière tournée (je travaillais en 3/8 à l'usine cet été-là, c'était le pire moment de l'emploi du temps, j'étais extrêmement fatigué mais présent, très ému), celui du Steve Coleman trio au festival de Rive de Gier, en février 1993 (je vois et j'entends un « accord si juste » déjà évoqué se modifier et évoluer en direct !) ou Moonchild à la Cité de la Musique le 30 novembre 2006 (j'ai réussi à entrer discrètement pendant la balance et, pendant le concert, j'étais assis derrière la table de mixage où John Zorn donnait des indications à l'ingénieur du son, et quel son !), etc.

101 Je reviendrai sur les diversités possibles de ce « que », notamment avec la nature du « ça » dans l'expression : « ne faire que ça ».

102 Lors de ce concert, je ne découvre pas spécifiquement ces musiques dites de « jazz européen » entre la mélodie et la liberté, mais elles m'apparaissent en plein ce jour-là.

103 Parce qu'après Miles Davis, que faire ? Et d'autant plus avec une trompette.

modèles possibles. Il faut surtout que je trouve ma voie, ma voix, nos voix. Je ne jouerai jamais mieux la musique de Miles Davis que lui, et pas uniquement parce que je joue moins bien, mais par un « principe d'individuation ». La nôtre, celle que je crée avec d'autres, pourrait être bien jouée quand même (verre à moitié plein), malgré tout (verre à moitié vide). Elle peut être inspirée par de nombreuses autres, mais avec nos choix, nos possibles, nos contraintes.

Aujourd'hui, je dirai plutôt que mon rapport à la fabrication musicale passe d'un extérieur intéressé (une position fixe et des participes passés) à une singularisation intéressante (une dynamique et beaucoup de participes présents).

Cette prise de conscience d'un possible travail musical de type « singularisation en situation et en devenir » s'est étalée dans la durée. Ce concert et mes réflexions ne sont qu'un point sur un parcours, mais un point important. J'en ai des souvenirs émus et intenses.

3.12c) Suites militantes

1/ Mouvements sociaux

En 1990, mon bac en poche, je deviens interne à l'INSA de Lyon (campus de La Doua à Villeurbanne), dans la section musique études. L'internat me laisse des libertés de circulation.

J'ai suivi de manières très intéressées les mouvements des intermittent·es et précaires de 1992 et 1993, mais je n'y ai pas participé. Les compte-rendus et analyses dans les différents journaux (du *Progrès*, quotidien local lyonnais à *L'Humanité*, mais aussi le *Figaro magazine*, *Télérama* et *Le canard enchaîné*). Je reste très nettement dans la périphérie des actions. Je suis (suivre et progressivement être dans) le mouvement de fin 1995-début 1996, contre la réforme de la Sécurité sociale qui s'annonce et devient le « plan Juppé » (au moment du 50^e anniversaire de la Sécurité sociale, du centenaire de la CGT, je me souviens de ces collisions). Le retrait d'une partie du plan le 15 décembre 1995 est considéré comme une victoire (nous deviendrions plus critiques assez vite). Nous essayerons de continuer au début 1996. Ma participation devient plus active dans les mouvements des chômeurs de l'hiver 1997-1998. Ils sont pour moi dans une forme de continuité. En succession de moments de calmes et de plus grande intensité, les activités politiques respirent.

Je participe aux AG, il m'arrive de prendre le compte-rendu. Je m'implique progressivement, notamment par le rôle de secrétaire. Il est vu comme laborieux et n'est pas très populaire, il n'y a pas de concurrence. Depuis mon point de vue, c'est aussi celui qui demande le moins de propositions ou d'initiatives proactives, et encore moins d'arbitrage. Il peut être utile de rappeler les éléments préalablement discutés, si nécessaire, je cherchais une forme la moins colorée par un avis. En réunion, j'écris, de façon manuscrite : cela m'aide à réfléchir, le papier me permettant une organisation

des idées et une forme de vue d'ensemble ; et, de plus, j'aime cette activité. Je découvre aussi la place et l'importance de l'écrit, une trace qui reste et à laquelle le collectif peut se référer. Comment écrire au plus près ce qui est dit sans trop trahir, notamment les propos avec lesquels je ne suis pas d'accord ? (Vrai apprentissage d'une dimension de l'écriture de la recherche, je m'en suis rendu compte après.) Les premières paroles que je prononce en assemblée sont celles qui rappellent les décisions et discussions précédentes. Écrire permet aussi que l'empreinte reste plus longtemps. J'ai toujours l'impression que d'autres font des analyses de la situation bien mieux que moi, je n'en propose pas. (Je ne parle pas souvent en premier, et cette caractéristique augmente avec la taille du groupe.) Et je ne propose pas plus d'actions, à la fois par difficulté à penser un comment (et il nous en faudrait plusieurs !), et pas peur d'être à côté de la plaque. Mes deuxièmes prises de parole sont la reprise d'éléments entendus avant, dans les couloirs et autres discussions informelles. Puis j'ose dire des choses venant de moi, mais il aura fallu du temps. J'ai le souvenir corporel du stress quand j'ai levé la main pour la première fois, signifiant que je veux parler, mais plus du tout du lieu, des circonstances, ni de ce que je voulais dire, ni de ce que j'ai réellement dit ! Je participe à des groupes de travail et commissions, souvent ceux et celles concernant l'interprofessionnel ou la convergence des luttes (et donc la participation aux luttes des collègues notamment cheminot-es, les questions de logement et les personnes sans papiers) et le renouveau des politiques publiques : ré-inventer des politiques culturelles (commission régulière dans les mouvements réguliers des intermittentes et précaires), politiques de sécurité sociale (quand nous nous battons et que nous nous battons encore contre les réformes du chômage et de la retraite), politiques de logement, d'habitat et d'accueil, etc.

2/ Les sciences sociales

Je découvre les sciences sociales pendant mes études au Cefedem AuRA entre 2003 et 2005. Je retiens deux lectures : elles ne sont pas une rupture épistémologique, mais une découverte (épistémologique), au sens d'une porte inconnue qui s'ouvre sur un nouveau paysage. Il n'existait pas avant pour moi, après et maintenant : si.

Howard S. Becker (1928-2023) me marque avec *Les Mondes de l'art* [1988 (1982)]. L'art vu comme une activité et une construction collective me parle. Il le développe avec une description d'un fonctionnement global : conventions, coopérations, mise en évidence d'un ensemble de personnes qui font que des œuvres se fabriquent. D'accord... les sciences sociales peuvent être cela, aussi ! Dans mes représentations, la sociologie n'était que statistique.

Michel de Certeau (1925-1986) me marque également. L'introduction générale de *L'invention du quotidien*, de [1990 (1980), pXXXV-LIII], puis le livre entier me fait l'effet d'un texte à très fort potentiel révolutionnaire, d'une manière et depuis des entrées que je n'avais pas encore rencontrées. Avec PaaLabRes (Pratiques Artistiques en Actes, LABoratoire de RechercheS), auquel je participe et que je présenterai plus

longuement dans la suite de cette thèse), nous avons écrit une petite présentation en 2011.

« Ce livre est “une interrogation sur les *opérations des usagers*, supposés voués à la passivité et à la discipline ” [pXXXV]. Il démontre comment les individus sont capables d’inventer leur quotidien par des tactiques (des coups) répondant aux stratégies de ceux qui sont au pouvoir, notamment ceux qui contrôlent les médias. » [PaaLabRes, 2011 ; 2013b, p21].

Que ce soit la perruque, le conte, le récit, la marche, la lecture et le braconnage, entre autres.

Et c’est aussi le moment où je mets le doigt sur deux notions et je serai bientôt aspiré tout entier :

- **les pédagogies institutionnelles**, puis la psychothérapie institutionnelle, l’analyse institutionnelle et la pédagogie autogestionnaire. C’est dans cet ordre-là, en ce qui me concerne (sur une dizaine d’années) ;
- **et l’éducation populaire**, qui fait le lien avec les Bourses du Travail que j’avais rencontrés précédemment. Elles sont importantes historiquement pour les milieux que je fréquente. (Les AG au sommet des mobilisations à Lyon se font souvent à la Bourse du travail, que je connaissais avant comme salle de spectacle. Des allusions à l’histoire qui les a construites s’entendaient dans certaines prises de parole. Et j’ai assisté à la soirée de sortie du livre sur la Bourse du travail lyonnaise, par David Rappe en 2004, fruit de son travail universitaire des années 1997 et 1998. Il en parlait régulièrement.)

Les démarches institutionnelles et l’éducation populaire peuvent se considérer comme très proches, au minimum par l’idée que l’institution n’est pas l’organisation ni l’établissement, que des groupes peuvent créer et modifier leurs règles de fonctionnement, par le regard instituant-institué, et par une volonté de transformation sociale. Ces quatre dimensions sont au cœur des deux démarches. Luc Carton est une figure importante de l’éducation populaire qui m’intéresse, il a confirmé ses fortes relations dans un entretien le 17 juillet 2015.

Et les deux venaient pour moi alimenter des propositions pour l’éducation et l’école qui participaient à répondre à ma grande incompréhension initiale, avec des pistes de « comment ». L’éducation des ouvrier·es par elleux-mêmes (Bourse du Travail et éducation populaire) comme la discussion et l’instauration de règles et instances par les premiers concerné·es (pédagogie institutionnelle et autogestion).

Avec le Centre de documentation du Cefedem AuRA, des discussions, des écrits et des citations avec leurs indications bibliographiques, j’ai des bases solides et plusieurs pistes pour entreprendre des recherches. Une période m’intéresse précisément : l’impulsion puis les séminaires des directeurices de la FFMJC (1995-1996) avec Luc Carton, puis l’OPR (Offre publique de réflexion sur l’éducation populaire, 1998-2000) et l’OCR (Offre civile de réflexion après 2000) qui en prend la suite, puis la thèse

d'Alexia Morvan [2011]¹⁰⁴. Celle-ci précise une définition de l'« éducation populaire politique » en proposant le passage à une définition en termes de procédures et non plus de désignation par un vocable et un label gouvernemental [p8-9, p107-126] :

« Je nomme éducation populaire un ensemble de moyens culturels, de processus d'apprentissage mutuels et d'interinfluence, qui visent à entretenir dialectiquement l'esprit critique sur la réalité sociale et les pratiques d'émancipation pour la transformation sociale. (...) l'éducation populaire politique permet d'articuler les processus d'émancipation, individuelle et collective, avec la question de la transformation sociale. » [p9]

Léa Laval, collègue du Collectif-en-devenir, poursuit cette démarche dans sa thèse [2019, p69, p80-95], considérant l'éducation populaire comme « une praxis éducative et politique autogérée » [p91].

Ainsi, un collectif peut avoir une démarche d'éducation populaire (politique) sans le dire, soit qu'il ne connaisse pas la désignation, soit qu'il ne veuille pas utiliser ou d'autres raisons. Et en forme miroir, un autre collectif peut ne pas avoir une telle démarche tout en ayant l'agrément du Ministère jeunesse et sport. L'étude devint plus longue et complexe, mais je la trouve plus intéressante. Un tel changement de définition est riche et m'a fait beaucoup réfléchir.

Je mets progressivement à jour cette histoire, j'en parlerai plus longuement à propos de l'« action collective ».

Un dernier point est nécessaire pour expliciter une énergie dans mon besoin de comprendre : des ressentis d'émotions très fortes, qui relient pratiques musicales et politiques.

3. 13) Les larmes du corps joyeux

3.13a) Qualifier l'émotion qui m'étreint

1/ Une émotion facile

J'ai une émotion très facile : ma gorge se serre et mes yeux deviennent humides. Et d'autant plus avec la fatigue, peut-être aussi de plus en plus avec l'âge ? (Mais l'activité n'a fait qu'augmenter avec l'âge.) Il m'arrive d'avoir des larmes, et j'ai toujours entendu arme dans larme¹⁰⁵. Un sens est malheureusement courant, des armes aux larmes, qui peut impliquer son retour sous formes de vengeance armées. J'essaye de construire un autre sens inverse : des larmes (intensité d'émotions en relation avec la joie) aux armes (au sens figuré, culturelles et symboliques, celles d'une lutte démocratique qui fait taire les armes au sens propre). Cela pourrait être un des fils conducteurs de mon autobiographie raisonnée...

104 Cette dynamique continuera avec la création de la SCOP Le Pavé, d'autres SCOP, l'autodissolution du Pavé, La trouvaille, etc.

105 De même, « des armes » fait entendre une conjugaison du verbe désarmer !

« qui donnent sens au parcours éducatif et social de la personne-projet¹⁰⁶ et qui permettent de répondre à ces questions : qu'est-ce qui est important dans ce parcours, qu'est-ce qui compte vraiment pour cette personne ? Qu'est-ce qui la structure ? Quelle est sa singularité, son inédit, son potentiel ? Et enfin, sur quoi peut-on fonder un projet de travail, d'apprentissage, de formation qui nous assure qu'il va susciter une appétence durable ? [Drapéri, 2016 (2010), p61].

Je disais « larmes », mais le mot peut aussi avoir un premier sens avec douleurs et tristesses. Ensuite, j'ai dit « larmes joyeuses », notamment quand j'arrivais à trouver de la joie au sens attribué à Baruch Spinoza (1632-1677) : manifestation d'une force d'exister et de notre puissance d'agir. Mais l'expression ne dit peut-être pas assez, alors « larmes (cœur joyeux) » avec une parenthèse voulant apporter la précision ? Mais le cœur n'est qu'un des organes, avec un poids symbolique certain, mais aujourd'hui, si j'ai le temps, je dis ou écris « larmes du corps joyeux ». Cette dernière expression embarque mieux l'ensemble du corps, notamment « ce » qui écoute, les oreilles et d'autres parties vibratoires, et « ce » qui réagit, ce qui se met en mouvement, ce qui reçoit l'énergie et la puissance pour tenter d'en faire quelque chose.

2/ Premières fois reliées à de l'artistique

Les premières fois où cette émotion m'a submergé étaient face à des œuvres : des morceaux de musique, enregistrés : l'album *Jack Johnson*, encore Miles Davis [1971] et bien avant les deux phrases de fin¹⁰⁷, *Dream Keeper* du Liberation Music Orchestra [1990] déjà évoqué avec « Nkosi Sikelel'i Afrikala » (mais l'album entier est formidable), *Naked City* et l'album éponyme [1990] (je détaillerai l'effet de la première écoute un peu plus loin), etc. Et/ou les morceaux joués en concert devant moi, David S. Ware (1949-2012) sort des gradins avec son saxophone au petit matin dans le théâtre antique de Vienne¹⁰⁸... Trois films déjà évoqués ont aussi joué un grand rôle dans cette conscientisation : *Les Lumières de la ville*, réalisé par Charlie Chaplin [1931], *Step across the border* par Nicolas Humbert et Werner Penzel avec Fred Frith [1990], et *L'Homme à la caméra* par Dziga Vertov et les Kinoks [1929].

Alors ma première compréhension liait cette émotion à une forme d'esthétique et à un médium artistique.

106 Dans le cadre de l'autobiographie raisonnée présentée par Jean-François Draperi, la personne-objet est celle qui réalise son autobiographie [2016 (2010), p40-41]

107 « I'm Jack Johnson, heavyweight champion of the world, I'm black, they'll never let me forget it, I'm black alright, I'll never let them forget it », terminant « Yesternow » [25:16-25:32] et le disque *Jack Johnson* [Davis, 1971].

108 Le festival de jazz de Vienne publie depuis quelque temps les archives des programmations depuis la première édition en 1981. Et je ne retrouve pas cette date, David S. Ware a joué en 1995 mais au début du festival et au club, pas dans le théâtre antique. Ce souvenir est antérieur. Ai-je reconstruit cette image de David S. Ware hurlant dans son saxophone, en sortant dans les gradins et descendant vers la scène, au tout début d'un matin soleil levant, à la sortie d'une All Night Jazz ? J'en ai des souvenirs encore très forts...

3/ Mais qui se précise en politique

Arrive une première rupture épistémologique, une révolution interne qui change les représentations et les compréhensions. Il est toujours difficile de dater précisément ce type d'événements : avant l'idée n'est pas clairement pas là, elle commence à faire son chemin et après, elle est là, fortement, et il faut en faire quelque chose. Il me semble que c'est pendant l'année scolaire 2002-2003.

« Je suis plutôt fatigué, alors la gorge se serre plus facilement, les larmes d'émotion montent aux yeux plus rapidement, la voix tremble sans que j'aie un minimum de maîtrise. Je regarde, et pas pour la première fois, *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov et les kinoks [1929], je suis bouleversé. Je pleure à la fin des *Lumières de la Ville* de Charlie Chaplin [1931], plus que d'habitude. Et je me rends compte que ce qui me touche est bien plus politique qu'artistique, en fait. Oui, ces films sont magnifiques esthétiquement, les montages, rythmes, cadrages, lumières, etc. mais ce n'est (surtout) pas que cela. Un film qui montre, comme vraiment peu de films le font, le faire ensemble, le collectif et le travail qui transforme la matière (pour le bien comme le pire, mais des choix existent, les femmes et hommes ont du pouvoir pour faire advenir des choses). Ou une ancienne aveugle qui entend, voit et touche l'idée de « vagabond » (bien plus que le personnage principal) donc la question de voir et sentir la misère de nos voisin·es, ou pas, et alors qu'en faire ? Alors je ré-écoute l'album *Naked City* de John Zorn [1990] qui me touche toujours autant, esthétiquement magistral, mais aussi (et surtout) ce que cela raconte de la vie collective, de l'écriture avec / pour / à partir des gens avec qui on joue, et une des plus formidables expressions d'égalité et de liberté (« toutes les musiques m'intéressent et je peux en faire ce que je veux »). » [Sidoroff, 2016, p9-10]¹⁰⁹

Et c'est la même chose pour d'autres disques, donc ceux déjà cités...

Progressivement, je me suis rendu compte que cette dimension esthético-artistique était beaucoup moins importante, peut-être même qu'elle n'était pas centrale. Dans ma participation à la FAME (initialement Fanfare à manif' engagées en 2015, depuis nous jouons avec l'acronyme), je peux difficilement tenir le mégaphone pour entonner une partie chantée et entraîner les voix des voisin·es : mes défaillances vocales s'entendent beaucoup trop. Je ne les maîtrise pas, d'un coup le son ne passe plus les cordes vocales. Par exemple, un « Oui mais, ça branle dans le manche, les mauvais jours finiront » me fait souvent un effet yeux mouillés, gorge serrée jusqu'à se coincer, un peu avant ou un peu après aussi. Quand nous sommes en nombre, le refrain de « La semaine sanglante » est efficace niveau « larmes des corps joyeux », corps ici collectif. Les couplets ne sont pas si faciles même si nous distribuons des paroles, mais le refrain se connaît ou s'apprend vite et il s'entend bien venir. Alors d'un coup, de

109 Dans mon mémoire de M2, j'avais situé ce passage dans l'année scolaire 2007-2008. Refaisant pour la thèse un détail plus fin de mon parcours, je me suis aperçu que je suis déjà sensibilisé de cette manière en 2003. Elle participe à mon choix de m'orienter vers *l'enseignement* de la musique (permettre à d'autres d'apprendre à en faire en en faisant), et donc une entrée comme étudiant au Cefedem AuRA.

nombreuses se mettent à chanter puissamment « Oui mais... » le poing levé pour la plupart, yeux décidés et souriants, remplis d'engagement et d'énergies. Je vis cet engagement comme réponse aux souvenirs de cette semaine de 1871 et de la Commune, comme un espoir et une volonté de transformation, le sourire comme traduction du sens de ce que nous vivons à ce moment-là ; je le vis comme cela en tout cas. Il n'est pas très utile de chanter dans le mégaphone à ce moment-là (il empêche même le chœur collectif d'addition de nos voix), mais avant, il va falloir finir le couplet alors que j'anticipe ce refrain, et recommencer le couplet suivant après cette émotion musicalo-politique. C'est le même effet sur la fin des couplets de « (Je suis) Fille de » (adaptation de « (Je suis) Fils de » des Corrigan Fest), chacun m'émeut et la dernière phrase répétée deux fois est comme un climax de cela. Être plusieurs à chanter cela avec implication, participer à ce que cette chanson se diffuse me touche beaucoup...

« Métis et sang-mêlé, bien qu'on me l'ait caché
C'était sujet de honte, j'en ferai ma fierté (x2) (...)
J'suis fille de paysan, et fille d'ouvrier
Je ne prends pas les armes contr' d'autres affamé·es (x2) (...)
Refusant de mourir au loin pour la nation
Un' nation qui ne fut jamais vraiment la mienne
Une alliance forcée de misère et de peine
Celle du génocide des premières nations
Celle de l'esclavage et des déportations (x2) (...)
Je ne veux pas de dieu, je ne veux pas de maître (x2) »

Aujourd'hui c'est la dimension politique de ces moments qui me semble centrale, de ce qu'ils racontent d'activités collectives, de ce qu'ils laissent sentir d'analyse du fonctionnement de la société, des pouvoirs/puissances d'action dont ils témoignent, et celles que l'on peut et pourrait développer. Et j'aime beaucoup faire de la musique dans ces moments, pour ces dynamiques.

Je peux avoir la même émotion dans des moments moins directement musicaux. Le séminaire national des Fabriques de sociologie du 8 juin 2024 a pour motif « tentatives pédagogiques, expériences politiques ». Thomas Arnera¹¹⁰ est un collègue du réseau des Fabriques de Sociologie autour de Lyon. Il est plus proche que d'autres domicilié·es plus loin. Ce jour-là il présente le livret qu'il a fabriqué dans un TD de L1 intitulé « sociologie » en faisant écrire les étudiant·es. En évoquant les textes, il s'arrête, pris par l'émotion. J'ai beaucoup échangé avec lui sur ce travail universitaire, je saisis une partie de ce que, peut-être, il évoque. Ces textes sont très forts sur des violences et dominations, ils me touchent aussi, extrêmement. Mes yeux se troublent en écrivant ces lignes. Son émotion est un peu contagieuse : un silence s'installe. Il est brisé peu après par Thomas lui-même qui reprend la parole. Ce moment d'arrêt et de

110 Il était déjà présent dans cette thèse, dans notre dialogue où le « se » pronominal s'était beaucoup invité (s'aider, s'éduquer).

silence me semble essentiel, je l'exprime dans l'après-midi. Après la journée, le rangement et les discussions au bar qui ont suivi, je rentre en métro avec Léa Laval¹¹¹, et nous échangeons autour de ce moment. Ces discussions m'aident à préciser ce qui, pour moi (mes émotions, ma compréhension), se joue dans ces troubles.

Je lis ce type d'émotion avec trois entrées, je relie cette émotion entre trois ressentis :

- un fort sentiment d'injustice(s) et une colère. Et j'ai en tête : « notre colère contre l'injustice est toujours intacte » qui terminait l'introduction de la première partie de l'*Appel* dit du 8 mars 2004¹¹² ;
- une meilleure compréhension de cette injustice et de ses tenants et aboutissants, compréhension qui dépasse et déborde les mots, les dessins, les sons ou des signes qu'une personne ou un groupe pourraient extérioriser ;
- et un espoir dans des actions en train de se faire, un déjà-là luttant contre cette, ces injustices.

Ces « larmes » ont mis du temps à contenir un minimum de joie. Ce sont des premiers bouts de « comment » qui m'ont permis de ressentir, en plus de l'injustice et de la colère, un minimum d'espoir, optimisme et énergies.

3.13b) La chanson « Reve nou ancêtre »

1/ Jouer du Cassiya, un des groupes phares de l'île Maurice

Le 21 septembre 2019, MAWAAR joue pour l'anniversaire de mariage de Jean-Claude. Celui-ci nous a passé commande de morceaux séga ou malogué. NaEssayé est déclaré trop compliqué, mais Cassiya nous semble abordable. Nous choisissons « Reve nou ancêtre » [1993]¹¹³ et « Lanbians amba filao » [2005]¹¹⁴. La première chanson est un classique du répertoire séga, même un tube.

Sur la fin de notre deuxième set, le repas est terminé, nous entamons cette chanson. La mélodie de guitare du début distingue ce morceau, elle est reconnaissable et reconnue :

111 Collègue du Collectif-en-devenir, déjà citée avec sa thèse, *Travailler les savoirs pour une université autrement populaire. Dialogues entre critiques en acte de l'université et pratiques de recherche de l'éducation populaire* [2019].

112 *Appel à la commémoration du 60e anniversaire du Programme du Conseil national de la Résistance du 15 mars 1944*. Les signataires en sont : Lucie AUBRAC, Raymond AUBRAC, Henri BARTOLI, Daniel CORDIER, Philippe DECHARTE, Georges GUINGOUIN, Stéphane HESSEL, Maurice KRIEGER-VALRIMONT, Lise LONDON, Georges SÉGUY, Germaine TILLION, Jean-Pierre VERNANT et Maurice VOUTEY.

113 L'apparition de cette chanson ne m'est pas encore claire. Il existe des traces dans une cassette de 1988, alors que toutes les communications du groupe disent que celui-ci s'est créé en décembre 1992 (avec des anniversaires en dizaine dans les années en 2), même s'ils racontent se rencontrer en 1987. Dans plusieurs articles universitaires, il existe un album de Dominique Isidore, auteur compositeur de la chanson, en 1991 *Rev Nou zancet*, produit par Cassiya [Police-Michel, 2006 ; Ballgobin, 2016, p475]. Je ne l'ai pas eu en main. Je choisis alors d'indiquer la version de 1993 (une sortie plus officielle et visible que la cassette de 1988 ? en tout cas, celle qui circule) et de prendre l'orthographe du titre de celle-ci. Elle est écoutable ici (le 6^e titre) : <https://filoumoris.com/cassiya-separation-zenfans-perdit-sime-version-k7/>

114 Dernier titre de l'album écoutable ici : <https://filoumoris.com/cassiya-neuf/>

presque tout le monde se lève précipitamment, bruyamment (voix, chaise et table) et se met à danser. L'assistance connaît les paroles, et aussi le solo de guitare. Joué à l'identique, il fait surgir des « woui ! », certaines miment la guitare, j'ai même l'impression que quelques personnes le chantent. La fin du morceau lance une vamp' vocale et... dès son début, juste après le refrain, comme sur le disque, tout le monde la chante à pleine voix, en remettant de l'énergie dans la danse et en tapant des mains. Même WALTER et MEDHI, nos collègues réunionnais, qui en ont vu d'autres, sont impressionnés.

L'expérience d'entendre la salle complète remplie de ce chœur nombreux, voix et battement de mains, est bouleversante. Sans avoir construit le fait de tenir sur scène avec ce type d'émotion¹¹⁵, gorge serrée-yeux mouillés, je m'écroulerai d'émotion.

Déjà, la chanson en elle-même (l'enregistrement audio) me bouleverse. Elle est chantée par François Désiré d'une voix très mélodieuse, sans aucune force ni énervement, posée comme une caresse toute légère, presque tendre¹¹⁶. Le groove est magnifique, fluide et ne se relâche pas, et même monte en amplitude tout le long.

Toutes les paroles me touchent, par exemple...

« Sa fer moi rapel tou bann kriote, Ziska bliye langaz ki ti pe koze »

(Cela me rappelle toutes les cruautés, jusqu'à oublier la langue que l'on parlait)¹¹⁷

Le fait de les chanter à la manière d'une étreinte déborde de sens (signification, sensation, sensibilité, direction) ! Elles (me) font énormément d'effets, notamment ce soir-là où je suis acteur de ces rythmes-sonorités et que je vis le moment. La puissance du chant collectif (dans la salle et sur la scène), de la participation de tout le monde est impressionnante : toute une communauté connaît la chanson, pas uniquement son titre, mais l'introduction, le déroulé, l'arrangement, l'orchestration¹¹⁸, etc. Ces personnes ont entendu les couplets, les ont sans doute chantés, seul·e, en famille, avec des ami·es, et là le refont avec nous. Ce jour-là, la vamp' finale a tourné longtemps, très longtemps. (Les musicien·nes de soirée et de bal ont quelques trucs pour faire durer : augmenter progressivement la masse sonore, le volume, empiler des parties jusqu'à faire oublier le chant, puis redescendre d'un coup avec un « Poser, poser », la formule réunionnaise, et il ne reste que la batterie minimale avec des sons percussifs, puis le chant qui interpelle la salle, phrases et imitations, questions et réponses avec le public, et la vamp' se relance tout doucement, la parole se distribue dans tout le groupe, etc.)

115 En 2004, de façon très rapprochée, j'ai joué de la trompette pour deux enterrements d'amis très proches, dont une fois en solo. Cela a (violemment) construit une forme de blindage : je ne peux pas chanter, rien ne sort, les mots ne s'articulent pas, mais je peux souffler suffisamment pour faire vibrer un peu les lèvres dans un tuyau.

116 Avec MAWAAR, WALTER chante un peu plus énergiquement, notamment en volume. Mais cette chanson est placée légèrement plus aiguë que ce dont nous avons l'habitude. Cela l'empêche de passer dans ou par l'énergie.

117 Traduction au plus proche du mot à mot (en vérifiant avec une traduction plus littéraire par des Mauriciennes, en français [Police-Michel 2006, p9 du pdf] et en anglais [Anthony, 2024, p68].

118 Des personnes sont venues me dire que la trompette était super parce qu'il n'y a pas de cuivres sur les versions connues. (J'ai bricolé avec des idées de synthétiseurs dans plusieurs versions live.)

2/ « Disang lesclavaz monté désan dan mo lekor »

Et particulièrement ce soir-là, cette communauté chante de façon énergique et joyeuse cette vamp' vocale en boucle, tout en dansant et souriant :

« Ololahélolo, Ololahélala

Disang lesclavaz monté désann dan mo lekor »

(du sang de l'esclavage monte et descend dans mon corps)¹¹⁹

Se rappeler, être conscient mais en joie... surtout pas le bonheur de cette situation mais bien la joie de Baruch Spinoza qui donne de la force d'exister et de la puissance d'agir. Personne ne peut arrêter cette chanson, elle sera toujours là dans sa revendication et sa proposition si joyeuse de contre-pied de danse et de douceur. Je vois dans sa forme de douceur musicale, chantée-dansée, une puissance inarrêtable. Certains peuvent continuer à tuer et dominer, mais cette chanson, ce rythme, ces voix sont là pour bien plus longtemps. Le ressentir et m'en rendre compte à l'écoute (ce que j'ai beaucoup fait) est une chose. Mais, dans cette salle des fêtes, la jouer, nous, et ambiancer la soirée avec... Cela démultiplie cette émotion de ressenti de joie puissante. Les premières paroles de la chanson :

« Gran festin pé déroulé bor lamer, dimounn finn entouré, otour enn gran dife

Ler Ti John koumans bat so ravann, Fer lékér desire, larm roule dan lizié »

(Un grand festin peut se dérouler au bord de la mer,

nous nous sommes attroupés autour d'un grand feu

Le petit John commence à battre sa ravanne,

le cœur se déchire et les larmes roulent dans les yeux)¹²⁰

Les miennes ont coulé, plusieurs fois avant et encore en l'écoutant aujourd'hui, mais particulièrement ce soir-là.

Certes, cette chanson sortie en 1988 ou 1991 ou 1993, notre interprétation avec cette joie développée pendant les plus de trente ans depuis sa sortie, n'ont manifestement pas mis fin aux problèmes racistes et coloniaux. Mais elle y participe.

Il m'est assez bizarre, blanc français métropolitain, de dire que du « sang de l'esclavage monte et descend dans mon corps », surtout en relation avec ces îles pour lesquelles la France est puissance colonisatrice. RAY, conscient de ce nœud, considère qu'il peut chanter aussi cela en considérant à la fois que le sang de l'esclavage n'est pas exactement du sang d'esclave, et que l'esclavage dans sa version d'aujourd'hui avec l'exploitation capitaliste de la classe ouvrière dont il fait partie : « les chaînes ont changé, mais elles sont encore là ». Je joue de la trompette, et choisit de ne pas chanter pour pouvoir faire monter la pression et la densité avec cet instrument. Je ne peux pas le dire de la même façon que WALTER ou MEDHI, racisés, ou que toutes les familles réunionnaises racisées présentes ce soir-là. Je suis très joyeux de participer et de faire advenir ce type de moment (pas seul ; mais j'y participe). Je deviens allié mais pas

119 En appui avec [Police-Michel, 2006, p4 du pdf]

120 En appui avec [Police-Michel, 2006, p3 du pdf]

encore complice [Borghi, 2021 ; Coll. 2014] : il n'y a aucun « risque » à jouer cela dans une salle des fêtes de village devant un public qui le demande.

Et progressivement, les questions politiques envahissent puis font corps avec celles musicales. Ce n'est pas l'art (la musique ou le cinéma) ni même les pratiques qui les construisent qui me troublent le plus. Ce sont les dimensions politiques, des dimensions de *la* politique [Rancière, 2004 (1990)] : faire et transpirer ensemble depuis une égalité des intelligences [2004 (1990) ; 1987], donc dans des dérangements autour de « qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire » [2000, p14], et délibérer du sens, dans toute la complexité polysémique du mot. Pour moi, c'est une rupture épistémologique, majeure. Je suis encore en train de la résoudre aujourd'hui avec une considération politique sur les pratiques. Elle est plus ancienne que cette soirée où MAWAAR joue « Reve nou ancêtre », mais elle en est un fort exemple.

Mes recherches (je commence à utiliser le terme) sont en relation étroite avec ses larmes du et des corps joyeux : les comprendre et transformer en action. Dans ces deux verbes se cache des questions en comment. « Comprendre » ne correspond pas à affiner les descriptions sommaires de ce que j'entends (perçois et conçois) dans les sonorités ou l'action collective me créant une émotion, comme je l'ai fait plusieurs fois ci-dessus. La question n'est pas non plus autour du chemin allant de ce qui sort des enceintes ou de ce qui se passe dans la rue jusqu'à mes larmes.

L'intrigue qui me porte s'attache aux comment(s) illes font, comment(s) ces groupes et collectifs fabriquent leurs rythmes et sonorités, leurs organisations. Et de cela, les descriptions des sonorités et de tels chemins seront, peut-être plus faciles à faire, mais elles ne me sont pas essentielles.

3/ Chaque comment est « en circonstances »

Pour cette soirée avec notre(-MAWAAR) reprise de la chanson « Reve nou ancêtre », nous avons choisi de jouer le plus possible comme sur le disque. Cassiya fait cela dans beaucoup de ces concerts, ceux filmés en tout cas¹²¹. Par exemple, le « solo » de guitare n'est plus improvisé, Gérard Louis le joue bien seul (c'est donc un solo) mais ne l'invente pas sur le moment (il est maintenant écrit et réinterprété). Et même quand la chanson est jouée par Cassiya sans lui¹²², c'est ce solo qui est joué.

121 Au sens où le morceau, une fois commencé comme sur le disque, continue comme sur le disque. Il peut y avoir une introduction à l'introduction : nappe de synthétiseur avec une voix parlée ou les vamp' vocales de la fin permettant de mettre le public dans l'ambiance (et chauffer sa voix), etc. La version enregistrée se termine en fade-out, le concert est alors l'occasion de continuer et faire monter-redescendre l'énergie (avec des solos inventés cette fois-ci, pouvant inclure un clin d'œil avec la reprise de la mélodie de « ce n'est qu'un au-revoir »).

Je ne, nous ne les avons peut-être pas vus tous les concerts disponibles en ligne. Nous ne faisons pas avec un systématisme de recherche qui demanderait de pouvoir affirmer « tous ». Mais, indépendamment qu'un tel systématisme est de moins en moins possible et réaliste, nous n'en avons pas besoin. J'en ai cherché beaucoup pour voir celles avec cuivres si jamais, mais au bout d'un moment, il faut jouer.

122 Il a quitté une première fois l'aventure Cassiya en 2003 (et reviendra plus ou moins). Quand il n'est pas là, Christophe Serret rejoue ses parties.

Dans les pratiques musicales, le mot « solo » a différentes significations. Les conventions changent en fonction des mondes où elles se développent [Becker, 1988 (1982), p64-88]. Décrire une pratique avec « jouer du jazz » ou « improviser » ne suffisait pas pour être assez précis (par exemple celui/celle de Miles Davis par exemple sur « So what », du « Nkosi Sikelel'i Afrikala » du Liberation Music Orchestra, du duo Maurice Merle et Jean Bolcato en concert). Dans des milieux de jazz, sur des grilles ou des tournes, un « solo » s'improvise, au sens où il est attendu qu'il soit différent des précédents, par les personnes présentes, notamment les collègues accompagnant. L'invention n'est pas absolument nouvelle, chaque musicien·ne ayant ses trucs, ses marottes, ses goûts et ses constructions, etc. mais suffisamment. (Une des manières d'élargir un tel « suffisamment » nouveau est de se donner des consignes et contraintes pour s'obliger à aller dans des recoins pas encore explorés sur ce morceau.)

Dans les milieux de la musique pop au format chanson, un solo se trouve et se finalise (possiblement avec beaucoup d'improvisations) et il reste ensuite associé au morceau. L'exemple emblématique est celui d'Eddie Van Halen sur « Beat it » (album *Thriller* de Mickael Jackson [1982]) repris¹²³ par exemple par Jennifer Batten sur les tournées de Mickael Jackson. Il est exceptionnel, ce n'est pas facile d'inventer mieux et une très grande partie du public le demande. Même pour des groupes et chansons moins connues, des solos moins réussis, c'est la même pratique : il s'agit d'une partie instrumentale qui devient écrite, décidée et fixée. Venant du jazz et avec ce mythe du solo éternellement nouveau (pas encore assez déconstruit), cela m'a surpris. Aujourd'hui, j'ai du plaisir à écrire un tel solo. En fait, j'en écris deux ou trois, et pas si fixes que ce qui pourrait se sous-entendre : une ou deux idées, suivant la longueur. Ces idées sont des motifs, des gimmicks, des jeux de rythmes ou des schémas de notes d'appui et de passages. C'est ce que je fais actuellement dans MAWAAR.

Avec GGG, nous écrivions les solos de manière à avoir quelque chose de « sûrement » bien à jouer. C'était sans obligation de le faire ainsi si jamais le soliste sentait qu'il pouvait faire mieux... Reste à définir collectivement ce « mieux » : pas facile. Pour moi, faire autrement que précédemment allait vers un mieux, par principe, mais c'étaient mes conceptions personnelles, pas dans celle du groupe.

Un « comment » en trop grande catégorie ne peut vraiment pas être assez précis et opératoire. Il a besoin de « petits commentaires » plus détaillés et mis en circonstances pour entrer dans les complexités d'action. En action politique par exemple, les prises de décisions en AG, les rapports entre les commissions ou groupes de travail et leurs syndicats dépendent de multiples dimensions qui ne sont pas uniquement reliées aux personnes impliquées. Musicalement, les dimensions de circonstances se centrent souvent d'abord sur le style. Puis progressivement, des considérations sur les lieux et

123 À chaque fois avec des petites variations, mais c'est le même solo, au sens des mêmes idées dans le même ordre sur la même durée.

temporalités de vie de la pratique, ou les instruments et les parcours de ceux qui les jouent apparaissent comme très importantes. Je formule, nous formulons cela au Cefedem AuRA en « procédures en contexte(s) ». J’y reviendrai au moment d’expliciter des outils pour travailler sur les pratiques.

Les saveurs de ce type d’avancées en compréhension sont agréables et deviennent addictives.

3. 2 | Une saveur devenant goût à l’enquête

Je passe donc du temps à chercher des informations, à essayer de les recouper, à les diversifier, les organiser dans une (des) chronologie(s), des croisements, des rencontres, des cartes de galaxies d’influences, des généalogies et archéologies.

3. 21) Une tâche immense mais qui a du goût

J’ai deux intrigues à explorer : ces musiques et cultures (notamment les influences africaines) et l’organisation d’une société égalitaire (à la fois une direction ou un horizon autogestionnaire à moyen terme et l’action de demain à très court terme). L’immensité de chacune et donc des deux me submerge souvent, mais elle ne me fait pas peur. Je fais feu de tout ce que je peux trouver, diachronique (grande et petites histoires) et synchronique (qui joue quoi, qui fait quoi, qui actualise les critiques aujourd’hui et tente des organisations). La double saveur, le geste et le résultat, vient progressivement. Je découvre des disques et des concerts incroyables, des nouvelles recherches se lancent, l’immensité devient encore plus immense, mais elle est aussi plus joyeuse.

Un soir avec un collègue, je regarde *Short Cuts* de Robert Altman [1993]. Des lignes de contrebasse sont incroyables dans le son et le swing / le groove. À cette époque, je connais les deux termes mais ne maîtrise pas trop leur distinction. Elles sont jouées par Greg Cohen, acteur dans le film et cité à la contrebasse dans le générique. Petite recherche : il joue dans le quartet sans piano Masada. Super, j’aime beaucoup cette formule, par exemple avec Chet Baker et Gerry Mulligan (1927-1996), ou Old and New Dreams, alors : direction la médiathèque. Tiens, il y a plusieurs disques de Masada, ok, j’emprunte celui qui semble être le deuxième en studio, *Beit* [1994] et un concert [1995]¹²⁴ : ils ont trois titres en commun (le premier en studio n’en a que deux en commun) et, en plus, deux batteurs différents. J’écoute. La puissance est énorme, et

124 Faussement annoncé à New-York, il est en fait enregistré au Hamburg Jazzfestival. C’est un bootleg (non autorisé) mais qui a beaucoup circulé, avant que le label Tzadik sorte plusieurs enregistrements officiels de concerts.

pas uniquement dans les explosions les plus frees même si elles font leur effet ! L'invention et les manières de faire sonner les combinaisons de ces quatre instruments me fait grand effet. Je deviens « accro », je copie, et vais en chercher d'autres, en me disant que je vais en prendre un autre de ce John Zorn. Je choisis *Naked City* [1990], à cause de la présence de Fred Frith que je commence à connaître un peu. Quelques jours après, un soir, tard, je commence ma vaisselle, me dis que je pourrais mettre un disque, c'est le tour de celui-là, je le lance et retourne à l'évier... « Batman », « The silician clan », « You will be shot »... En un puis deux puis trois morceaux, en 7 minutes, c'est une de mes plus grandes claques émotionnelles, je m'en souviens encore dans mon corps, elle resurgit toujours aujourd'hui quand je réécoute ! Ce soir-là, j'arrête la vaisselle, je dois écouter sans autre tâche à faire, et je remets le disque au début. Après « Lonely woman », frustré de la fin (je connais bien ce morceau), je le repasse pour continuer l'impression ; et de façon identique pour « The James Bond theme ». J'ai aussi repéré la série de morceaux très courts, j'ai l'impression qu'ils m'ont fait comme plusieurs prises de judo et m'ont fait découvrir des points et ressorts d'émotion que je ne connaissais pas. Je les écoute plusieurs fois ensuite, enchaînés puis chacun individuellement. Je découvrirai plus tard qu'ils s'appellent « les hardcore miniatures ». Il est maintenant très tard, je suis fatigué, mais quoi faire après ? « The silician clan » et même deux fois : le drive basse-batterie aux balais, l'arrangement, les sons de claviers et de guitare, les thèmes et solos de Bill Frisell à la guitare et de John Zorn au saxophone si mélodique après tout ce que je viens d'entendre sont incroyables... Je ne suis pas sûr de m'être encore tout à fait remis de ce soir-là. Suivre un fil d'un film à des disques, puis d'autres en suivant un nom par exemple, peut amener à telles découvertes, de tel moments ? Je continue ! (Les disques de John Zorn ont souvent des remerciements comme autant de pistes à suivre. *Naked City* ? Entre autres : The Boredoms, Ruins, Manny "Lunch" Marris et alors la Downtown Music Gallery de New York, pour les premières pistes que j'ai le plus empruntées et suivies...

Ces recherches accumulent de la documentation et des références, mais pas seulement. Je commence à pouvoir comparer, à trouver des relations, des antériorités, des successions, des influences qui s'affichent, qui se disent, se commentent et se discutent, d'autres qui se supposent mais sont à vérifier, etc.

3. 22) Passage progressif à des enquêtes

1/ Le mot « enquête » ?

Je ne retrouve pas vraiment le terme que j'employais pour nommer et désigner ce besoin devenant goût. Possiblement, je n'utilisais pas de catégorie générale parce que je n'en ressentais pas le besoin : j'écoutais, lisais, allais à des concerts, participais à des groupes de travail et autres commissions militantes, je commentais en discutant

avec d'autres, etc. Je faisais des liens entre chacune de ces actions, mais peut-être sans les désigner sous un même mot ? « Enquête » m'aurait sans doute convenu, parce que le mot amène avec lui des idées et premières représentations qui évoquent des imaginaires, plus de journaliste que de police.

Aujourd'hui, je peux écrire que, progressivement, certaines de mes recherches sont devenues des « enquêtes » plus approfondies, au sens d'investigation journalistique poussée : un et même des dossiers à instruire, consciencieusement, longuement.

Pour « instruire quelque chose », le CNRTL écrit :

« Instruire une cause, un procès, une affaire. Rechercher et rassembler tous les éléments nécessaires (documents, témoignages, interrogatoires, pièces à conviction) afin qu'une affaire soit mise en état d'être jugée ».

Cette définition est trop policière ou judiciaire, je dirai plutôt : rechercher et rassembler tous les éléments nécessaires (documents, témoignages, références, expériences, discussions, comparaisons) afin qu'un sujet devienne plus compréhensible. Ce n'est pas si éloigné d'un « jugement » mais sans le contexte judiciaire. Dans sa charte de déontologie, le Syndicat national des journalistes écrit :

« Le journalisme consiste à rechercher, vérifier, situer dans son contexte, hiérarchiser, mettre en forme, commenter et publier une information de qualité ; il ne peut se confondre avec la communication. Son exercice demande du temps et des moyens, quel que soit le support. » [SNJ, 2011, §4]

Je ne découvre qu'après ce que John Dewey nomme « enquête » [1993 (1938) ; 2004 (1986)].

2/ Investigations dans des mondes musicaux

Musicalement par exemple, à partir de « l'explosion » attachée à l'écoute de *Naked City* (de John Zorn, enregistré en 1990) : comment cette musique est-elle possible ? Je ne comprenais pas, et je pouvais un peu plus qualifier cette incompréhension. Elle n'était pas de l'ordre d'une injustice mais plus d'un étonnement créant une énorme curiosité. Cette fois j'étais troublé (remué, obscurci, dérangé, perturbé, confus [Haraway, 2020, p7]), à la fois en curiosité et très bouleversé par l'agencement de ces sonorités. Mais j'étais moins démuni qu'à propos de l'école : j'avais des premières idées pour commencer, modestement mais commencer quand même à répondre à un tel « comment ». Le modèle de l'enquête journalistique fonctionnait : qui a fait quoi comment, quand et où ? qui a dit quoi, quand, comment ? Que s'est-il passé du 18 au 21 mai 1988 à la Knitting Factory de New York : les débuts officiels de *Naked City* avec une répétition en journée et deux sets de concert le soir ? J'ai mis du temps à avoir cette information, ce qui veut dire la chercher un minimum et la trouver¹²⁵. Et avant/après, avec les concerts qui ont suivi, puis le passage en studio, puis... ?

Formulées comme je peux le faire aujourd'hui, mes questions tournaient autour de :

125 Aujourd'hui, beaucoup plus de traces et documents sont disponibles. Par exemple les deux tout premiers sets, ceux du mercredi 18 mai 1988, sont même écoutables !

<https://archive.org/details/1988-05-18-knitting-factory-new-york-city-ny> et
<https://youtu.be/Di4N9VcpnL4>

- Quelles sont les conditions et les « cultures des précédents » [Vercauteren&co, 2007, p7-13 ; Roux, 2012] ? Expression inconnue à cette époque de sa découverte, mais elle condense très bien mes questionnements : fin des années 1980s, qu'est-ce qui se joue (musicalement et sociopolitiquement) ? quels albums pouvaient ressembler ? quels autres groupes jouent pareillement-différemment ?
- Quelles sont les « cartographies des antériorités » qui permettent cela, qui autorise cela ? Qui jouent, enregistrent, d'où viennent-ils¹²⁶ et comment se sont-ils rencontrés et ont-ils joué ensemble avant ?
- Comment ces musicien·nes travaillent-elles ? Et si j'essaye de faire pareil dans ma situation ? Mais que veut dire « pareil » en musique ?...

Le premier groupe dont je participe à la création s'appelle Une recette de cuisine gouzni. Cuisine parce que la métaphore culinaire nous semblait appropriée : on peut créer avec ce qu'il y a dans le frigo et le jardin. Le gratin, la ratatouille, le houmous ou le couscous se déclinent de façon identique et différente¹²⁷, en tout cas toujours singulière. Et gouzni en hommage au disque d'Yves Robert, *Des satellites avec des traces de plumes*, dans lequel chaque instrumentiste qualifie son ou ses instruments de gouzni [Robert&co, 1989].

Ces recherches ne sont pas que documentaires, qui pourraient les laisser croire éloignées de la mise en action. Elles passent aussi par des expérimentations. Pour continuer avec Naked City, le groupe et pas uniquement l'album dont j'ai parlé, je monte deux fois avec des collègues différent·es, un groupe éphémère pour des reprises. Chacun·e choisit un titre du groupe et nous essayons de le mettre en place, en bricolant pour la formation instrumentale présente mais en cherchant à se rapprocher de l'original le plus possible. Nous fonctionnons par relevés : écouter et rejouer, faire la partition possible avec ce que nous savons du fonctionnement du groupe (nous savons vite qu'ils fonctionnent avec des partitions). Deux de celles-ci, « Snagglepuss » et « Punk China Doll », sont publiées dans un livre [Rovere&co, 1998] que je trouve à la MLIS, bibliothèque de Villeurbanne (encore elle). Document précieux, c'est ce qu'ils avaient sous les yeux pour jouer, nous comparons immédiatement. Puis nous essayons d'écrire de cette façon ce que nous entendons sur d'autres morceaux. Plus tard, par des relations construites avec Fred Frith, je vois passer plusieurs autres partitions : elles sont annotées par lui, avec ce qui était prévu puis annoté-changé en répétition. Je propose plusieurs fois à des étudiant·es du Cefedem AuRA de travailler sur ce répertoire dans le dispositif dit SME (Semaine de musique d'ensemble)¹²⁸. Une

126 Ici encore, que des hommes.

127 Il m'a fallu une grande exploration musicale pour donner à comprendre la non contradiction qu'une telle formule.

128 **SME (Semaine de musique d'ensemble** au Cefedem AuRA) : Les étudiant·es s'agencent en plusieurs groupes pour préparer une partie de concert au départ d'une thématique ou une idée explicitée par un ou des étudiant·es, ou par l'équipe de formateurices. En une semaine, illes ont la charge d'organiser le travail musical de leur groupe et l'ensemble des présentations publiques.

fois, un groupe s'en empare, alors illes passent une semaine sur une partie de ce répertoire, ce que j'amène les aident, et ensuite, leurs travaux nous aident collectivement à mieux comprendre ces son-rythmes et comment Naked City pouvait fonctionner.

J'ai aussi fait des choses plus ou moins formalisables en « participation observante » quand j'ai découvert ces termes et leurs significations. Dans les groupes principaux auxquels j'ai participé et participe encore, je travaille assez constamment à essayer de comprendre ce qu'il se passe. Je prenais quelques notes et archivais tous les brouillons possibles. Au départ, ces questions concernaient les éléments sonores en jeu (fabrication, production et combinaisons-évolutions), puis elles ont englobé aussi le fonctionnement social.

Certaines de mes histoires musicales ont pris des allures d'une « recherche-action ». J'en ai détaillé une sur la section de cuivre de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985] (et je reviendrai sur ce terme).

Toutes ces enquêtes n'existaient pas dans un absolu éthéré.

D'une part, enquêter est une pratique, avec des conditions matérielles et des manières de faire. Et j'enquête de plus en plus dans des pratiques où je suis impliqué, donc, *pas sur* ces pratiques, mais *dans*, au sein de, prises au cœur même de celles-ci. Et l'enquête m'est et nous est très utile. Je me permets de reprendre ici à mon compte une remarque de Joëlle Zask, première rapportrice de la thèse de KARINE HAHN à s'exprimer lors de sa soutenance. Elle décrit son travail comme « construisant un cadre où l'enquête n'est véritablement enquête, que si elle est partie prenante de la pratique qu'elle oriente en même temps qu'elle la décrit. » [2023]

D'autre part, ces pratiques sont intimement reliées à d'autres : dans une relation d'alimentation et de support réciproque, mais aussi en relation parce que ces différentes activités se mènent en même temps.

Dans mes manières de faire, la recherche s'accroche à beaucoup d'autres pratiques.

3/ L'action collective (faire ensemble mais)

La notion d'« action collective » est devenue de plus en plus importante. Elle illustre le passage d'un besoin de comprendre devenant saveur puis goût et, en fait, une enquête, une recherche.

« L'action collective » peut être un deuxième fil conducteur de mon parcours : j'aime tisser ce fil, surtout avec ceux qui savent que je suis musicien dans un minimum de complexités. Cette notion a pris plusieurs significations, de plus en plus complexe, précise et détaillée.

Initialement, c'est « **faire ensemble** » : j'aime bien faire des choses à plusieurs ! Le « vivre ensemble » a vite été rattrapé et adsorbé dans plusieurs discours politiques, et

Un·e formateurice suit un groupe sur la moitié du temps et organise un bilan avec elleux au départ des questions que cette pratique a soulevées.

le verbe « faire » me semblait désigner une action et de façon très générale, donc en pouvant mixer plusieurs activités. Dans mon histoire, finalement, j'ai trouvé les pratiques musicales magnifiques pour « faire ensemble », puis celles plus militantes et politiques. Ensuite, est apparu le « **faire-faire ensemble** » qui n'est jamais éloigné dès qu'un groupe se met à faire. Il est en lien avec l'éducation, informelle et non formelle mais aussi, progressivement, formelle. Cette dimension est devenue très importante dans mes activités, notamment associatives plus ou moins proches ou éloignées du champ musical. J'ai rencontré aussi l'expression « action collective » en lien avec les mouvements de revendications et mouvements sociaux. « Mouvement » me semblait large, comme l'utilisation d'une caméra avec un trop grand angle ; « grève » et « manifestation » étaient deux mots différents (parmi de nombreux) alors que je voyais un lien... J'ai trouvé « action collective » dans des discussions et le livre ***La France conteste : de 1600 à nos jours*** de Charles Tilly [1986]¹²⁹, a été une étape. Je retrouve ce livre au moment d'écrire cette petite histoire de mon avancée autour de l'« action collective », en tentant plusieurs formules dans un moteur de recherche. Il m'était passé entre les mains, et il a participé à ma considération pour cette notion :

« (...) un groupement de personnes agissant ensemble sous le coup de leurs griefs, de leurs espoirs et de leurs intérêts communs. Ce groupement — appelons-le action collective — (...) » [p13]

« (...) l'action collective, c'est-à-dire de l'ensemble des moyens employés pour la défense commune d'intérêts partagés. » [p529]

Je cite ici en retournant parcourir ce livre aujourd'hui. Je n'avais pas de post-it ni d'habitudes de crayonnage ou de prise de notes. Mais je me souviens de trois dimensions.

1) L'ouverture d'attention que lui permettait ce terme m'intéressait. C'est possiblement et par exemple cette phrase :

« En étudiant surtout les séditions, mutineries, émeutes, grèves et autres manifestations, on néglige l'action collective aux fins de sociabilité, divertissement, amour-propre ou obligation rituelle, sauf dans les cas exceptionnels où cette action débouche sur la contestation. On néglige également les moyens quotidiens d'agir par l'entremise des ateliers, églises, confréries et autres organismes, à moins qu'ils ne deviennent contestataires. » [p14]

2) Il réfléchissait en « répertoires de l'action collective », c'est même le titre d'une sous-partie [p541-551]. Répertoire faisait échos aux pratiques musicales et cela me parlait : une vaste liste de prétexte à jouer ensemble (agir pour un monde meilleur), un pré-texte à actualiser, une mélodie, une sonate ou un standard de jazz (une manifestation, un piquet de grève ou une AG, etc.)¹³⁰. Mais il me manquait différents éléments : comment les personnes et groupes avaient négocié leurs actions, ce qui

129 Conseillé par une personne, mais qui ? Et quand exactement ?

130 Il l'écrit lui-même : répertoire, « un peu au sens où on l'entend dans le théâtre et la musique ; mais qui ressemble plutôt à celui de la commedia dell'arte ou du jazz qu'à celui d'un ensemble classique. » [p541]

avait été tenté mais raté, ce qui n'avait été que pensé, que discuté, ce qui ne rentrait pas dans les archives (sans doute pour plein de raisons), etc. Facile à écrire de cette façon aujourd'hui, notamment le verbe « négociier » que j'ai braconné chez Howard S. Becker et Robert R. Faulkner [Becker&co, 2011 (2009)]. Le premier complète et complexifie l'analyse de Charles Tilly dans un « oui, mais... » [dans Bachir-Loopuyt&co, 2010, p224, p227-229, §3, §12-16].

3) Je me rappelle aussi les réflexions et analyses de Charles Tilly, sur quatre entrées (je les retrouve à la lecture d'aujourd'hui, je les avais oubliées) : intérêt, occasion, organisation et action. Elles me nourrissaient un peu en compréhensions, beaucoup en frustrations : je ne savais pas quoi en faire pour proposer autre chose que des attentions et des vigilances. Au moment où je rédige ces phrases, je peux dire que ces attentions et vigilances étaient très importantes ; et en re-parcourant ce livre, je trouve aujourd'hui des pistes d'actions, des réponses à la question « comment faire ». Mais pas à l'époque.

Un peu après, dans mes recherches autour de **l'éducation populaire politique**, l'action collective est devenue une question centrale.

L'éducation populaire dont il est question ici peut se définir comme le « travail de la culture dans la transformation sociale et politique ». Il s'agit du sous-titre des *Rencontres pour l'avenir de l'éducation populaire, du Ministère de la jeunesse et des sports* de 1998¹³¹. Cette expression vient des séminaires des directrices de la FFMJC (1995-1996) avec Luc Carton [FFMJC, 1995, 1996a, b et c]. Ces séminaires¹³² seront un tremplin pour lancer l'OPR (Offre publique de réflexion sur l'éducation populaire) dont ces rencontres de 1998 sont le départ. C'est aussi le titre du rapport de 2001 de Franck Lepage, il explicite chacun des mots de cette définition [p40-41].

4/ L'action collective (éducation populaire)

Je mets progressivement à jour cette histoire.

Une source d'interrogation (forte curiosité et intérêt) est la **Lettre de la FFMJC n°8** de 1996. Celle-ci est abondamment citée dans le rapport de Flavie Van Colen, *Éducation populaire et musiques amplifiées, analyse des projets de 11 lieux de musiques amplifiées* [2002]. Il a circulé dans quelques mondes musicaux, notamment ceux qui réfléchissent et expérimentent avec des éléments venant de l'ESS, et de l'éducation populaire, en tout cas au Cefedem AuRA. Je m'attarde dessus en 2006, et notamment un passage de la partie « Éléments de définition » [2002, p20-22] : la deuxième colonne de la page 21 avec des petits extraits¹³³ de cette *Lettre de la MJC n°8*. Luc

131 Il ne s'agit pas de « la culture » au sens des politiques culturelles publiques ou du Ministère de ce mot. Ici c'est le Ministère de la jeunesse et des sports qui l'utilise.

132 La démarche globale de ces séminaires est résumée aux pages 4-5 de la *Lettre de la FFMJC n°9* [1996b].

133 Ces extraits ont ensuite été publiés dans la revue du Cefedem AuRA (Rhône-Alpes à l'époque), *Enseigner la Musique* n°11 [2011, p194-195]. Et Alexia Morvan présente succinctement ces

Carton y donne « six critères possibles qualifiant une action d'éducation populaire » [Van Colen, 2002, p21 ; FFMJC, 1996a, p18-24]. Flavie Van Colen les envisage plutôt « comme un guide, un repère » [2002, p21]. Le mot « critère » n'est pas le mieux choisi. Les six sont les suivants, accompagnés de quelques lignes de présentation, extraites de la *Lettre de la FFMJC* :

- l'implication personnelle du professionnel comme acteur
- la production culturelle
- la modification du mode de développement
- la production d'**action collective**^{js 134}
- l'opération d'alliances
- l'élargissement de la démocratie

Chacun me parle presque immédiatement, l'expression titre et chaque petit paragraphe d'explication, malgré le commentaire de Flavie Van Colen :

« si l'on peut comprendre l'intérêt de ce type de construction théorique dans le cadre d'un séminaire de travail avec des directeurs de MJC, on peut lui reprocher son trop grand éloignement d'avec les pratiques et même les valeurs affichées par la plupart des associations qui se réclament ou se sont réclamées de l'éducation populaire. On peut considérer qu'elle correspond plus à l'action politique ou à l'action syndicale. » [p22]

Cette manière d'approcher l'action politique commence à m'éclairer, et doublement : j'y trouve du « comment » et ces « commentaires » sont progressifs. D'un premier côté militant : la prochaine étape n'est pas le changement de système, la révolution, la transformation sociale. Dans les cercles militants où je circule depuis quelque temps, nous en parlons (beaucoup), mais sans arriver à la faire, comme si cette étape à franchir était trop grande. Alors, que faire de plus raisonnable (faisable) qui pourrait nous en rapprocher ? Ses six « critères » ne sont pas des critères ni des étapes, mais « ils forment “une pelote”, qui permet “de partir simplement d'un critère et de voir le potentiel d'articulation aux autres”ⁿ⁶⁴ » [p22]. Ces articulations aident à penser et analyser des actions. Quand je les découvre et les lis, puis relis en détails, je trouve chaque formule très opérante, chacune m'aide à penser-agir. D'un deuxième côté, en tant que militant dans et par les pratiques musicales, ces six points me permettent d'envisager avec moins de flou ce que nous faisons (avec le groupe Miss Goulash à cette époque) et ce que j'essaie de mener dans plusieurs actions culturelles. Avec ces quelques phrases, je peux considérer d'une part ce qui fonctionne, plus ou moins, avec des éléments explicitant à la fois quelques pourquoi d'un tel « plus ou moins » et des pistes d'attentions et d'actions pour mieux faire. Ce sont des outils d'analyse, mais cette fois, clairement, je peux les mettre en pratiques (à cause de leurs formulations ? de mes avancées ? des deux et d'autres choses encore ?) Et d'autre part, le moment-

« critères » dans sa thèse [2011, p173] au moment de la présentation de Luc Carton (la note de bas de page à cet endroit renvoie à la *Lettre de la FFMJC* n°10, il s'agit de la n°8).

134 L'exposant « js » signifie « je souligne ».

n64 « Luc Carton, interrogé le 17 décembre 2001. »

l'endroit où cela ne marche pas, à chaque fois, vient se nommer et donc s'expliciter : le quatrième critère, l'action collective. Elle n'arrive pas !

« “La production d'action collective : cette action doit accoucher de conflits, producteurs de nouvelles représentations. [...] L'action collective n'est pas une action faite à plusieurs ! C'est une action d'un groupe social pour contribuer, face à d'autres, à transformer la régulation d'une série d'enjeux de société.” » [Van Colen, 2002, p21, citant FFMJC, 1996a, p18, p22]

Je ne suis que devant des extraits, mais chacun demande d'en savoir plus ! Cette *Lettre de la FFMJC* n°8, puis très vite les séminaires avec Luc Carton, et donc trois autres lettres (les n°7, 9 et 10) qui en font les compte-rendus, deviennent sources d'investigation. Elles ne sont que très peu citées, cela me pose question. L'enquête est de type journalistique, en quête de ces *Lettre(s)* : je cherche les originaux. En suite de contacts avec la FFMJC, de discussions avec des représentant·es (notamment Claire Vapillon 1965-2022, merci), d'échanges mail avec le PAJEP (Pôle de conservation des archives des associations de jeunesse et d'éducation populaire, Gaëtan Sourice à l'époque, merci)... je trouve en 2012 deux exemplaires de la *Lettre* n°8 dans les bureaux de la FFMJC¹³⁵, et l'année d'après (juillet 2013) les trois autres numéros aux archives du Val de Marne à Créteil¹³⁶. Effet maximum de la découverte d'un trésor cherché puis trouvé !

Entre-temps, je ne vois pas passer immédiatement la soutenance de thèse d'Alexia Morvan en 2011, je ne la découvre qu'après, dans la suite de mes recherches sur ces séminaires menant à l'OPR et ses suites.

Une fois les originaux dans les mains, je peux lire plus amplement chacun de ces critères (une page plutôt que quelques lignes !) ainsi que des exemples d'actions de MJC passées aux cribles de ces balises [FFMJC, 1996a, p26-39], c'est ainsi que je les appellerai¹³⁷.

135 Métro, arrêt « La fourche » du métro parisien : déjà la ligne 13 dont un des terminus est « Saint-Denis Université »... que je prendrais plus régulièrement trois ans après (septembre 2015), avec mon inscription en Master 2 à l'université Paris 8.

136 Collection FFMJC, cote : 513J-329.

137 Leur présentation dans les *Lettre* de la FFMJC hésite entre les termes « critères » et « balises ». Flavie Van Colen écrit « guide », « repère » ou « pelote de critères » dans une discussion avec Luc Carton en 2001. »

Au final, il semble que la désignation « critère » l'ait emporté. *La Lettre de la FFMJC* n°9 (qui suit celle qui expose ces balises-critères) n'utilise que ce mot les quelques fois où il y est fait allusion. En croisant des témoignages (Luc Carton, Huguette Bonomi alors directrice de la MJC Corderie dans le 1^{er} arrondissement de Marseille), il semble que ces six balises-critères naissent en fin d'un séminaire pendant un moment de « crise » où il fallait proposer quelque chose pour revenir aux actions des MJC. Chacune des balises-critères était préparée par toutes les cultures des précédents et les antériorités des actrices ainsi que le travail qu'elles menaient ensemble, mais elles ont été formalisées pendant une pause, avant de finir le séminaire. Le but était de passer aux actions et aux études de cas : les directeurices de MJC sont reparti·es avec ces balises-critères pour analyser une de leurs actions. En m'appropriant ce récit, plutôt que « critère », je choisis d'utiliser « balise ». Cette formulation indique mieux un repère ou un guide pour se diriger comme l'évoquait Flavie Van Colen, ou un éclairage pour comprendre, plutôt qu'une marque ou preuve, potentiellement cachée derrière l'utilisation d'un « critère ».

Je comprends et analyse mieux, deviens plus capable d'infléchir mes actions et propositions.

5/ Vers un travail universitaire

Je me mettrai au travail en 2014, pour un exercice de type universitaire : une communication puis un article dans le cadre des JFREM (Journées Francophones de Recherche en Éducation Musicale). Je me lance d'autant plus facilement que le lieu d'accueil de cette session est le Cefedem AuRA en novembre 2014, où je suis en CDI depuis janvier. La communication et l'article présentaient deux manières de « faire musique » dans lesquelles j'ai été impliqué en les passant au crible des trois premières balises [Sidoroff, 2014]. Dans une ces pratiques musicales (Miss Goulash), je faisais de la musique. J'ai choisi de parler de ce groupe même si cette expérience n'était plus si récente (nous avons arrêté en 2008) ; ce groupe m'a vraiment fait basculer dans des dimensions réflexives sur le faire-musique. Et raconter une partie de nos aventures explicitait ces balises et les réflexions qu'elles permettaient avec un exemple significatif de « blocage de transformation ». L'autre expérience est une action culturelle intitulée « une appropriation musicale du village de l'Espérance », dans la vallée verte en Haute Savoie, entre 2012 et 2013. Je faisais faire de la musique, une autre pratique, plus courte et récente dans laquelle le même type de blocage apparaissait. Je prenais la problématique des droits d'auteur comme « production culturelle » explicitant des contradictions et des conflits sur le droit de propriété et par là, interrogeant le « mode de développement ». Le fait d'y réfléchir, écrire et présenter une communication là-dessus pouvait permettre d'avancer sur ces questions. Je finissais en concluant, alors, sur une forme de « boutade », que la quatrième balise, la production d'action collective, « mériterait à elle seule un article complet » [Sidoroff, 2014, p10]. Il y avait un saut qualitatif à ce niveau qu'au moins deux fois, je n'avais, nous n'avions pas réussi à passer. La première sans connaître cette formalisation, et une autre en la connaissant.

Au dos de la *Lettre de la FFMJC* n°8 qui présente la suivante, il est annoncé : « six critères ramenés à un seul, l'action collective » [FFMJC, 1996a, p40]. Et dans cette suivante justement, ce point n'est pas traité spécifiquement. Cependant, au détour d'une phrase :

« L'action, dont j'ai [Luc Carton] dit qu'elle était le seul analyseur en définitive (on oublie les cinq autres critères), de l'efficacité des MJC : c'est l'action collective. » [FFMJC, 1996b, p25-26 ; Maurel, 2000, n1 p54].

Les termes sont peut-être maladroits, il s'agit sans doute plus d'une forme orale : la recherche-action était en train de se faire¹³⁸. L'idée est plus de ramener (au sens de

138 Les interventions étaient enregistrées et transcrites, il y avait des échanges, etc. Ces documents ont été publiés dans l'année et... oubliés. Le choc et l'arrêt violent de l'aventure OPR (Offre publique de réflexion sur l'éducation populaire qui fait suite à ces travaux) en 2001 peut expliquer en partie cela ?

concentrer vers) l'action, que dans l'oubli des autres balises : l'action collective est le point vers lequel les lignes convergent pour opérer un passage à l'action.

Et c'est au niveau d'un tel passage que nous sommes bloqué·es : nous ne passons pas à cette « action d'un groupe social pour contribuer, face à d'autres, à transformer la régulation d'une série d'enjeux de la société » [FFMJC, 1996a, p22, 31] et qui « doit accoucher de conflits, producteurs de nouvelles représentations » [p18, 22]. Le groupe social en question reste volatile, Avec ces éléments, ces analyses, je rencontre Luc Carton le 17 juillet 2015, et nous constatons la nécessité d'une troisième balise-et-demi que nous appelons « extrapolation » : « avoir des niveaux d'actions possibles et plausibles (...) et donner une forme provisoire aux acteurs collectifs. » [Sidoroff, 2016, p90].

Dans ce récit, je suis passé d'une nomination presque triviale, faire des choses à plusieurs (musicalemento-politique et réciproque), à choisir l'expression « l'action collective » avec une définition commençant à dépasser le « faire ensemble ». Ensuite, sur plusieurs années, j'ai poursuivi par une enquête de type journalistique sur des traces écrites et témoignages d'une démarche mettant au centre une manière de comprendre « l'action collective », puis je l'ai mis au travail dans une pratique puis une recherche universitaire. Ces années ont été remplies de saveurs : « j'ai les Lettres ! » (que je ne pouvais pas crier puisque j'étais dans une salle d'archives mais le cœur et l'ardeur étaient là), « ah mais oui... les nouvelles représentations ne dépassent pas notre petit cercle, elles sont de ce type, construites ainsi, on pourrait, etc. » (en me grattant la tête, mais avec un sourire parce que des pistes se dessinaient).

Et j'y ai pris goût.

La *Lettre de la FFMJC* n°9 a aussi une autre définition de cette action collective : « la capacité durable et forte, de groupes sociaux “dominés”, de transformer les règles du jeu » [FFMJC, 1996b, p8]. Je rappelle que cette balise n'est pas isolée, elle participe à aller vers « l'élargissement de la démocratie » (la sixième balise [FFMJC, 1996a, p18, 24]). Pascal Nicolas-Le Strat termine une lecture d'Antonio Negri et Michael Hardt, par cette phrase qui résume dans le nom « commun » ce que j'ai appelé ci-dessus l'action collective travaillant / mettant au travail la démocratie :

« “Commun” est donc fondamentalement le nom d'une passion pour le faire ensemble et d'un projet politique de démocratie radicale. » [2016, p43]

6/ La transformation sociale

C'est aussi par cette recherche que je me stabilise autour du terme « transformation sociale » plutôt que « révolution ». Il m'arrive d'utiliser encore le terme « révolution » en suivant le contexte de la discussion et les éléments les plus importants dont il faut discuter. Le mot « révolution » nous permet soit de constater après coup ce qui s'est passé, soit de nommer un souhait puis désigner une organisation mais sans matières opératoires pour la faire arriver ou initier des premiers pas. Et souvent, derrière, se

cachait une forte domination d'un groupe se considérant comme éclairé qui sait mieux que tous les autres ce qui est bien. Dans mon enquête, les deux expressions, « action collective » et « transformation sociale » m'ont semblé plus porteuses d'actions réalisables. Christian Maurel distingue la transformation sociale (au singulier) des transformations de société (au pluriel) :

« Dans les transformations de société, nous avons affaire à des structures objectives avec leurs logiques propres, qui déterminent les acteurs, en servent certains, en contraignent, voire en asservissent d'autres. Dans la transformation sociale, nous avons affaire à des postures d'acteurs qui entendent configurer autrement le monde, prendre en main leur destinée et, par là-même, passer à l'offensive sociale et politique. » [2010, p31-32].

3. 23) Mais, montrer sur scène ne transforme pas !

Mon besoin puis goût de l'enquête commence avec des incompréhensions liées à des injustices. Je les ressens fortement mais elles ne me touchent pas directement dans ma chair. Je suis outré par des comportements de l'école comme organisation et institution, il est très riche de distinguer les deux (merci François Tosquelles et les psychothérapies, pédagogies institutionnelles), mais je réussis dans cette école.

Et ce besoin puis goût de comprendre redouble avec des curiosités plus positives comme celles développées ci-dessus. Comment peut-on imaginer, penser, mettre en place et réaliser un disque comme *Star People* [Davis, 1983], *Naked City* [Naked City, 1990] ou *Radio* [1993] ? un film comme *Step Across the Border* [Humbert&co, 1990] ou *L'homme à la caméra* [Vertov, 1929] ? Ici, le « on » est très vague, il s'agit d'une personne, deux et plus, en groupe(s) avec des interactions et des dynamiques, etc. J'ai été profondément touché, ému et alors aussi étonné par ces disques, ces films. Je le suis encore, autant voire plus mais différemment, à mesure de mes avancées de compréhension.

Je monte et participe des groupes, de création, basés sur des manières anti-capitaliste et autogestionnaire. Le principal fut Miss Goulash entre 2000 et 2008 ; à cette époque, le plus dynamique en termes d'activités et de militantisme sur ces sujets. Et je pars sur les routes. J'étais persuadé que montrer sur scène des produits fabriqués différemment permettait de transformer la société... Et je l'ai été longtemps, jusqu'à une rupture épistémologique : une rupture du comment.

Progressivement, je me suis aperçu que ce « message » ne touchait que les personnes qui n'avaient pas besoin de l'être. Cela nous donnait réciproquement du courage, c'est nécessaire ; mais ne transformait absolument pas le système.

Pour notre article « Musique, recherche et politique », avec KARINE HAHN, j'ai écrit en 2015 cette vignette qui résume et condense des épisodes participant à cette prise de conscience :

« Sortie de scène, en se dirigeant vers le bar...

– Je peux te poser une question ?

– Oui, bien sûr.

– Il m'a semblé, dans ce que j'ai vu ce soir en tout cas, que les rôle[s] de décideur et d'exécutant était plutôt flous voir[e] changeant, pas fixé dans le marbre, je ne sais pas comment dire,

– Oui, c'est un de nos principes : les rôles tournent et on partage, on est compositeur un moment, mais pas tout le temps, et aussi interprète, improvisateur, régisseur, logisticien pour les déplacements, cré[a]teur de contenu de comm' et ainsi de suite,

– On essaye de faire pareil dans l'association qui tient le magasin bio au bout de la rue avec l'atelier vélo, on ne va pas se laisser faire par la division du travail qui crée des dominations [...]

Les personnes qui lisent et analysent de tels sous-textes et logiques de production, sont déjà alertées et sensibles à ces questions ; et les autres ? » [Hahn&co, 2016]

Dans le même article, de son côté, KARINE HAHN a écrit la vignette suivante :

« Je cherche une forme pour inviter le public à débattre sur ce qu'il vient d'entendre, après notre spectacle.

Je suis dans un groupe ; on est une dizaine, pour la plupart des musiciens. On a fait des choix, dans les procédures de fabrication musicale, pour que chacun puisse apporter sa pierre à l'édifice, mais aussi ses contradictions. On a cherché à ce que chaque parole puisse être exprimée, respectée, débattue, malmenée, étirée dans plein de sens, plein de formes, reformulée collectivement.

D'accord, on a beaucoup palabré ; on y a passé pas mal de temps, on s'est offert le luxe d'en perdre, de ne pas produire, mais au final, vraiment, c'est chouette, c'est plein de sens, et le rendu est vraiment intéressant – collectivement, et individuellement, on s'y retrouve.

Mais bon, malgré tout, j'ai des doutes. Je ne sais pas bien si cela s'entend, la manière dont on s'y est pris. Je ne voudrais pas que les gens pensent, en voyant le spectacle que, forcément, comme on est une dizaine, il y a dû nécessairement y avoir un leader. J'ai peur que ça ne s'entende pas, musicalement, qu'on a réfléchi sur notre engagement politique, dans notre manière de fabriquer l'oeuvre. Vraiment, cela m'embêterait de penser que notre engagement politique dans la fabrication musicale ne s'entende pas.

Alors j'invite le public à prendre par à une discussion sur nos procédures de fabrication du musical. Tentons l'informel, tentons le formel. Un buffet, avec le public, le temps d'un[e] verre à partager, c'est toujours bon à prendre ; mais difficile, pour les personnes du public comme pour les musiciens, de ne pas rester dans un entre soi. Alors un temps de débat, à l'issue du spectacle. Mais comment lancer la discussion, comment impliquer les participants ? Certains nous signifient que ça, c'est notre sauce, que eux viennent pour le spectacle ; mais qu'ils sont contents qu'on leur parle, après, cela démystifie un peu l'artiste ; mais de là à

savoir comment on s'y est pris. [N]on, cela ne les concerne pas vraiment. D'autres, au contraire, semblent s'intéresser à nos manières de faire, et celui-là pose des questions vraiment précises : chouette, on échange ; mais lui aussi est un musicien...

Si je trouvais comment faire, j'aurais l'impression d'avoir réussi à relier engagement artistique et engagement politique. Si j'essaie de trouver comment faire, c'est déjà un acte politique. Et qui modifie ma musique. » [*idem*]

Mes représentations du « comment faire », transformation sociale et pratique musicales, ne tenaient pas. La scène n'est pas le meilleur endroit pour faire advenir (au minimum questionner) des transformations sociales. L'action de construire de la musique a plus de chance de (suffisamment) ré-interroger puis transformer le système. Les questions du « comment », vite passées au centre de mes préoccupations, ont pris d'autres couleurs suite à cette compréhension. La question d'enseigner-apprendre était présente, pas pensée de façon limitante à un cours descendant, mais autour de propositions pour apprendre. Depuis 2005 et ma sortie étudiante du Cefedem AuRA, j'explore musicalement et politiquement les sciences de l'éducation.

3. 24) Premières recherches (au sens universitaire)

3.24a) Enquêtes et sciences sociales ?

Le mot « enquête » devenant intéressant et les sciences sociales prenant de l'importance, j'ai lu en 2008 le *Guide de l'enquête de terrain (produire et analyser des données ethnographiques)* de Stéphane Beaud et Florence Weber [2010]¹³⁹. Il était souvent conseillé et faisait référence. Sa lecture m'a grandement aidé à comprendre ce que je faisais, mais plusieurs idées m'ont arrêté : j'enquêtais certes mais pas au sens des sciences sociales. Je ne me retrouvais pas dans au moins deux dimensions qu'elles évoquaient :

- la notion de « terrain », avec une entrée puis une coupure, qui semblaient indépassables, et même une condition d'existence de la recherche. De mon côté, j'étais complètement pris dedans sans aucune envie de m'en éloigner, ou d'aller trouver un « terrain » ailleurs.
- et celle de « distance » qui semblait être la qualité faisant recherche ou pas. Trouver la bonne distance est essentielle. Jamais la bonne proximité ?

Le « j'enquête mais je ne recherche pas », ne me dérangeait pas encore : c'est comme cela et ce n'est pas grave. Je n'ai pas (encore) idée des critiques possibles sur un certain nombre de ces représentations. Je continue de rassembler des matériaux sur ce

139 Il s'agissait de l'édition de 2003 que je ne retrouve plus, indiquée « nouvelle édition » dans le catalogue de la BnF. En retrouvant celle de 2010 (4^e éd. augmentée), je n'ai pas lu ou vu de différence sur ce que je vais évoquer dans les paragraphes suivants.

qui m'intéresse, réfléchir et discuter-partager, etc. Et dans ce parcours, je découvre progressivement :

- la notion d'implication : « Être affecté » de Jeanne Favret-Saada a été important (son « oxymoron : observer en participant, ou participer en observant, c'est à peu près aussi évident que de déguster une glace brûlante. » [1990, p4]), puis René Lourau¹⁴⁰ (1933-2000) a compté, et compte encore.
- des recherches « sciences sociales » avec des « je » impliqués et situés, les épistémologies du positionnement, féministes, décoloniales, queer, antivalidistes, etc. Et donc la diversité des épistémologies possibles se déploie, avec leurs désaccords, luttes et conflits.
- des descriptions et analyses au cœur même des pratiques en suivant la piste des pédagogies institutionnelles et leurs monographies (Catherine Pochet et l'histoire de Miloud et de sa classe [2012 (1986)] par exemple).

3.24b) Utiliser puis revendiquer le mot « recherche »

J'utilise le mot « recherche » pour qualifier une partie de mes pratiques depuis environ 2010. D'une part, cela fait suite à ma lecture du *Guide de l'enquête* évoqué ; et d'autre part, le milieu de l'enseignement musical est traversé par plusieurs dynamiques dans ces années-là. Une des clés du moment « je fais, nous faisons de la recherche » est l'arrivée de la réforme dite LMD (Licence-Master-Doctorat) dans le milieu dit « culturel », au sens de dépendant du ministère de la Culture. À cette époque, j'ai déjà un peu commencé à travailler au Cefedem AuRA comme formateur occasionnel. Dans l'enseignement supérieur associé à l'enseignement spécialisé de la musique, le DE (Diplôme d'État) était positionné à Bac+2, le CA (Certificat d'aptitude) à Bac+4, et la France considère la licence à Bac+3... et il commence à se développer des « Doctorats de musique, recherche et pratique ». Tout cela questionne voire inquiète plusieurs collectifs dont je fais partie, et à plusieurs titres. Dans cette partie, je développerai la dernière idée, celle des doctorats que nous voyions venir :

- Une interrogation porte sur le « et » de recherche *et* pratique, un « et » de somme et moins d'interactions. Il existe deux directions de thèse différentes pour chacun des aspects, un ancrage universitaire d'un côté, une pratique musicale de l'autre (comme un double doctorat¹⁴¹) ;

140 Je l'ai découvert par son fils, Julien Lourau, saxophoniste découvert pour ma part dans le premier disque éponyme du Bojan Z quartet [1993] qui a beaucoup tourné sur nos platines. C'était une des influences du groupe Une recette de cuisine gouznip, déjà évoqué. Je n'ai pas lu René Lourau tout de suite, mais assez vite quand il est revenu dans mon paysage par le côté sciences sociales.

141 Cécile Kubik est violoniste, a été doctorante dans ce type de parcours puis docteure en 2016. Dans une interview en 2015, « À propos du doctorat de musique "Recherche et pratique" », elle dit : « double critère d'exigence (...) double appartenance (...) double valorisation ». Elle dit deux fois « double compétence » une fois qualifiée de « synergique », au sens d'un apport mutuel

- Nous avons aussi une difficulté sur la dimension « pratique », avec la possibilité de mener cela uniquement dans les deux CNSM, donc au sein des esthétiques accueillies : ancienne, classique, contemporaine (et un peu de jazz à Paris), donc éliminant énormément de musiques que nous défendons, incluant les *popular music* au sens anglosaxon du terme. La liste serait longue mais, par exemple, une partie des musiques dont j’ai parlé jusqu’ici n’auraient alors pas leur place dans ce type de recherches ?
- Et du côté « recherche », la discipline d’inscription est la musicologie. C’est la discipline hégémonique et dominante pour les esthétiques considérées. Sans autres entrées disciplinaires, cela restreint énormément de possibles.

Ces trois inquiétudes participent à la création d’un laboratoire de recherches, auto-décrété comme tel : **PaaLabRes**, Pratiques Artistiques en Actes, LABoratoire de REchercheS. Nous revendiquons un type de recherche fait par des praticien·nes sur leurs pratiques et leurs objets, avec les entrées et thématiques qu’elles souhaitent. La nôtre porte sur les pratiques que nous qualifions de « nomades et transversales » :

« Les technologies électroniques ont créé les conditions d’une grande diversité de pratiques artistiques, par le seul fait d’un accès décuplé aux informations sur le plan mondial et historique. De nombreuses pratiques se démarquent aujourd’hui, d’une part, des institutions représentant des patrimoines sacralisés et, d’autre part, des industries culturelles commercialisées, en vue d’inventer – très souvent de manière collective – au quotidien leurs “arts de faire”ⁿ¹. Nous appellerons ces pratiques artistiques “nomades et transversales”, car elles tendent à refuser de se figer dans des œuvres définitives en remettant continuellement sur le chantier des matériaux selon des situations particulières, et elles tendent aussi à refuser des étiquettes esthétiques ou professionnelles identitaires en bricolant au quotidien des chemins de traverse. » [PaaLabRes, 2011 ; 2013b, p21].

Dans une prochaine partie, je reviendrai sur la création de ce laboratoire et quelques activités que nous avons, notamment en lien avec la notion de lisière.

et réciproque en aller-retour et rajout. Les deux compétences restent séparées. Plus loin, elle écrit : « Ma compétence est binaire, mais dès lors, le labeur à accomplir et le temps à consacrer au doctorat sont doublés. Le travail doctoral vient ainsi se mettre en concurrence de celui du violon, pourtant essentiel à la recherche » [Kubik, 2015].

n1 Nous citons alors *L’invention du quotidien, I. Arts de faire*, [1990 (1980)], voir précédemment « Suites militantes et les sciences sociales ».

3. 3 | Enquête et John Dewey

Ce n'est que dans les années 2005 à 2010 que je me familiarise avec les écrits de John Dewey, notamment les notions d'**expérience** et d'**enquête**. Ces deux mots et concepts font sens et résonnent très vite pour moi. La clarté et force du dernier ont sans doute participé au fait que je ne retrouve pas le terme que j'employais pour désigner ce besoin devenant goût (si j'en avais un). Très rapidement et tout aussi efficacement, il prend toute cette place.

La « théorie de l'enquête » de John Dewey a été largement décrite et commentée. Le volume *Logique : la théorie de l'enquête* [1993 (1938)] peut se lire avec *Comment nous pensons* [2004 (1910)] qui est presque une introduction générale. Et la note de synthèse « La Théorie de l'enquête de John Dewey : fondements, réception et usages dans la recherche francophone en éducation et formation » de Joris Thievenaz et Michel Fabre est sortie en 2023, pendant la rédaction de cette thèse, et elle est très bien faite.

Son utilisation en musique a moins de présence, mais elle existe cependant. Je citerai principalement trois sources, dont deux très proches du Cefedem AuRA. Je les présente ici rapidement, en allant vers celles qui mobilisent le plus cette notion d'enquête.

1/ Dans un cours collectif de piano en école de musique

Pascale Batézat-Batellier, dans sa thèse, étudie une « expérience esthétique, en musique dite “contemporaine”. Improvisation et création en groupe restreint » sur le piano préparé¹⁴² en école de musique [2017a, partie 9.3.3, p263-292]. Ses centres d'intérêt sont l'esthétisme et l'interprétation musicale, les mouvements dans les différents contrats didactiques et la dévolution, mais elle décrit plusieurs éléments d'une enquête menée par des élèves, où « les idées sont un prolongement de nos actions, de nos expériences. L'enquête se transforme et se confirme dans l'expérience et amène une solution à un problème donné. » [p288]¹⁴³.

2/ « Savoir chercher si l'on veut pouvoir chercher à savoir »

Il s'agit du titre d'une partie du mémoire¹⁴⁴ de Jacques Moreau pour un Master « Administrateur des institutions de recherche et de diffusion des connaissances » [2014, p23-35]. Le début de cette partie est consacré à « John Dewey, la question de

142 Il s'agit de techniques de jeu dites « étendues » en aménageant l'intérieur du piano de façon à modifier les sons avec différents objets (gomme, pièce métallique, bois, papier, balle de ping-pong, etc.), et jouant avec d'autres gestes que l'appui sur une des touches du clavier (frotter, caresser, souffler, frapper avec un objet différent que la tête du marteau, par exemple une baguette métallique ou pulpe du doigt ou l'ongle, etc.).

143 Son article de la même année reprend ces mêmes éléments [2017b, p17].

144 Le titre de son mémoire est : *Quelle place pour la recherche dans un premier cycle d'enseignement supérieur ?*

l'enquête » [p23-25], en lien avec l'expérience et des questions de méthode, notamment en lien avec la recherche artistique (en arts, dans les arts, par les arts). Il présente « l'enquête » en insistant sur trois étapes :

« 1) Pour qu'il y ait enquête, il faut une situation indéterminée c'est-à-dire incertaine, instable et douteuse. Cette indétermination doit être réelle, objective.

2) Ensuite, le processus de l'enquête lui-même, qui débute par la recherche des éléments qui rendent la situation indéterminée. Ces observations provoquent des hypothèses qui deviennent des idées quand elles peuvent servir fonctionnellement à la solution du problème.

Cette hypothèse se développe jusqu'à pouvoir permettre une expérimentation. Celle-ci pourra en retour, conduire à faire évoluer l'hypothèse de départ.

3) L'assertabilité garantie et le retour à l'harmonie.

La fin de l'enquête doit produire une réponse au problème initial posé, réponse opérative pour le contexte donné. » [p23]

Les « deux expériences détaillées » racontées précédemment rentrent dans ce schéma, même si différemment de l'une à l'autre :

1) une « situation indéterminée (...) incertaine, instable et douteuse. Notre incapacité à mieux jouer la section de cuivre de « Sahel » contaminait nos manières de faire d'instabilités et indéterminations « réelle[s] ». Nous constatons concrètement que nous étions en plein doutes et incertitudes. Dans le local de musique où, avec WALTER ADOIS, nous cherchions un son de rouler sans rouler, nous sommes saisis ensemble du doute et d'un constat nourri d'incertitudes. (« là, on n'y arrive pas »).

2) « la recherches d'éléments » qui caractérisent ces situations. Avons-nous tout essayé ? Comment qualifier les manques ressentis ? Et si nous allions questionner d'autres sur comment elles jouent des sections de cuivres ? Et si nous faisons *autre/s* chose/s ? Ce qualitatif « autre » sous-entend des comparaisons et des différenciations permettant l'enquête sur ces indéterminations.

2') « observation (...) hypothèses (...) idées (...) jusqu'à pouvoir permettre une expérimentation ». Par des discussions, essais et recherches documentaires, apparaît la notion de « débit » à jouer en section de cuivre. Par une exploration des sons, outils, instruments et gestes disponibles, rendue plus fine par le constat partagé, la baguette de gong avec la conga médium fait « tilt ».

3) « assertabilité garantie », nous avons trouvé une solution, utile, opérante et qui répond au problème de départ et nous outille pour continuer ; en tout cas, provisoirement.

3') « le retour à l'harmonie » ? Pour le son du rouler, nous obtenons un résultat convenable, nous laissons là la suite des questions, sans avoir besoin d'aller plus loin, pour le moment. Pour le débit-dansant, la question et le problème sont temporairement résolus. Mais elle et il restent encore ouverts, je raconterai les suites dans cette thèse. Jacques Moreau continue : « Mais celui-ci [le contexte donné] étant en permanente évolution, il apparaîtra nécessairement de nouveaux problèmes qui demanderont, pour être résolus, un nouveau processus d'enquête. » [2014, p23].

Jacques Moreau a été directeur du Cefedem AuRA entre 2007 et 2021, et il a beaucoup travaillé à l'international, par exemple pour l'Association Européenne des conservatoires (AEC). Une partie de son mémoire présente plusieurs travaux en premier cycle d'enseignement supérieur dans lesquels les étudiant·es mènent des recherches : en musique [p94-99], d'autres arts [p100-102] dans des disciplines scientifiques [p102-103]. Puis il les regroupe en trois types : travaux académiques [p103-104], artistiques [p104-105] et un troisième qu'il nomme « pratiques innovantes à souligner (...) où c'est l'étudiant qui, depuis la première année, construit réellement son savoir à partir de questions qu'il a identifiées et sur lesquelles il mène une enquête » de nouveau en s'appuyant sur John Dewey [p105-106]. À cet endroit, il évoque « la forme ternaire de l'enquête définie par Dewey : une question, une recherche, une restitution de la recherche. » [p106], en questionnant la place et présence plus ou moins explicites du troisième moment.

Cela permet de décrire plus précisément la restitution dans les « deux expériences détaillées ». Nous avons rapporté le « débit-dansant » au sein du groupe GGG, les collègues en ont bénéficié. Ensuite je l'ai raconté, mis en place dans d'autres groupes, j'ai continué à l'expérimenter et la bonifier avec d'autres personnes. Une publication écrite en phrase et paragraphes n'a pas eu lieu avant cette thèse. Notre trouvaille de son de rouler a été partagée dans le groupe, mais n'est pas allé plus loin. Nous n'avons pas rencontré les circonstances d'un partage avec d'autres ; nous ne les avons pas construites non plus. La publication de l'article en 2021, dans la troisième édition numérique de PaaLabRes, et sa reprise ici sont les seules restitutions qui dépassent le cadre du groupe pour qui cette trouvaille s'est faite.

3/ Une fanfare, une question rythmique, et plus largement

J'ai déjà évoqué la thèse de KARINE HAHN. Elle décrit « Les ajustements pour trouver comment se coordonner dans un rythme commun à la fanfare Tapacymbal », pendant une répétition du morceau « Oye Como va » [2023, p384-389]. Puis elle analyse cette situation une première fois depuis « la pluralité des incorporations rythmiques » des membres de cette fanfare [p389-392]. Ensuite, elle la redécrit une deuxième fois sous le titre « Des acteurs enquêtent face à une situation musicale problématique : lire la répétition de Tapacymbal avec Dewey », description « avec les différentes phases de la logique d'enquête pensée par Dewey » [p393] : **1)** une situation indéterminée [p393], **2)** l'institution d'un problème [p393-394], **3)** la détermination de la solution [p394-395], **4)** le raisonnement [p395], **5)** le caractère opérationnel des faits-significations [p396], **6)** l'enquête du sens commun [p396].

C'est un exemple très riche de description fine d'un moment de fabrication musicale en montrant l'enquête qui s'y joue, une enquête pragmatiste en s'appuyant sur la présentation qu'en fait John Dewey (notamment son chapitre VI, « le schème de l'enquête » [1993 (1938), p165-185]).

Sur cette thématique des enquêtes/recherches menées par des musicien·nes, sa thèse est même plus riche que l'épisode précédent, placé dans la III^e partie. Avant, la II^e partie s'intitule « Enquêter et publiciser pour faire commun » [p211-308]. À l'occasion de la mise en place d'un festival pour les 40 ans d'une école de musique¹⁴⁵, elle décrit d'une part « la pluralité des formes d'enquêtes » [p290-295], fonction des pluralités dans les manières de s'y investir et s'y exprimer, « des rapports de proximité plus ou moins forts à l'activité "d'enquêter" », de l'« intérêt – affectif, matériel, symbolique, musical – » de chacun·e, en étant plus ou moins concerné·es par le sujet et/ou l'événement. Et d'autre part, elle raconte la constitution d'une « communauté d'enquêteurs » [p295-297].

Les thématiques de ces enquêtes dépassent légèrement des pratiques de fabrication de rythmes et sonorités, mais des discussions, travaux, réflexions et recherches menées sur les 40 ans d'histoire d'une école de musique viennent nourrir de telles pratiques. Dans cette partie, KARINE HAHN précise :

« Les pratiques musicales en elles-mêmes, quant à elles, ne sont pas directement assimilables à une "enquête", dans le sens qu'elles ne sont pas formalisées voire reconnues comme telles par l'ensemble des acteurs, mais elles peuvent être lues comme telles. Si l'on s'appuie cependant sur la conception de John Dewey de l'enquête, et que l'on considère avec lui qu'elle est l'expérience elle-même, en tant qu'elle découvre la logique des opérations, en étant à la fois le fondement et le point d'aboutissement de la démarche [Dewey, 1993 (1938)], elles peuvent être analysées sous cet angle – à condition de repérer en quoi elles constituent, pour les acteurs, un processus émergent d'une situation indéterminée et menant à une réponse. Dans le contexte de la pratique musicale, cette démarche renvoie aux procédures, aux manières de fabriquer la musique, de réagir dans l'urgence. » [p290-291]

Au cours de notre recherche pour mieux jouer la section de cuivre de « Sahel », nous étions « en enquête ». Les guillemets signifient moins une citation (ni Julien Raffin ni moi ne nous souvenons de comment nous nommions cette démarche) qu'une approximation : la désignation « enquête » nous convient, sans renvoyer explicitement à John Dewey. Le problème était nommé, nous cherchions des solutions. Et le temps de notre démarche d'enquête a largement dépassé une réaction d'urgence.

Le moment court cherchant l'équivalent d'un son de rouler se place dans une dynamique plus longue que l'unique instant que j'ai décrit, mais celui-ci peut bien se qualifier en réaction d'urgence. Et à ce moment, ni WALTER ni moi ne formalisons notre activité en enquête. Une fois que la trouvaille est active, peut-être pouvons-nous dire que « oui, il y a eu enquête ». Si oui effectivement, c'est de si peu que l'intérêt d'une telle considération n'est pas évidente et surtout pas une priorité.

145 Le Caem (Carrefour d'animation et d'expression musicale) de Dieulefit (Drôme provençale), école de musique associative créée en 1978.

Mais les deux expériences, je peux reprendre les deux participes présents de KARINE HAHN : les deux démarches donnent à voir « un processus **émergeant**^{js} d’une situation indéterminée et **menant**^{js} à une réponse ».

Le « débit-dansant » est bien une réponse au départ du problème à jouer « Sahel » qui nous amener à rencontrer, discuter, trouver un article et une vidéo, bricoler une citation, etc. La trouvaille d’une utilisation spécifique d’une conga médium pour imiter le rouler dans un enregistrement est une réponse à la situation plutôt incertaine où nous n’avions pas de rouler mais voulions quand même le son. Le processus a été moins long que celui pour établir le « débit-dansant », mais nous avons cherché, essayé et qualifié progressivement, et changer un peu l’arrangement initialement prévu, à la fois pour trouver cette solution mais aussi du fait de cette solution. Les deux mouvements se rejoignent et se superposent ; je ne peux pas suffisamment les distinguer temporellement.

Plus tard dans cette thèse, j’aurai l’occasion de présenter plusieurs autres moments, avec des temporalités différentes et des rapports plus ou moins formalisés à la démarche d’enquête.

3. 4 | Mon goût de l’enquête

Le geste d’enquêter que j’ai progressivement construit peut se déployer en écho avec Arlette Farge dans *Le goût de l’archive*, notamment sa partie « Les gestes de la collecte » [1998, p69-96].

1/ Pris dans des relations d’enquête

Arlette Farge y conçoit l’archive comme objet, personne et action. Je conçois l’enquête comme action, activité et pratique, alors avec des gestes, donc des personnes qui les font, et des objets, donc des personnes qui les fabriquent, les manipulent et les détournent. Les pratiques musicales créent aussi beaucoup de documents, une enquête au cœur de ces pratiques les transforme en archives et travaille avec elles.

Donc il existe de fortes proximités, même si mes matériaux ne sont pas des archives judiciaires du XVIII^e siècle depuis une position d’historienne. Mes matériaux de recherches sont au cœur des pratiques musicales dans lesquelles je suis impliqué. J’ai une position de musicien et militant, et dans cette thèse, de chercheur universitaire. Alors :

musicien > chercheur < militant
(ces deux chevrons, > et <, sont des relations d’enquête)

2/ Surprise et émotion du « document »

Malgré cette différence de matériaux et de position, je ressens le même type de surprise¹⁴⁶ qu'Arlette Farge en trouvant quelque chose : un enregistrement qui rentrera dans nos archives, ou un petit geste qui donne un son et/ou une mise en place surprenante ou attendue... Je ressens le même type de sentiment ou d'émotion quand je tombe sur une archive, un concert découvert au détour d'une affiche ou d'un fanzine, un disque dans une médiathèque ou une discussion, une rencontre, une discussion, une dérive internet, etc. Par exemple, il existe une vidéo YouTube de « Nkosi Sikelel'i Afrika » joué en concert en 1987 par le Liberation Music Orchestra, au Festival Jazz Middelheim d'Anvers¹⁴⁷... Arlette Farge décrit pour elle « le papier sembla différent au toucher. Souvenir tactile de l'archive » [p82], et elle évoque un « “cadeau d'archives” » [p84]. De mon côté, ici, c'est plutôt un « **cadeau de dérive**¹⁴⁸ », et c'est la vue des toutes premières informations qui fait souvenir : le titre tout de suite attire l'œil ; il se termine par une date, 1987, donc deux ans et demi avant l'enregistrement du disque et de la version déjà évoquée. Sur l'image vignette, Dewey Redman est debout, il sera sans doute soliste. La durée se voit aussi : 8:09, soit 2 minutes de moins que celui du disque, alors... un ou deux solos ? La vidéo commence, le son est correct, tant mieux. La première vue est d'ensemble, pas de très bonne qualité (1987 quand même) : l'orchestre sur scène ressemble à celui du disque qui sera enregistré. Les soufflant·es sont en ligne légèrement incurvée pour faciliter les regards, en devant de scène avec des pupitres. Je vois un tuba mais ne reconnais pas tout de suite Joe Daley. Le son commence, l'image les montre en train de changer les partitions. La vue suivante est latérale, depuis le côté cour¹⁴⁹, et elle est plus coordonnée avec le son que la toute première. Il ne s'agit pas uniquement d'un plan fixe de loin, cela commence à ressembler à un montage télé, qui semble se confirmer avec un puis des sous-titres. Cette vue latérale montre Sharon Freeman que je reconnais, Joe Lovano est à côté de Ken McIntyre... donc presque la même équipe que pour la version enregistrée. Cela va être intéressant ! La vidéo devient presque immédiatement archive pour moi, dès les 5 premières secondes. Je sauvegarde très vite le lien dans un fichier texte avec les différentes informations, j'irai les vérifier ensuite. À l'époque je ne trouve pas trace de l'édition 1987 de Middelheim, ni de journaux télé

146 Par exemple : « l'archive surprend » [Farge, 1998, p52], « La surprise est totale » [p76], ou « surviennent les surprises » [p82].

147 Mise en ligne : <https://youtu.be/8Gfp3jh7P74> le 18 janvier 2013. Je n'arrive pas à retrouver la date du moment où je la trouve. Le souvenir est là, mais sans suffisamment d'accroches pour le situer exactement dans le temps.

148 Ici, dérive internet, sérendipité de liens en liens, de recherches en recherches par jeu de mots clefs, mais toute ressemblance avec la dérive comme peut la définir et pratiquer Louis Staritzky est volontaire [2015, 2017].

149 **Côté cour et jardin** dans les mondes du spectacle vivant est l'astuce pour désigner sans ambiguïté une droite et une gauche dans un dispositif frontal : en regardant la scène depuis le public ou réciproquement ? Les deux mots viennent de la scène de théâtre du palais des Tuileries. De nombreux moyens mnémotechniques existent. Le mien est J(ardin)-C(our) comme J(ésus)-C(hrist), une « personnalité » qui a tendance à prendre toute la scène et nous oblige à la regarder depuis le public.

belge indiquant une telle diffusion. Dans la vidéo, une pancarte en fond scène indique « jazz middelhheim 1987 » [2:19-2:30, 5:24-5:35], je m'en contenterai. J'enregistrerai l'audio plus tard (mai 2020).

3/ Lenteur et patience

Arlette Farge évoque aussi la lenteur et la patience du dépouillement :

« Le travail en archives est lent, et combien cette lenteur des mains et de l'esprit peut être créatrice. » [p71] ; « Patience de la lecture ; en silence le manuscrit est parcouru des yeux à travers bien des obstacles. » [p72]

Mes enquêtes aussi se font dans **la lenteur** et, par la même, demande de **la patience**. Et d'autant plus que mes recherches ne sont pas salariées. Elles sont aidées et facilitées par le Cefedem AuRA (ma principale structure employeuse), mais pas dans mon contrat de travail. La recherche à mener est celle dans les « heures induites (temps de préparation, de recherche, d'évaluation liés à l'acte de formation) », donc celle en lien direct et immédiat avec la formation [Cefedem AuRA, 2014, art. 2].

Indépendamment de cet aspect statutaire, mener l'enquête demande du temps : choisir aussi dans ce qu'il est possible et intéressant de documenter, c'est-à-dire **constituer des archives** puis travailler avec. Ce choix se rediscute très régulièrement. Cette constitution est création d'archives pour nos pratiques : avec du contenu facilement retrouvable une fois le ou les indexages opérationnels (ceux-ci demandent aussi d'être bricolés dans le temps). Et elle est repérage et choix dans les multiples traces des pratiques d'autres personnes et d'autres groupes. Et donc, nos documentations ont des manques, tout autant que les archives [p70].

Enquêter c'est aussi, pour moi, beaucoup archiver pour avoir des traces sur lesquelles revenir. Ce sont des traces matérielles, fichiers audio, beaucoup, des notes, des annotations sur ces notes et des photocopies. Certaines étaient présentes dans les pages précédentes, il y en aura beaucoup dans les suivantes.

En revenant à l'extrait d'Arlette Farge ci-dessus, le parcours d'une trace d'enquête musicale n'est pas souvent en silence, même s'il existe aussi des traces de type notes de pochette, fanzines, interview et articles qui peuvent se consulter en silence. J'ai construit un rapport plein de douceurs avec mon casque (que je nomme « douceur d'enquête »)¹⁵⁰ : il englobe l'oreille confortablement, ne l'écrase pas et mon écoute s'est formée avec. Le mettre et commencer à écouter est un signe d'enquête : petit isolement du reste des autres sons et concentration sur les rythmes-sonorités. Cela peut être pour mixer, donc très orienté par un produit final, mais c'est toujours un signe d'attention spécifique reliée à une enquête. Les yeux parcourent « à travers bien des

150 Elle a été tellement mise à mal pendant les confinements et les enchaînements de visioconférences que j'ai cru l'avoir perdue. J'ai mis du temps à reconstruire un rapport doux et joyeux au casque. J'ai essayé en utilisant deux casques différents mais sans beaucoup d'effets, et j'ai réussi en dissociant, fortement : là c'est une visio (dimension utilitaire du casque, qui peut alimenter une enquête), ici c'est une écoute (dimension plaisir à forte dimension d'enquête).

obstacles » [p72], les oreilles¹⁵¹ ont aussi bien des obstacles. Des pistes, des indices et des subtilités ne se montrent pas immédiatement ; plusieurs écoutes répétées sont nécessaires.

4/ Un plaisir du partage

À mesure que j'enquêtais et que je me posais la question de la « recherche », celle de la « publication » est apparue. Quelles sont les formes de publications que j'ai mises en place, le pluriel est important. Une considération ouverte sur de telles formes dépasse largement le livre édité, l'article publié ou la présentation-conférence universitaire. Chronologiquement, les premières que je retiens sont les discussions de couloirs (de salles de répétition, de salles de concert, de bars et autres) pendant lesquelles nous échangeons, en examinant, revenant sur, analysant, argumentant, démêlant et remêlant, expliquant, racontant, et/ou préparant, etc. Ensuite, et assez vite en ce qui me concerne, sont arrivées les constructions de dispositifs d'apprentissage. Au départ de mes collectes, trouvailles, réflexions et compréhensions progressives et temporaires, j'ai préparé et animé des stages, des ateliers, des présentations en écoles de musique et en bibliothèques, etc. J'ai aussi partagé des discographies et bibliographies thématiques et commentées dans de (très) longs mails. Ces circonstances m'ont permis de me rendre compte que j'avais cherché, digéré, établi des savoirs. Je ne les avais pas avant, et aujourd'hui ils m'outillent ainsi que les communautés avec lesquelles je fabrique de la musique. Et par de telles activités, j'ai intensifié mes pratiques de documentation et de réflexions individuelles et collectives. Donc l'enquête se renforce en la partageant hors du groupe qui mène l'enquête (en la publiant). Découverte joyeuse !

5/ Accueillir les larmes

Peut-être que mon geste principal d'enquête est d'accueillir mes larmes, à la fois celles de ressenti d'injustice et celles « du corps joyeux ». Je ne peux le formuler ainsi que récemment. Les émotions n'étaient pas visibles avant qu'elles m'empêchent de parler, et peut-être même n'étaient-elles pas présentes au début ? À mesure que je me rendais compte de cela, le rapprochement avec mes sujets d'enquête s'est fait.

Je m'aperçois que j'enquête depuis, par et au sujet de ces émotions qui m'étreignent. La source initiale de mes recherches est dans des incompréhensions et injustices (dont le ressenti me déborde, au sens presque liquide du terme).

« c'est d'abord à l'injustice que nous sommes sensibles : « Injuste ! Quelle injustice ! » nous écrivons-nous. (...) Or le sens de l'injustice n'est pas seulement plus poignant, mais plus perspicace que le sens de la justice ; car la justice est plus souvent ce qui manque et l'injustice ce qui règne. Et les hommes ont une vision plus claire de ce qui manque aux relations humaines que de la manière droite de

151 Et le corps, c'est lui tout entier qui « écoute ». Le casque ne donne malheureusement pas accès à l'ensemble des vibrations. Je n'ai pas encore de pièce convenable dédiée à une écoute sans casque.

les organiser. C'est pourquoi, même chez les philosophes, c'est l'injustice qui la première met en mouvement la pensée. » [Ricœur, 1990, p231]

En appui sur John Dewey, Joris Thievenaz place « l'étonnement » à la source de l'enquête [2016, 2017]¹⁵². En ce qui me concerne, un tel étonnement n'a pas été premier dans l'impulsion. Il n'est arrivé qu'après.

Mes désirs d'enquête ne se sont pas tournés vers la médecine. Je deviens diabétique insulino-dépendant en classe de 5^e (hivers 1984-85), donc je suis dans les premières concernées et beaucoup de champs de recherche étaient déjà ouverts sur cette maladie et ses traitements. J'ai bien vécu l'annonce et je vis bien avec cette maladie. Mais j'ai vu quelques vies, réactions et comportements plus compliqués dans le cadre des colonies de vacances organisées par l'AJD (Aide aux Jeunes Diabétiques). Elles m'ont posé questions dans un mélange d'incompréhensions, des ressentis d'injustice et des étonnements. Mais je n'ai pas d'émotion ni de larme en corps joyeux quand une nouvelle médicale arrive ou quand je lis quelques articles expliquant comment elles procédaient pour avancer à ce sujet. Et donc moins d'énergies disponibles pour travailler sur ces thématiques.

J'aime beaucoup les mathématiques, notamment l'algèbre générale et la théorie des ensembles : créer des éléments, les rassembler en expliquant différentes lois de relations et combinaison et... en déduire qu'il existe plusieurs tailles d'infinis (!), que les solutions d'une équation polynomiale du 5^e degré ne peuvent pas (!) s'écrire en fonction de ses coefficients et des sommes, différences, produits, divisions et racines. Je suis profondément admiratif des explications et démonstrations, des formulations sont belles, magnifiques... Mais je n'ai pas d'émotion ni de larme en corps joyeux, sauf au niveau des manières de les déployer. Et c'est alors plus en lien avec des dimensions d'enseignement/apprentissage que de mathématiques.

6/ Une obsession des (petits) comments

L'activité d'Arlette Farge est « de poser des questions aux textes » [p23] ; les musicien·nes posent question aux sonorités, aux rythmes, et aux manières de les manipuler à plusieurs. Devant des archives, une personne pose des questions au texte, et pas uniquement si elle est hautement diplômée en histoire. Je pense par exemple aux personnes cherchant une généalogie de leur famille, devant une information manquante, une autre surprenante, une lettre retrouvée, etc. C'est la même chose pour les personnes qui font de la musique : pas besoin d'une certification en musicologie ou sociologie pour se poser des questions sur les sonorités et leurs manières. Nous utilisons vraiment beaucoup moins de textes que des fichiers audios ; et de plus en plus de vidéos avec le développement du partage sur les réseaux sociaux (Il arrive que nous n'écoutions que le son de ces vidéos). Et, en ce qui me concerne, avec une forte

152 Joris Thievenaz traduit John Dewey citant Aristote et Platon qui « considèrent l'étonnement comme la source des sciences et de la philosophie », dans DEWEY, John. (1887). *Psychology*. New York, Happer & Brother, Franklin Square, p262 [Thievenaz, 2016, p26].

attirance/intérêt : comment je, on, nous, les personnes fabriquent du son et des rythmes.

Par exemple, dans la vidéo du concert du Liberation Music Orchestra en 1987, Charlie Haden ne joue pas sur l'exposé du thème mais bat la mesure dans le dos de ceux qui jouent, j'ai l'impression qu'il les suit. A-t-il donné le départ de manière vocale ? Et alors continue à battre alors que l'orchestre a commencé ? Tout le monde se suit avec les subtilités d'arrangement qui donne la parole à l'un·e ou l'autre, et avec quelques signes d'un pavillon de trompette (volontaires ?). Dewey Redman ne commence pas tout de suite le solo, Charlie Haden semble le regarder [1987, 1:34] : surprise, incitation, vérification, les trois en même temps ? Joe Daley au tuba dirige de sa main gauche les tenues de l'orchestre, il se prépare (après un coup d'œil d'un des trompettistes ?), le déplacement d'un gros instrument comme le tuba est un bon signe visuel. Alors tout l'orchestre se prépare aussi, j'entends un rappel du thème juste avant qu'il annonce qu'il va faire signe, puis il fait signe [4:30-4:38]. Plusieurs phrasés de Dewey Redman évoquent le solo que je connais bien de la version de 1990. Une nouvelle forme de pareil mais différent, différent mais pareil. Comment travaille-t-il, travaillent-elles cela ? Dewey Redman prend des lunettes sur la fin de son solo [6:39] pour relancer la fin du thème. Que regarde-t-il, que ne regarde-t-il pas quand il joue et avec quels types d'attentions ?

Je me suis aperçu assez vite être un « obsédé du comment » : comment les personnes font pour fabriquer ces trucs, leurs trucs ? Ce sont les principales questions que je pose aux sonorités et à leurs manières.

Il existe la « méthode des cinq pourquoi » en démarche qualité ou résolution de problème : poser cinq fois de suite « pourquoi la réponse précédente »¹⁵³ [Ohno, 1988, p17-18]. Il semble qu'ainsi, nous arrivons au cœur des raisons¹⁵⁴. Une personne m'en a parlé autour de l'année 2009. Et je n'ai pas trouvé celle des « cinq comment », si cinq a du sens ? Est-ce qu'une exploration des commentaires peut s'épuiser ? En discutant avec des collègues, je n'ai jamais réussi à aller jusqu'à cinq questions de suite du type « oui d'accord, mais comment fais-tu, faites-vous pour faire ce que tu viens, vous venez de décrire... » J'ai été lourd, des fois, à imposer ce questionnement, dans une forme de monomanie monoverbalisée.

Dans *Les mondes de l'art* [1988 (1982)], Howard S. Becker développe beaucoup de dimensions d'un comment, donnant des exemples et détails : les conventions, coopérations, les mises en évidence d'un ensemble de personnes nécessaire, donc différents rôles, fonctions et actions. Mais il me manquait des détails, comment (encore une fois, toujours ce mot), ce grand comment qui se décline en petits commentaires, en succession et/ou superposition. Il invite à aller plus loin. Le colloque de Cerisy (5-9 octobre 2010), *Howard Becker et les Mondes de l'art*, commençait par une

153 La méthode, l'outil aurait été créé par Sakichi Toyoda, fondateur de Toyota.

154 Je me méfie toujours de ces méthodes absolues sans explicitations plus détaillées des contextes.

intervention d'Howard S. Becker : « Inventer chemin faisant : comment j'ai écrit *Les mondes de l'art* ». Je n'y étais pas, mais dans les actes, il écrit :

« *Les mondes de l'art* est un regard sur les arts destiné à dégager des questions de recherche. (...) le but du livre était de fournir un cadre qui générerait des idées de recherche. » [dans Benghozi&co, 2013, p15, p23]

J'ai regretté quelque temps l'impossibilité d'être une « petite souris » au sens symbolique. Parce qu'une petite souris peut se voir et s'entendre, donc modifier de fait la situation. Je souhaitais être une petite souris, mais au sens d'être invisible à des endroits de pratique en ayant à ne faire qu'attraper ce qui se passe... L'image de la petite souris est aussi une manière de qualifier l'envie (mon besoin pour comprendre) de décrire les moments moins sous les feux de la rampe, c'est-à-dire pas uniquement les disques ou les concerts, parties émergées des icebergs musicaux. Donc fouiller les moments moins visibles de la pratique. Pour celles musicales, il s'agit par exemple des temps de répétitions, là où la musique se fabrique, et pas seulement dans le local, mais en incluant les pauses, les discussions d'avant et d'après, les interactions entre de tels moments, etc. Le petit a plusieurs sens, il qualifie les « petits comments » déjà évoqués, mais aussi le « petit » qui ne se voit pas sauf à y prêter attention, qui ne s'attrape pas si facilement ; et le « petit » au sens affectif, en considérant le panel de circonstances nécessaires à décrire chaque « petit comment ».

Que s'est-il passé un peu avant que Bill Evans et Paul Chambers commencent en duo la version de « So What » ouvrant *Kind of Blue* [1959] ? Des paroles, des gestes, des regards, des respirations, des attentions, etc. ? Comment fut discuté, fabriqué et réalisé l'arrangement de Carla Bley de « Nkosi Sikelel'i Afrika » pour le Liberation Music Orchestra, puis ce qui s'invente des premières réalisations (celle de 1987 est à quel moment de l'histoire de cet arrangement ?) jusqu'au moment de son enregistrement de l'album *Dream Keeper* [1990] avec deux des plus beaux solos que j'ai eu l'occasion d'écouter ? Une légende dit que les Melvins voulaient jouer du punk, vite et fort. Mais n'arrivant pas à aller assez vite, ils auraient alors décidé de faire le contraire, donc en jouant très lentement, ce qui aurait démultiplié leur rapport au son pour que cela sonne. L'histoire est belle, le geste magnifique, je ne sais pas dans quelle mesure cela décrit ce qu'il s'est passé. Toujours est-il que leur rapport au son est superbement maîtrisé aujourd'hui (et depuis longtemps), mais il s'est construit... comment ? Que se passe-t-il autour d'une des premières répétitions puis concerts du groupe de lycéens qui allait devenir Mister Bungle¹⁵⁵ ? Dans la salle de montage du film *One step across de border*

155 Depuis assez longtemps, circule un concert de Bister Mungle au lycée d'Eureka (d'où viennent les membres du groupe) en 1985, avec des reprises, pas leurs titres. Beaucoup de ce qui deviendra Mister Bungle est presque là, mais cela ne sonne pas encore vraiment. La première démo sort en 1986, suivie de deux autres, puis enfin le premier album officiel, *Mr. Bungle*, en 1991, et là tout y est complètement, le son, l'énergie, la furie, la surprise, l'humour, etc. J'ai toujours en tête cette évolution d'une fabrication musicale, d'un concert de lycéens à un album essentiel (et magnifique), notamment quand un des groupes auxquels je participe a l'impression de stagner.

[Humbert&co, 1990] qui suit Fred Frith et ses fabrications musicales, quelles sont les hésitations et les choix, les remises en cause et les argumentations ?

Ou dans l'hémisphère sud, lorsque Kaya et les musicien·nes de Racinetatanne étaient en répétition pour les premiers essais de seggae ? ou dans les différents moments conduisant à la création, les concerts et le disque de NaEssayé déjà évoqué [1991] ? Que faisaient-illes, aussi bien les paroles que les gestes, les regards, entouré·es de quels objets, dans quelles circonstances, etc. ? À quoi portaient-illes attention et considération en vue de faire quoi ?

Ou au cours de la Commune de Paris dans l'année 1871 ? Au cours des réunions d'ouvriè·res dans les Bourses du Travail, les AG de lutte comme les sessions d'autoformations qu'illes organisaient, etc.

Ne pouvant être une telle petite souris, et c'est heureux, je me suis rendu compte que l'on pouvait agir et mener des recherches, et qu'elles ressemblaient fortement aux enquêtes que je menais. La question, ma question de base est : « comment font-illes ? ».

Assez basiquement syndicaliste, la réponse à la question « pourquoi lutter contre les systèmes de domination (capitalisme, colonialisme, patriarcat, validisme et quelques autres) » ne m'occupe plus très longtemps. Par contre, celles en « comment » me sont plus intéressantes (comment lutter, comment s'y prendre pour les faire tomber, comment ce qu'on tente ne marche pas tant que cela et retombe dans des dominations, comment construire ensemble des alternatives viables, etc.). La question des raisons, donc passer du temps sur le pourquoi, nourrit évidemment, mais il m'est nécessaire qu'elle ait des avancées ou des ouvertures, sur comment nous avons fait, comment d'autres font, comment nous pouvons et pourrions faire. La réponse finale sur le « comment on fait ou va faire » revient aux collectifs engagés, mais des éléments de recherche peuvent outiller. Peuvent parce qu'un tel outillage est fondamentalement dépendant des conditions de cette recherche. Les notions de distance et de terrain (dont il est possible de s'extraire) commencent à positionner en supériorité et en extraction la personne qui enquête ou qui cherche. Et ces conditions de recherche s'explicitent aussi avec des « petits commentaires en circonstances ».

7/ Des histoires en récits documentés

Arlette Farge travaille sur le passé d'il y a environ 200 ans ; je travaille dans le présent (parce que dans la musique que nous faisons aujourd'hui, même si influencé·es et nourrie·es de précédents). Ce présent est insistant et je suis complétement pris dedans, même s'il devient passé récent assez vite. À 53 ans, je m'appuie sur un passé déjà épais (une histoire personnelle). Les expériences musicales déjà racontées et celles-à-venir sont elles aussi incluses dans des histoires collectives (et personnelles pour chaque personne concernée). Cette intrication d'histoires et mon choix de focale principal sur les « commentaires » prend alors la forme de récits.

Mes enquêtes passent principalement par la fabrication de récits documentés. Cette expression m'aide à comprendre mon goût particulier pour l'histoire, les précédents et les antériorités. Je ne crois pas que ce soit celui d'un historien ou d'un passionné du passé et de l'Histoire, mais plutôt un besoin de mettre en histoires : le mot sans majuscules, au pluriel et en singularités situées, au sens d'une suite d'événements et d'actions d'un groupe avec telle(s) chose(s), de raconter des évolutions et des modifications, des essais, des tentatives, etc. Bref, faire des récits qui explicitent un comment rempli de nombreux petits commentaires...

Besoin qui est devenu saveur en faisant, j'y ai pris goût.

3. 5 | Écrire une thèse dans notre période ?

Je termine les dernières phrases d'écriture le 31 août 2025.

J'ai passé une longue partie de l'été 2024 en écriture intense, parallèlement aux risques de l'arrivée de l'extrême-droite au pouvoir en France après la dissolution de l'Assemblée Nationale [Revue *Agencements*, 2024]. Ce fut un fort moment de tension et de dissociation d'actions entre le militantisme, les élections législatives et la rédaction. Et l'année 2025 s'est déroulée aussi en longs temps d'écriture. Et elle n'est pas exempte de sujets d'inquiétudes, de luttes et de mobilisations. En même temps, elle est l'occasion d'anniversaires de nombreux événements avec des résonances actuelles. D'une part, par quelques événements historiques. Par exemple, le 8 mai 1945 est la fois la date de l'armistice de la seconde guerre mondiale sur le territoire européen et celle du début de massacres coloniaux à Sétif (et Guelma et Kherrata, etc.) en Algérie. Quelques mois après deux bombes nucléaires explosaient sur deux villes japonaises. L'Organisation des Nations Unies est créée en 1945 (un nouveau « plus jamais ça ») ; et en juillet 1995, le massacre de Srebrenica, reconnu « génocide » par la justice internationale [TPIY, 2004] a lieu dans une « zone de sécurité » déclarée par cette même ONU¹⁵⁶. Et j'ai, nous avons très vite commencé à être informé·es de ces événements, notamment dans les réseaux de personnes qui cherchaient à faire quelque chose. C'est à environ 1100 km à vol d'oiseau de Lyon, 1470 km par la route (l'équivalent d'un aller-retour entre le Sud de Lyon et le Nord de Bruxelles) ; j'avais 23 ans, et en suis (encore) extrêmement affecté. Les années en 5 ont des fortes résonances avec, aussi, des anniversaires de naissance et mort, par exemple, entre autres Malcom X et Gilles Deleuze. Je pensais régulièrement à cela tout au long de cette fin d'écriture, en écho et rebond avec des émissions de radio et des articles sur internet, au milieu de mes temps d'écriture. Et d'autre part, par quelques événements

156 Voir les résolutions du Conseil de sécurité n°819 du 16 avril 1993, et n°824 du 6 mai.

plus actuels. En France, les violences d'État, coloniales, patriarcales, validistes et notamment policières augmentent, par exemple « L.435-1 : une loi dangereuse, qui tue de plus en plus »¹⁵⁷. En France, l'INSEE publie : « En 2021, les inégalités et la pauvreté augmentent » [2023], « en 2023, taux de pauvreté et inégalités s'accroissent fortement » [2025], etc. Des catastrophes humaines terribles se déroulent chaque jour en Ukraine, en Israël-Palestine, et les situations sont dramatiques et inquiétantes au Cachemire, à l'est de la République démocratique du Congo, à Haïti, à Myanmar, au Soudan, etc.¹⁵⁸ Donald Trump est dans son second mandat présidentiel aux États-Unis, les idées d'extrême droite se banalisent dangereusement, le changement climatique se ressent de plus en plus intensément, etc.

En considérant tout cela, comment et pourquoi écrire un document comme une thèse dans cette période ? Rester dans des enregistrements et des livres, devant mon ordinateur alors que je pourrais imaginer tant d'autres choses à faire, peut-être plus essentielles ? La réponse n'est pas si simple. J'ai décidé d'aller au bout et finis cette rédaction, donc j'ai des premiers éléments de réponse. Le plus important, et ce que je souhaite partager ici, est que cette écriture a pour ambition de nourrir, par la recherche, des mouvements d'émancipation : « la vérification de l'égalité de n'importe quel être parlant avec n'importe quel autre » [Rancière, 2004 (1990), p115], toustes en capacité d'éprouver et faire, de comprendre et se faire comprendre [1987]. Et alors participer à un approfondissement-élargissement de la démocratie¹⁵⁹ (plus et mieux délibérer collectivement en égalité radicale [FFMJC, 1995, p4, 1996a, p18, p24]).

157 C'est le titre de la saisine au rapporteur spécial des Nations unies sur les exécutions extra-judiciaires, déposée par Flagrant Déni, le SAF (Syndicat des avocat·es de France), SAVE (Stop aux violences d'État) et de familles et collectifs de victimes de la police, le 6 juin 2025. Voir entre autres le dossier « Permis de tuer » : <https://www.flagrant-deni.fr/l435-1-permis-de-tuer/> L'article L. 435-1 du Code de la sécurité intérieure est l'article de loi dite « Cazeneuve » de 2017 qui assouplit l'usage des armes par les forces de police.

158 Ce lien https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_guerres_contemporaines est disponible en 34 langues, cherchant à lister les « conflits armés » en cours et ceux terminés.

159 Sur la base d'une définition de la démocratie par Luc Carton, s'inspirant de Paul Ricœur : « une société est démocratique quand elle se reconnaît divisée, c'est-à-dire traversée par des contradictions... mais elle n'est démocratique que si elle poursuit comme finalité essentielle d'exprimer ces contradictions, de les analyser et donc de les comprendre de façon à les arbitrer. » [FFMJC, 1995, p4-5]. Voir aussi la thèse d'Alexia Morvan [2011, p269-273]. Luc Carton m'a confirmé en juillet 2017 que l'« égalité des intelligences » (développée par Jean-Joseph Jacotot, remise à jour par Jacques Rancière dans *Le maître ignorant* [1987]) était à la base de c/ses réflexions et un outil pour les mettre en place.

Avec cela en tête, je commencerai par mobiliser deux outils.

- Déjà, développer et détailler une approche par **les pratiques**, ou : comment nous fabriquons. Je m'appuierai sur le verbe « musiquer » qui participe à nommer l'activité avant son résultat (une musique).
- Puis, présenter la notion de **lisière d'activité**, une zone située « entre », au(x) beau(x) milieu(x)¹⁶⁰ des interactions.

Ce sont les centres des deux parties à venir.

160 Je braconne cette jolie expression avec son triple pluriel, intense mais entre parenthèses, chez Thierry Deshayé et Pascal Nicolas-Le Strat [2024].



4

Alors parler pratique(s)

4. 1 | Celles dans des mondes musicaux

4. 11) Pourquoi les pratique(s) ?¹⁶¹

Mes centres d'intérêt et recherches ont une première entrée qui passe par les pratiques. Elle implique une attention plus focalisée sur les manières de faire en situation que sur le résultat final (même si faire mène souvent à un résultat), davantage sur l'itinéraire que sur un éventuel point d'arrivée (toujours provisoire).

Regarder les pratiques (de l'ordre du faire) a au moins trois avantages. Cela permet **1)** de ne pas parler (immédiatement) arts et artistes, musiques et musicien·nes (de l'ordre de l'être). Parler en termes de « manières de faire » ou de « procédures-processus » permet **2)** de ne pas situer les pratiques en opposition à la « théorie » mais les considérer comme des formes de « théorie en actes ». Et **3)** de ne pas porter le regard

¹⁶¹ Ce passage est une reprise légèrement complétée de mon projet de recherche doctorale [Sidoroff, 2018, p253-254].

sur un ou des métiers, une ou des professions, mais sur la « musique en train de se faire », dans de multiples conditions possibles.

Les trois points ci-dessus éloignent de la centration dominante en sociologie de l'art sur le triptyque : artiste (les quelques personnes qui peuvent être considérées comme), œuvre (un produit fini) et public (le grand nombre, regardé sous les angles réception et/ou médiation) [Heinich, 2001 ; Campos&co, 2006].

De plus, la richesse du terme de « pratique » permet **4)** de prendre en compte à la fois les actions et les objectifs, les gestes et les valeurs comme les stratégies [Beillerot, 2003, Kergoat, 2009]. Et pour finir, un regard axé sur les pratiques interroge les situations, circonstances, environnements, milieux ou contextes de ces manières et permet **5)** de ne pas oublier ces dimensions. Toute pratique est « située » (au sens que lui ont donné les théories féministes) [Haraway, 2007 (1988)]. Chacune est inscrite sur et dans des terrains, chacune implique et engage des acteur·ices, au sens littéral du terme : des personnes actives non limitées à une unique fonction-rôle-statut. De telles pratiques sont doublement ancrées : d'une part elles sont en rapport avec les préoccupations, actions et décisions des participant·es plus ou moins proches. D'autre part, elles sont ancrées et insérées dans un environnement, sur un territoire, incluant ses dimensions symboliques, culturelles et institutionnelles.

Je détaillerai ces deux derniers points dans les pages qui viennent. M'intéressant aux pratiques, je vais avoir besoin d'outils pour les décrire, les approcher et les expliciter.

Mais déjà, pourquoi aller et rester dans les mondes de la musique ?

4. 12) Pourquoi musicales ?

J'exprimais quelques pages précédemment pourquoi je terminais la rédaction d'une thèse. Une question symétrique se pose aussi : pourquoi je (reste encore à) travaille(r) comme musicien, dans/par les pratiques musicales ?

Je me pose régulièrement la question, parce que la réponse n'est pas évidente. Par exemple, une des thématiques essentielles du moment et qui va aller en s'amplifiant est l'accueil des migrant·es. En considérant cela, pourquoi ne pas aller travailler spécifiquement et au plus près d'une partie de cette problématique ? Cette question revient, lancinante, régulièrement. Ce qui reste constant est ma volonté de participer à une transformation sociale. Encore aujourd'hui, et au moins jusqu'à la fin de ce travail qui porte sur les pratiques musicales, c'est dans ce domaine où j'ai l'impression d'avoir le plus de pouvoir de transformation, et que c'est encore intéressant de le faire pour participer à transformer la société.

Un premier facteur me fait encore choisir de rester ancré dans les mondes musicaux : le temps déjà passé dans ces paysages, et donc une connaissance plus épaisse des histoires, des contradictions, des tentatives, des actions et réflexions qui traversent de

tels mondes. Mes connaissances ne sont pas aussi épaisses dans d'autres mondes, pour d'autres pratiques.

En plus de la « puissance incomparable » (jusqu'aux « larmes du corps joyeux ») déjà évoquée, six autres caractéristiques me font encore agir dans des mondes musicaux.

4.12a) Une dimension démocratique particulière

Comme le dit l'adage que nous(-Cefedem AuRA) répétons souvent : « les oreilles n'ont pas de paupières »¹⁶². La plupart des personnes entendent à 360°. Et nous pouvons dire tout le monde en considérant que l'écoute d'un son met en jeu l'ensemble du corps, notamment par la propagation des vibrations. Celles-ci se diffusent à 360° et font vibrer toutes les matières qu'elles atteignent, pas uniquement celles du tympan. On le sent bien en s'asseyant sur une enceinte notamment avec les basses fréquences. Dans un espace, un bruit ou un son concerne donc tout le monde, et même tout l'environnement. Ce n'est pas forcément le cas d'un élément visuel à regarder ; les yeux ne fonctionnent pas à 360° et ont des paupières.

L'apparition d'un son est sociale¹⁶³, et c'est l'ensemble des parties prenantes qui peut/doit en discuter. Le traitement que l'on réserve aux sons est rempli de considérations démocratiques.

« Supposons une convention de jonglage, c'est-à-dire un rassemblement de jongleur·ses de tous horizons et profils, généralement un week-end. Il y a souvent une soirée, même une nuit, dans un grand gymnase avec une belle hauteur sous plafond, pour que tout le monde pratique avec tout le monde et échange des “trucs”. Une sono est présente. Il se crée alors, de fait, des discussions sur la musique à diffuser ou pas : celle-ci va concerner tout le monde. C'est beaucoup moins le cas des figures des uns ou des autres, des murs ou affiches trop claires ou trop sombres : on peut se tourner, fermer les yeux, trouver un endroit où, un angle de vue qui etc. Les figures et visuels peuvent cohabiter plus facilement. Si la sono diffuse un morceau rapide, il peut aider à un certain type de jonglages, mais pas tous ; de même pour une musique planante qui aidera d'autres types de jonglage mais pas tous ; et c'est sans évoquer les différents plaisirs et goûts en coprésence. De telles discussions sur le son peuvent aboutir à ne rien diffuser, par exemple si certains ont besoin d'entendre les différents bruits des objets avec lesquels ils jonglent. Le “silence”¹⁶⁴ est obligatoirement collectif. Se déplacer à un endroit pour bien, mieux ou pas

162 La ou les sources ne sont pas très claires ou évidentes. Mais il est certain que les praticien·nes des musiques acousmatiques et/ou électroacoustiques le connaissent, comme les cinéastes et le hors champs, image et son, mais aussi les armées voulant utiliser cette propriété comme arme (développement très important depuis la seconde guerre mondiale), etc.

163 Peut-être à l'exception d'une pratique solitaire ? Mais il faudrait alors être vraiment isolé pour qu'aucune vibration sonore ne puisse atteindre une matière, faune et flore incluse...

164 Par exemple, voir l'article de Paul FAURE : « Une minute de silence », dans la première page du journal *Le Populaire (de Paris)*, journal socialiste du matin, n°757, le mercredi 18 octobre 1922. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k818208q/f1>

voir telle ou tel, ne l'est pas de la même façon... La musique, le son et le bruit emplissent tout l'espace, se mixent, se rencontrent et se superposent, donc leur fonctionnement est, de fait, éminemment politique ! » [Hahn&co, 2016, complété 2023]

Quel(s) type(s) de son, comment et pourquoi ? Nous sommes obligé·es d'en délibérer. Faire de la musique travaille cela très particulièrement. Par exemple dans un groupe ou un orchestre dans lequel cohabitent plusieurs musicien·nes pouvant faire du bruit. Comment est-ce organisé ? À des moments, nous pouvons considérer qu'il est profitable qu'il n'y ait pas de sons, parce que nous cherchons à discuter et que la voix ne passe pas au-dessus d'accords de guitares saturées, ou autour de petits roulements de caisse claire du ou de la batteuse qui répète son break ou s'installe ou cherche à se délier les poignets, etc. Faire du son, spécialement quand plusieurs personnes sont réunies pour cela, oblige à un certain nombre de discussions sur « qu'est-ce que l'on fait ensemble et comment ». C'est le début d'une démocratie, au minimum.

4.12b) Une coopération individuello-collective

La coordination nécessaire à l'activité musicale a quelques spécificités, à la fois très individuelle et très collective.

Dans mes pratiques musicales, je souffle principalement dans un tuyau qu'on appelle trompette, j'ai plus de 50 ans : j'ai grandi et je vis dans des formes de musique acoustique collective, avec de l'électrique et de l'électronique mais toujours des sons sortant d'une pluralité d'amplificateurs et d'enceintes. Ces pratiques convoquent différents instruments, chacune des personnes jouant une partie du tout avec un de ces instruments. Nous jouons ensemble le même morceau mais il existe quand même des rôles et types de sons différents. La partie de batterie ne fait pas la même chose que celle de la basse, les deux ne font pas la même chose que la partie de la voix principale, et on peut continuer en distinguant chacune des parties. Nous faisons toutes quelque chose ensemble mais avec une singularité irréductible. Même si je peux discuter infiniment de la ligne de basse, qu'il peut m'arriver d'en jouer une partie au clavier en répétition, que je l'enregistre et la mixe ensuite, que je peux toucher les boutons de l'ampli basse et/ou de la table de mixage, au final, c'est très rarement moi qui la joue, voire jamais. De même que la personne derrière la basse peut parfaitement chanter, critiquer et proposer des choses à jouer à la trompette, au final ce n'est pas elle qui les joue. La division du travail est donc spécifique. Cette forme de coopération n'est pas celle qui peut exister dans une équipe de foot, sauf peut-être entre le gardien de but et les joueuses de champ. Pour ces dernières, même s'il existe des personnes en défense, milieu et attaque, que ce soit par la définition de leur poste ou par la situation qui se présente, elles peuvent jouer et faire les mêmes gestes sur tout le terrain.

Jouer de la musique en groupe est donc à la fois une activité très individuelle et très collective : chacun·e joue une partie que son ou sa voisine ne fait pas exactement¹⁶⁵, qui se coordonne avec toutes les autres. Le pouvoir sonore et musical, les responsabilités sont tout autant individuelles que collectives, de l'ordre du groupe entier et des différents sous-groupes (les voix, les vents, la rythmique, les sections mélodiques et harmoniques, les percussions, le graves, l'aigu, les tenues, le ou les accompagnements, le premier plan etc.). Différents parce qu'il en existe plusieurs mais aussi parce qu'un·e même musicien·ne peut être dans toutes. C'est plutôt intéressant en termes d'analyse de la division du travail. Musicalement, nous ne pouvons pas oublier chacun·e des un·es dans le plusieurs. Pour considérer les pratiques, pour considérer la musique fabriquée par ces pratiques, on ne peut pas négliger ou passer sous silence une des participations.

D'où cette expression un peu surprenante qui accroche coopération avec la dimension individuelle : faire de la musique demande une coopération individuello-collective.

Une telle présentation devrait être poussée avec le développement des nouvelles technologies. Il serait nécessaire de considérer les pratiques qui permettent tout·e seul·e de convoquer plusieurs parties dans un séquenceur ou un logiciel de montage son. C'est-à-dire des formes complexes de collectifs fortement asynchrones. Par exemple, la personne ou le groupe qui a créé et ce son à un bout de la planète il y a plus ou moins de temps, avec ceux qui le partagent, ceux qui développent les outils de manipulation, et ceux qui les utilisent (son et outil) ici aujourd'hui. Ce ne sera pas l'objet de cette thèse. Il s'agira de pratique collective avec très souvent plusieurs personnes synchrones qui fabriquent ensemble.

4.12c) Sans signification, ou presque

La citation suivante d'Igor Stravinsky (1882-1971) circule beaucoup¹⁶⁶ :

« (...) je considère la musique, par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément

165 Un tel « pas exactement » peut se décliner. Dans les grandes formations, orchestre symphonique ou dans le projet « 100 guitares sur un bateau ivre » avec GILLES LAVAL, le voisinage peut jouer aussi la même partie, mais jamais avec la même sonorité. L'unisson homorythmique où tout le monde joue la même chose en même temps ne peut pas être homotimbral donc se joue de complémentarités aussi, même si un peu différentes.

166 Le 16 août 2025, une recherche sur Google Scholar avec « Stravinsky "considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit" » fait remonter 44 résultats. Dans la première page de ceux-ci, c'est-à-dire dans les 10 premiers et leurs deux lignes d'extraits suivant le titre-lien et quelques indications bibliographiques, 4 ont « célèbre » pour qualifier cette citation.

additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence. » [2000 (1962, 1935), p69-70]

Je l'ai trouvée assez vite dans mon parcours : Igor Stravinsky est cité comme référence par plusieurs de mes références, et des œuvres sont marquantes. Cette citation me trouble. J'ai eu très vite des doutes sur le(s) sens/signification(s) de la musique, moins sur les émotions (pluriel de variétés nécessaire). L'énumération de la première phrase ci-dessus me convient (notamment l'utilisation du « un », il semble que ce soit la dimension indéfinie et pas l'unité cardinale, je milite pour le multiple et le pluriel), et l'idée de « convention tacite et invétérée » qui impose « une tenue » me parle beaucoup. Mais ce verbe « exprimer » et son substantif, de plus en italique, permet à certains commentaires d'aller jusqu'à une déclaration d'autonomie de la musique en arguant qu'elle n'exprime rien. Ils me dérangent. Déjà, je ne comprends pas (n'élabore pas et ne prends pas avec moi) cela en la lisant, et surtout, la notion de « l'art pour l'art » revendiquant son autonomie suscite une forte méfiance chez moi, et vraie défiance quand c'est une manière explicite ou implicite de mépris, dédain et/ou oubli des dimensions sociales et politiques incluses dans toute pratique (même l'art se fabrique). L'introduction du livre *La valeur de l'émotion musicale* [Frangne&co, 2017] me semble dépasser ces premiers ressentis tenaces, les miens et ceux que j'entends et sens dans des mondes musicaux. La partie « La musique entre forme et force » expose deux positions opposées, une où « la musique n'est pas essentiellement expressive » (avec Stravinsky) et l'autre où elle le serait, amenant à deux voies contradictoires :

« Pour autant, ces deux voies n'interdisent ni l'une ni l'autre que la musique ait un sens (intrinsèque ou extrinsèque, univoque ou amphiboliqueⁿ¹⁴) ou qu'elle suscite une émotion ; en revanche, selon l'une ou l'autre, l'émotion sera qualifiée et déterminée différemment. » [§3]

La note 14 est importante pour mes questions sur la et les significations :

« Voir par exemple Jankélévitch V., « La musique peut conduire plusieurs discours à la fois et n'est pas tenue de choisir entre eux : l'amphibolie est son régime normal et son privilège particulier » (*Quelque part dans l'inachevé*, en collaboration avec B. Berlowitz, Paris, Gallimard, 1978, p209). « La musique est inexpressive en ceci qu'elle implique d'innombrables possibilités d'interprétation, entre lesquelles elle nous laisse choisir. Ces possibles se compénètrent au lieu de s'entr'empêcher comme s'entr'empêchent, dans l'espace, les corps impénétrables localisés chacun en son lieu propre » (*La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983 [1961], p95). »

La musique signifie, peut-être, mais si c'est le cas, alors ce n'est que de façon multiple et extrêmement équivoque. Cette caractéristique m'est chère devant des évidences d'interprétation qui oublie les situations, face à des raccourcis de sens et convocation

d'images trop simples¹⁶⁷. Je n'ai jamais vraiment su comment l'expliciter un minimum. Ann O'aro (musicienne, danseuse, écrivaine, chanteuse et compositrice réunionnaise) depuis ses premières interviews, et très récemment le poète Pierre Vinclair, m'ont aidé avec des mots que je trouve très justes.

Pierre Vinclair :

« Le sens, c'est un personnage du poème, dans beaucoup de poèmes c'est le personnage principal, mais il faut pas le considérer comme le résultat de la lecture. C'est plutôt un personnage au sens où il va vivre des aventures, il va lui arriver des bricoles, et du coup l'intérêt de la lecture du poème c'est pas de refermer le livre en disant "Ah j'ai compris, ça dit ça", c'est de voir ce qui lui arrive à cette signification qui passe dans des méandres, qui rencontre des ennemis, qui se fait aider par des adjuvants, enfin voilà, c'est les aventures du sens. Et en ça, il me semble que c'est quand même quelque chose d'assez extraordinaire de pouvoir accéder comme ça à cette espèce de vie du sens, un petit peu souterraine, un petit peu grouillante. » [Labory, 2025, 1:51-2:32]

Ann O'aro :

« (...) dans la musique on peut ressentir l'émotion sans forcément comprendre de quoi il est question. Et ça nous permet de nous poser des questions, mais à notre rythme, on peut aller voir le texte, y voir une poésie, puis finalement creuser un peu, trouver du sens, chercher dans le sens, connaître le contexte¹⁶⁸. Mais ça reste libre, c'est-à-dire qu'on peut aussi très bien écouter la musique et juste l'écouter pour le son que ça fait. Et il y a cette grande liberté en fait de devenir responsable de ce qu'on a envie de comprendre. Et là-dessus je trouve que la musique c'est très fort. Mais c'est pas le seul moyen qui permet ça, je pense que dans la peinture, dans la danse, il y a aussi de ça. » [Hénoc, 2019, 34:32-35:14]

Les sonorités dans le temps, le rythme et ses combinaisons me semblent créer des rapports aux sens très riches. Et, pour moi, ils et elles le font de manières bien plus multiples et kaléidoscopique qu'une phrase, une image, un mouvement. Et ces myriades de possibles sens (en partant d'une forme de rien, parce que le « personnage » de Pierre Vinclair n'est pas présent, ou de presque rien à des feux d'artifices multicolores) sont très précieuses.

167 Par exemple : dire comme règle qu'un accord majeur serait « lumineux, cristallin, joyeux » (pas de la joie au sens de Spinoza), j'aime même entendu « positif », un accord mineur serait « sombre, triste, mélancolique ». Ou alors le trop fameux « la musique est un langage universel »... déjà l'adjectif « universel » pose a priori problème, mais « langage » peut en poser un aussi, d'autant plus s'il cache des implicites d'une absence d'ambiguïté de compréhension et des fausses évidences.

168 Les interviews d'Ann O'aro passent souvent par un tel questionnement, puisqu'elle écrit et chante l'inceste (dont elle a été victime) et les conditions des femmes et des minorités. Par exemple son premier album [2018] (livret avec les paroles en créole de toutes les chansons, une traduction en français et petites explications en anglais), et son premier recueil de textes, publié en 2024 mais présent avant, s/ces textes peuvent être considérés comme durs. Ann O'aro répond alors avec cette même idée ; ici elle développe un peu plus que dans d'autres interviews, notamment sur le « devenir responsable ».

Je parle et écris ici depuis mes ressentis ; d'autres personnes ressentent différemment et c'est heureux, joyeux. La « puissance incomparable (pour moi) » déjà évoquée est sans doute liée avec de telles « aventures du sens », aventures des sens. Ce dernier mot français relie en même temps : signification, direction, sensation et sensibilité... Quelle richesse !

4.12d) Des rapports spécifiques au temps

La musique est un art du temps... Ce n'est pas le seul mais la musique est souvent abordée avec cette entrée.

1/ Entretenir une dynamique et une durée

La citation ci-dessus d'Igor Stravinsky s'arrête souvent à l'endroit où je l'ai coupée. Mais la suite est intéressante (cela fait partie d'une des étapes de mes apprentissages et goût d'aller chercher les entours des citations qui m'accrochent) :

« La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps – de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle de présent.

Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme* et *le temps*. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne. On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée. » [2000 (1962, 1935), p70-71]

Instituer, rendre réel le présent, construire... tout cela me parle. La suite moins : le verbe « atteindre » et la comparaison avec l'« architecture » peuvent laisser sous-entendre des dimensions définitives et alors arrêter une dynamique ? J'entends un peu cela, sans doute marqué par le « donc » du : « réel[le], donc stable ». Un tel lien logique me semble très daté : les instabilités (incertitudes, indéterminations, doutes) sont très présentes et réelles particulièrement dans les phénomènes vibratoires, entre autres la musique¹⁶⁹. Instituer mais en institutionnalisation permanente, constamment renouvelée et réactualisée, le présent ne s'arrête pas. J'ai gardé la longue citation pour me permettre d'explicitier une dimension temporelle de fragilité et de soutien nécessaire ; elle m'intéresse particulièrement. Les musiques que je joue (leurs pratiques) n'« atteignent » que temporairement ; elles se construisent et doivent

169 La musique, donc les manières de la fabriquer, et alors, en latéralité : beaucoup de manières de faire d'autres activités que celles uniquement musicales.

continuer et tenir, relancer et entretenir. L'architecture est presque une image contre-signifiante dans son imaginaire de fixité solide d'un bâtiment établi une fois pour toutes (ou, tout du moins longtemps), et pour moi, le détour par Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)¹⁷⁰ ne fonctionne pas : en ce qui me concerne, la musique pétrifiée ne fait pas sens. Si la dynamique s'arrête, si elle se pétrifie, elle disparaît. Fabriquer de la musique, comme en écouter, s'inscrit obligatoirement dans une séquence temporelle, une durée ; ce ne peut pas être une photo ou un instantané. Un son apparaît et disparaît, et pour qu'il dure, il faut l'entretenir. La musique est dynamique, jamais au repos, sinon elle tombe et s'évanouit. (Belles résonances avec la vie.)

2/ Se placer dans le temps qui passe (question de débits)

L'autre dimension temporelle importante est que faire de la musique, c'est jouer avec, dans et au cœur du temps qui passe. Un grand nombre de musicien·nes sont intéressé·es par la manière spécifique qu'elles développent pour se placer dans le débit temporel. Elles simplifient souvent cette question en disant « une manière de danser » (un autre art du temps). Et elle se comprime dans un mot comme swing ou groove ou balancement ou danse, cadence suivant les mondes musicaux concernés. Chacun de ces mots est extrêmement significatif mais très peu explicité autrement que par des exemples musicaux (et des personnes plus expérimenté·es commentant « là oui », « là non »). La question du « débit-dansant » (section de cuivres de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985]) portait là-dessus, et j'y reviendrai plus loin dans cette thèse. Les finesses et subtilités des placements rythmiques dans le temps demandent du collectif et des coopérations spécifiques, il est donc intéressant d'aller étudier de plus près.

En février 2025, dans le début d'une émission de France Culture, « Comment l'extrême centre a mis l'extrême droite au pouvoir (en Allemagne, en 1933) », Johann Chapoutot explique comment il a commencé à reprendre, en historien, le dossier de l'Allemagne de 1932-1933. Il était saisi par l'actualité :

« quand on est historienne ou historien, on a un sixième sens qui s'appelle le temps, c'est-à-dire qu'on est toujours à mettre en perspective les questions, à les déployer » [Bourmeau, 2025, 9:40-9:50].

Les musicien·nes ont sans doute une autre forme de « sens du temps » : toujours à se déployer dans le temps, à construire un et même des placements temporelles communs¹⁷¹.

170 Je ne suis pas encore allé chercher la source et le contexte de cette assertion.

171 L'expression « mise en place » est peut-être trop resserrée aux mondes des musiques à danser avec l'avènement de l'enregistrement, alors prenons « danse » plus transversale, puisqu'incluant aussi par exemple les giges et autres sarabandes existantes avant les possibilités d'enregistrement.

3/ Différentes conceptions du temps

Les questions du temps et du « rapport au temps » sont très présentes dans beaucoup de réflexions autour des dynamiques d'émancipation, notamment dans les travaux décoloniaux. La conception du temps linéaire occidentale exerce des dominations.

D'une part, la question du temps a de quoi devenir centrale aujourd'hui : temps de travail (en nombre d'heures par jour et semaine, une des revendications ouvrières majeures) et d'activité (tout au long de la vie avec, par exemple, les questions des études, du bénévolat, chômage et de la retraite), temps de prendre soin, temps d'attention, temps de délibération collective, temporalité individuelle et collective, subie, volée, contrainte, gagnée, vagabonde, indépendante, etc.

D'autre part, les conceptions du temps peuvent être multiples et riches. De telles notions traversent les trois thèses déjà soutenues des collègues du Collectif-en-devenir, ce n'est pas un hasard. Dans l'ordre chronologique :

Dans sa thèse, **Léa Laval** prend « la gestion du temps comme analyseur », à l'occasion d'un atelier organisé collectivement lors du colloque *Pratiques sociales et apprentissages* en juin 2017 à Paris 8 [2019, p196-200]. Nous le voulions alternatifs aux brochettes de communications à peine discutées.

« C'est malgré tout notre difficulté à gérer le temps de l'atelier qui vint nous rappeler *a posteriori* à quel point ce cadre était venu contraindre nos volontés de transformer les formats classiques du colloque universitaire. » [p199]

Alors : penser le temps (une dimension musicale) comme analyseur (un outil politique). Le « débit-dansant » que nous trouvons grâce à « Sahel » n'est pas exactement celui du groupe Tower of Power, les deux font danser mais pas exactement de la même façon. Cela fait exister au moins deux manières assez différentes de se placer dans le temps, donc cela devient une question musicale essentielle (que l'école de musique ne m'a pas appris à poser). L'école au sens large, apprend-elle qu'il existe plusieurs manières de penser le temps, et si oui, nous apprend-elle à les considérer ?

La thèse de **Myriam Cheklab** a pour titre : *Basculer vers des pédagogies décoloniales. Regards, chemins et horizons croisés entre des communautés nasa en Colombie et des descendant.es de colonisé.es en France*. La deuxième partie s'intitule « Décoloniser l'histoire. Se re-raconter le passé, le présent et le futur » [2021, p149-321], et son premier chapitre se termine avec cette phrase :

« Car une vision non-linéaire du temps implique une coexistence du passé, du présent et du futur, et attache moins d'importance aux dates et aux rapports de causalité, qu'aux résonances et aux connexions entre les moments, aux résurgences du passé dans le présent et dans le futur. » [2021, p183]

Elle a d'importantes implications politiques et collective pour faire ensemble, par exemple faire de la musique mais aussi de nombreuses autres activités. Et j'y vois aussi une réflexion très directement musicale, par exemple en improvisant (une partie de cette thèse porte sur ce sujet). C'est-à-dire que la réciproque peut être vraie : des

conceptions temporelles développées et mises en œuvre pour faire de la musique, en faisant de la musique, peuvent avoir des implications politiques.

Le chapitre 6 de la Partie III s'intitule « Recréer des temporalités propres » [p412-434]. Il présente et discute de plusieurs manières de concevoir et vivre le temps, de prendre un rythme, et de s'organiser temporellement à plusieurs. Par exemple :

« Le temps exact, celui imposé par le système moderne-colonial. Le temps juste, celui qui vient d'en bas, de la communauté des êtres humains et non-humains. Le temps nécessaire, celui qu'il faut prendre et dont on a besoin pour construire nos luttes » [p413]

« D'un côté, un temps que l'on mesure de manière abstraite, mathématique, un temps supposé, que l'on calcule et prévoit. De l'autre, un temps plus organique, qui s'appuie sur les réalités, sur les rythmes des êtres humains et non-humains. Qui ne se calcule pas, mais qui s'éprouve. » [p426]

Cela a des fortes résonances musicales (les sonorités et leurs fabrications).

Je retiens aussi une citation de Gentil, « un des fondateurs du processus éducatif nasa *Kiwe Uma* (...) une école nasa déscolarisée et autonome » [p538-539] :

« La question du temps est extrêmement complexe car nous sommes tous actuellement dans des temporalités qui sont définies par des calendriers provenant d'ailleurs. Que ce soit en termes de dates, de la manière de concevoir les jours de la semaine, les jours de repos. Ce sont des temps déjà définis ou décrétés. Mais ce serait autre chose de revenir aux temporalités de la nature. (...) Faire cela, c'est s'engager dans nos propres temporalités, et c'est s'opposer à toutes les temporalités que l'institutionnalité a définies. » [p425, traduction française p548]

Faire de la musique, c'est s'engager collectivement dans une temporalité à construire (par exemple celle d'un reggae ivoirien, d'un malogué réunionnais, d'un séga des îles de l'océan Indien) ou même à inventer sur le moment (par exemple en improvisant, j'y reviendrai). Et il existe beaucoup de manières différentes de temporaliser l'agencement de sonorités.

Dans sa thèse, **Louis Staritzky** évoque l'hétérogénéité du temps. Il cite Partha Chatterjee (et me le fait découvrir), dans le début de son livre *Politique des gouvernés : Réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*

« Le monde postcolonial offre maints exemples de cette présence d'un temps hétérogène et dense, qu'il s'agisse de capitalistes industriels rendant la conclusion d'un contrat parce qu'ils n'ont pu consulter leurs astrologues respectifs, d'ouvriers de l'industrie refusant de toucher une nouvelle machine avant qu'elle ait été consacrée par un rituel religieux adéquat, d'électeurs s'immolant par le feu pour pleurer la défaite de leur candidat ou de ministres se vantant ouvertement de ne donner du travail qu'à des membres de leurs clans. Qualifier cela de co-présence de plusieurs temps – moderne et prémoderne –, c'est adopter l'utopisme de la modernité occidentale. Les plus récents travaux ethnographiques montrent que ces "autres" temps ne sont en rien la survivance d'un passé prémoderne, mais les produits inédits de la rencontre avec la modernité elle-même. On parlera donc à ce sujet de temps moderne hétérogène. J'ajouterai, pour aller au bout de la polémique, que le monde postcolonial, en dehors de l'Europe occidentale et de

l'Amérique du nord, constitue en réalité la majeure partie du monde moderne. »

[2009 (2004), p19-20] [Staritzky, 2023, p108].

Avant ce passage, pour développer ce « temps hétérogène et dense », Partha Chatterjee évoque le contraire, un « temps homogène et vide » [p16-19] en appui avec Benedict Anderson¹⁷², le temps du capital. Cette temporalité n'en rencontre d'autres, notamment celles qui lui résistent, qu'en les considérant comme « un archaïsme ou une arriération », cette temporalité « assure le triomphe ultime du capital et de la modernité » [p17]. Partha Chatterjee dénonce ce temps comme une utopie (il n'existe pas), pour défendre un temps « hétérogène et dense », déjà-là et à l'œuvre au sein de nos modernités.

Là encore, les résonances musicales (les productions sonores, les démarches et les produits) sont nombreuses. La notion de « débit-dansant » pour mieux jouer « Sahel » commence à densifier le temps face à l'homogénéité d'un débit linéaire et isochrone, pouvant laisser croire à une stabilité et des certitudes.

Pratiquer la musique permet de sentir, mettre en jeu et en œuvre, bricoler et expérimenter un certain nombre de dimensions du rapport au temps.

4.12e) Des questions politiques potentielles

De par mon parcours de musicien et militant, j'ai pu construire plusieurs relations entre les manières de pratiquer la musique (des manières de faire ensemble) et des problématiques politiques, qui pour moi sont essentielles. Je crois que c'est le cas pour toutes pratiques, mais c'est avec celles musicales que j'ai construit le plus de sensibilités et d'outils. Et c'est avec celles-ci que j'ai (encore) envie d'œuvrer : la pratique musicale reste encore un excellent espace-temps de questionnements politiques (action et réflexion).

Toute situation où des personnes pratiquent de la musique convoque des savoirs musicaux et des savoirs sociaux. Ceux-ci peuvent devenir stratégiques, au sens de la notion de « savoirs sociaux stratégiques », travaillée dans l'éducation populaire politique.

1/ Savoirs sociaux stratégiques¹⁷³

Une telle expression rassemble trois mots-concepts épais et denses, donc aussi trois relations duelles, et trois regroupements en duo face au troisième.

La principale source est belge, notamment Luc Carton déjà cité, et Alain Leduc du CFS (Collectif formation société), association d'éducation permanente belge. Un savoir social stratégique est...

172 ANDERSON, Benedict (1996). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La découverte (trad. P.-E. Dauzat), que je n'ai pas (encore) parcouru

173 Résumé de la partie IV.1) de mon mémoire de Master 2 [2016, p94-97]

« une connaissance qu'on a de la réalité parce qu'on la vit et qui pourrait être considérée comme un outil dans les rapports de force pour changer cette réalité »

[Carton, 2005, n6, p10]

L'exemple le plus connu, et celui que j'ai le plus rencontré dans les réunions d'éducation populaire, est celui dit « de la vendeuse d'orange ». Celle-ci, dans un marché, refuse de vendre toute sa marchandise malgré plusieurs propositions de plus en plus largement profitables, financièrement parlant : « – Pourquoi ? – Mais qu'est-ce que je ferai d'ici ce soir ? ». Ici, deux visions de la société s'affrontent. D'un côté : le plaisir des rencontres et des échanges est au centre et l'activité économique et son profit est une externalité. De l'autre, c'est le contraire : le profit économique est au centre, le plaisir une externalité. Ce savoir social du renversement entre profit économique et plaisir relationnel devient stratégique s'il se conscientise et s'argumente (ne pas rester sur une incompréhension réciproque), si ce savoir social est mis au travail pour instruire sérieusement, rigoureusement et solidement une analyse, une argumentation et une délibération de manière à d'une part développer cette vision de la société, et d'autre part entrer en conflit, pacifiquement mais rigoureusement, avec l'autre vision.

Une autre manière de nommer est celle d'un savoir du « commun oppositionnel ». Pascal Nicolas-Le Strat évoque cette notion avec l'expérience du logiciel libre [2016, p74-79].

À quels savoirs sociaux stratégiques peuvent amener des pratiques musicales ?

2/ Pistes d'investigation quand de la musique se fabrique

Pour ne prendre que quelques exemples, en reprenant et détaillant quelques points de mon article de 2014 qui ne laissait pas la place pour tout écrire :

- La production sonore peut venir questionner assez vite le droit de propriété intellectuelle, donc le droit de propriété.
- Faire de la musique ensemble veut dire prendre de très nombreuses décisions. Ce n'est pas uniquement vrai pour les pratiques musicales, mais dans le cadre de celle-ci, j'ai construit une sensibilité bien plus fine que dans un match de foot, par exemple.
- Beaucoup de manières de faire accueillent très volontiers et joyeusement l'étranger. Cela peut correspondre à accueillir une ou des personnes dans une pratique, un rythme, une sonorité. J'ai ainsi appris à jouer le malogué (maloya réunionnais et reggae), le séga et le seggae (séga des îles Mascareignes et reggae), je détaillerai une partie de cet apprentissage dans la partie « Questionner-conceptualiser ». Cet accueil peut aussi correspondre à des manières de faire sans s'accrocher à un style particulier mais plutôt dans une esthétique à construire. La table commune peut être ouverte, toutes les idées sont les bienvenues. Aucun prérequis n'est nécessaire, aucune condition n'est

posée : les actions se construisent avec les gens en présence et dans la situation. (Cela rend la description de celle-ci très importante.)

- La musique peut mettre en place des processus d'évaluation subversifs. Et l'évaluation peut être un levier fondamental d'action sur les représentations. Comment évaluer une pratique musicale ? C'est sans doute en s'attardant plus sur les processus que sur le produit et par une méthode « pluraliste, contradictoire et réflexive », avec les termes construits par les acteurs : la socialisation d'une auto-évaluation¹⁷⁴. En considérant l'évaluation plus comme question relative au sens de ce qui se passe, qu'un contrôle qui mesure des écarts entre ce qui est et ce qui devrait être : « l'évaluation consiste à dérouler et déplier des signes, c'est-à-dire leur conférer un sens collectif » [Vercauteren&co, 2007, p78 ; entrée « Évaluer » du site, p2]¹⁷⁵. Elle pourrait alors être une procédure démocratique subversive ?

Je reviendrai sur les savoirs sociaux stratégiques au moment de la conclusion.

4.12f) Un profond besoin d'explicitations

Les pratiques musicales sont asphyxiées par des institués et des implicites.

L'institué est lourd d'une grande épaisseur historique : la création du conservatoire de Paris en 1795 crée un sommet puis construit une « pyramide à l'envers » [Hondré, 1996, 1999 ; Jardin, 2006, p68-69] qui continue de peser dans les vies des écoles de musique aujourd'hui.

L'implicite correspond en partie à l'ineffable de la musique [Jankélévitch, 1983 (1961)], mais aussi à deux phénomènes différents.

D'une part **la domination d'un type de musique**, disons plutôt¹⁷⁶ : domination d'une pratique particulière de faire de la musique (des manières très cadrées dans une situation extrêmement précise). Samuel Chagnard est un collègue du Cefedem AuRA, il coordonne la FDCE où je travaille. Il l'a très bien explicité à la fin de son mémoire de Master 2, en détaillant ce qui est contenu dans l'expression « apprendre la musique » :

« Apprendre la musique,
c'est apprendre la musique classique,
c'est-à-dire apprendre la musique classique de manière classique,

174 Par exemple, voir l'expérience des centres culturels belge[s] racontée par Luc Carton (Belfort le 12 février 2014, notamment entre 5:45 et 8:08) et Michel Conan [1998].

175 Ce n'est qu'un petit extrait de l'article « Évaluer » de David Vercauteren, en collaboration avec Thierry Müller et Olivier Crabbé dans *Micropolitiques des groupes* [2007, p73-84 ; entrée « Évaluer » sur internet].

176 À cet endroit de cet écrit, je n'ai pas encore passé le cap de ne parler *que* de pratiques, je vais y arriver.

c'est-à-dire apprendre à plusieurs à lire une partition écrite dans le langage occidental stabilisé au XIX^e siècle avec un professeur de solfège et apprendre seul à jouer d'un instrument de musique moderne de tempérament égal avec un professeur du même instrument de musique moderne de tempérament égal pour pouvoir répéter avec d'autres musiciens qui ont reçu la même formation, mais sur un autre instrument de musique moderne de tempérament égal avec un professeur de cet instrument moderne de tempérament égal pour former l'ensemble qui correspond à la nomenclature de la pièce de musique occidentale savante composée par un génie entre 1726 et 1937 dans le but de l'interpréter aussi correctement que possible sur la scène surélevée d'une salle de concert adaptée à recevoir un public adapté lui aussi. » [2012, p107]

Il termine cette explication en écrivant :

« Tentative vaine qui restera toujours inadéquate et fastidieuse.

Pourtant c'est bien de cela qu'il s'agit, de tout ce qui n'est pas dit, mais qui est si évident pour celui qui l'énonce. » [p108]

Ces considérations font naître un premier besoin d'explicitation la musique que l'on est en train de faire. D'où deux préoccupations différentes, elles sont au centre d'une partie de notre travail au Cefedem AuRA : participer à ce que les personnes qui ont le sentiment de ne pas avoir à préciser commencent cette « tentative » (elle est « vaine » mais nécessaire), et à ce que les personnes qui ont l'impression de ne pas avoir les mots pour le faire en trouvent. Ces deux profils ne rangent pas d'un côté ou de l'autre, plusieurs personnes sont dans les deux cas.

Et d'autre part, la « **magie** » (ce mot revient souvent dans les discussions) ou la non-nécessité d'expliquer, voire la folie ou le sacrilège de vouloir le faire. Je suis encore marqué par Stanislas Nordey à la fin d'une réunion organisée en juillet 2013, pendant le festival d'Avignon¹⁷⁷. Il termine son intervention à propos de ses travaux de théâtre avec des scolaires et amateur·es, en disant « c'est magique » ; presque toute le monde approuve (ceux qui trouvent l'expression étrange ne se manifestent pas). Quelques questions et échanges suivent, et il redit cette dernière expression en quittant la salle à la fin de la réunion. Elle est et fait conclusion. Elle pose beaucoup de questions. Il n'est pas le seul à l'employer, et pas uniquement dans les mondes du théâtre, de nombreuses musicien·nes l'utilisent. Nous-toutes, collectivement, ne pouvons pas nous contenter d'une telle explication. Il existe des situations et des intelligences de dispositifs, des ajustements de manières de faire et de circonstances, des attentions et sensibilités particulières qui peuvent s'explicitation, un minimum, en tout cas beaucoup plus que renvoyer à une « magie ».

Autre situation, mais un autre effet « magie » mais avec le même ordre d'implicite : soit un membre d'un jury lors d'un examen musical... L'impétrante joue un mouvement d'un concerto de Mozart et il n'est pas d'accord sur l'interprétation. Son

177 Cette année-là, il était artiste associé du festival. Et il mettait en scène la pièce *Par les villages*, de Peter HANDKE (1983, Paris : éd. Gallimard, coll. Le manteau d'Arlequin, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, 1^{ère} éd. *Über die Dörfer* en 1981).

explication est : « tout le monde sait comment on joue Mozart », le ton, la moue et la décision disent aussi que « ce n'est pas comme ça ». Pas plus, pas moins de commentaires. Déjà, la violence institutionnelle est énorme depuis une position de pouvoir. Et puis, dans l'ordre de la phrase : derrière ce « tout le monde » se cache un mensonge (non : pas tout le monde !) et un implicite : il n'y aurait pas besoin de mots, de phrases, de discussions, d'arguments, de délibérations pour en convenir collectivement ? Puis le « ça » : il ne donne aucune information ou ressource. En résumé : tu l'as ou tu ne l'as pas et alors tant pis pour toi. Une évidence implicite qui sélectionne violemment et le non-dit permettent une domination en acte. Et c'est « magique ».

Quand, un jour peut-être, les habitudes et le fonctionnement des pratiques commenceront à se mortifier de l'explicitation, nous reviendrions défendre un peu de magie. Mais, actuellement, nous en sommes très loin. J'essaye donc ici, nous essayons dans plusieurs collectifs où je suis impliqué, de démagiquer la musique et surtout sa pratique.

Depuis ma position de musicien qui réfléchit à comment la musique se fabrique, je suis dans une démarche consistant à mettre des idées, des concepts et des récits pour décrire les activités musicales. C'est un peu le contraire des démarches cherchant à faire autrement que les mots, en faisant revenir les émotions et les sens (sensation, sensibilité et signification non verbale) dans les activités. Quand nous-musicien·nes aurons trop explicité, il faudra peut-être reconsidérer en plein la magie, mais je considère que ce n'est vraiment pas le moment.

4. 13) Musique comme rythmes-sonorités, et autres

Avant de penser pratiques plutôt que musique, j'avais trouvé deux éléments intéressants que je précise ici (je les ai déjà un peu utilisés, et je les utiliserai plus tard).

1/ L'intelligence-rythmes-sonorités (Wadada Leo Smith)

J'ai découvert l'expression « *sound-rhythm* » ou « *rhythm-sound* » chez Wadada Leo Smith, dans ses notes écrites concernant la musique créative [1973]¹⁷⁸. Il est trompettiste, multi-instrumentiste, compositeur/performeur de musique créative et auteur (né en 1941). En plus de cette traduction de sa présentation de son site en 2025, je rajoute aussi éducateur (il se disait « *educator* » dans les versions précédentes).

178 Ces notes suivent la sortie de son premier album en leader, *Creative Music - 1* [2004 (1972)] avec la création de son label Kabell.

L'expression « **sound-rhythm** » combine avec le trait d'union rythme et sonorité, et joue avec le mot « *sound* » qui est aussi un adjectif signifiant : sain, solide, sensé, intelligent (comme dans *to be in sound health* voulant dire être en bonne santé). Elle traverse ces notes (écrites mais aussi musiquées). Plus exactement, cette expression me semblait être au centre de ce texte, quand je l'ai découvert au début des années 2000s. En regardant de plus près en 2025, et en comptant (avec un Ctrl-pomme F / rechercher dans le pdf), sa place n'est peut-être pas aussi évidente :

- « *sound* » apparaît 70 fois, « *rhythm* » 59 (en comptant aussi *rhythmic*) ;
- en incluant les combinaisons : « *sound/rhythm* » 1 fois, « *sound-rhythm* » 14 fois et « *rhythm-sound* » 4 fois ;
- contre les 181 occurrences de *music* et *musical* (+14 avec *musician(s)* +1 *musicologist*)

Mais il est à noter que les deux premières occurrences de « *sound* » et « *rhythm* » sont en se combinant. La première est au début de la dédicace qui commence ce texte, avec un « / » :

« to the great master musicians, the pioneers of creative music in america, those who laid the way and formed a different concept of music (sound/ rhythm) »¹⁷⁹

L'introduction continue avec une citation d'Addison Gayle Jr. (1932-1991), une page, tirée de l'introduction de *The Black Aesthetic*¹⁸⁰. Elle est suivie d'une page sur l'idée que chaque personne noire devienne consciente de sa propre valeur. Ces deux petites parties n'emploient pas le mot *music* ou *sound* ou *rhythm*. Ensuite, deux pages présentent l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians de Chicago)¹⁸¹ en mobilisant beaucoup le mot « *music* », mais sans utiliser le mot « *sound* », ni « *rhythm* ». Puis Wadada Leo Smith commence à développer son propos en commençant avec :

« CREATIVE MUSIC
in the art of music (rhythm-sound), (...) »

Cette fois, le mot musique se déploie dans une parenthèse : rythme est en premier et les deux mots sont reliés par un trait d'union.

Ces deux premières utilisations m'ont sans doute mis dans l'esprit que l'expression traversait l'ensemble de ce texte et remplaçait presque le mot musique. La notion de

179 Je traduis : « aux grand·es maîtres musicien·nes, pionnièr·es de la musique créative en Amérique, ceux qui ont ouvert la voie et façonné une conception différente de la musique (son/rythme) ».

180 GAYLE JR., Addison (éd.) (1972). *The Black Aesthetic*. Garden City, New York : Anchor Books, pXXII.

181 George E. Lewis : « Depuis sa fondation en 1965 dans le South Side de Chicago – virtuellement noir dans son intégralité – (...) [l']Association for the Advancement of Creative Musicians a joué un rôle inhabituellement prééminent dans le développement de la musique expérimentale américaine. Les membres de l'AACM ont développé de nouvelles conceptions du son, des timbres, de la forme, de la notation, de la composition et de l'improvisation, de l'instrumentation et des techniques étendues, des technologies liées à la musique informatique, des instruments acoustiques à inventer, de l'interactivité, des multimédias, des installations et des sculptures cinétiques. » [dans Pierrepont, 2015, p15-16]
Citant LEWIS, George E. (2004). « The AACM in Paris », dans *Black Renaissance / Renaissance Noire*, vol. 5, n°3, p105-106.

rythme-sonorité, et peut-être même celle d'une intelligence-rythmes-sonorités (en rendant explicite le jeu de mots avec « *sound* » pris comme adjectif, et pluralisant les rythmes et sonorités) m'ont apporté de l'oxygène pour penser-agir musicalement.

2/ Pas uniquement rythme, mélodie et harmonie (Henry Kaiser)

Le musicien Henry Kaiser (pas l'industriel) est principalement guitariste et improvisateur. En s'appuyant sur les réalisations visuelles de Jordan Belson (1926-2011)¹⁸², une de ses grandes influences, il liste neuf dimensions pour pratiquer la musique, notamment en improvisation :

« Rhythm, melody, and harmony have always been the least interesting aspects of music to me. I've always been more interested in **timbre, shape, timing, space, emptiness, structure, emotion, color, and expression**¹⁸³. »¹⁸³ [dans Zorn, 2008, p103]

Tous ces éléments créent des attentions et considérations spécifiques qui sont et seront en arrière-fond de mes explicitations de pratique. Ils permettent de décrire, penser-agir la musique de façon plus ouverte que les considérations trop occidentalosolfégiques sur les hauteurs (une horizontalité avec la mélodie et une verticalité avec l'harmonie) et le découpage rythmique en suites et combinaison de cases isochrones.

Mais aucun de ceux-ci ne donne de pistes pour « comment » pouvons-nous faire de la musique ?

Il est temps de passer aux pratiques.

182 Artiste plastique-cinéaste américain connu pour ses films et créations visuelles abstraites, actif au moins de la fin de la deuxième guerre mondiale à 2005. Voir <https://www.jordanbelson.info/> où quelques films sont visibles. Il est souvent question de « musique visuelle » (*Visual music* ou *Color music*).

183 Je traduis : « Le rythme, la mélodie et l'harmonie ont toujours été les aspects les moins intéressants de la musique à mes yeux. J'ai toujours été plus intéressé par le timbre, la forme, le timing, l'espace, le vide, la structure, l'émotion, la couleur et l'expression. »

4. 2 | « Ça » n'existe pas, c'est une pratique !¹⁸⁴

L'art, la musique, la recherche, l'amour, l'éducation, l'écriture, la lecture, le football, la sociologie, la justice et d'autres grands substantifs n'existent pas. Avant de partir immédiatement sur des grands chevaux pour remettre en cause une telle affirmation (avec plein de bons exemples), explorons un peu ce qu'elle peut signifier : toutes ces choses sont avant tout des pratiques. Et c'est par les manières de faire en situation qu'on peut approcher un bout de ce qu'elles font, de ce qu'elles sont.

4. 21) Quand un petit groupe fait (de) la musique

Ce qui m'intéresse donc est le « faire *de* la musique ». Jacques Cheyronnaud a discuté ce « de ». Que vient faire ce déterminant indéfini et même, plus précisément, cet article partitif ? La musique est une matière bizarre, indénombrable, voire imprécise (!), alors : « de la musique ». Mais l'expression « faire la musique » fait sens, elle est moins courante mais peut être intéressante.

Cela me permet une nouvelle précision : absolument rien n'est révolutionnaire dans le fait de les qualifier de « musique », les morceaux, instruments, chansons et sons dont il a été question début le début de cette thèse (une section de cuivre sur un morceau d'Alpha Blondy, des percussions du maloya réunionnais pour l'introduction d'un morceau de reggae roots) et dont il sera question plus loin. J'ai constamment à l'esprit d'ouvrir la considération musicale à des bruits et sonorités moins (ou pas) souvent considérées comme musicales. Mais mon propos dans cette thèse n'est pas du tout sur ce type de discussions. Dans ce travail, j'étudie leur « faire », je les regarde par leur « faire » : actions, activités, pratiques, manières, procédures, contexte(s), etc.

En 2002, dans le livre issu de son HDR, publié dans une collection dirigée par Denis Laborde, Jacques Cheyronnaud propose de distinguer « faire de la musique » et « faire la musique ». Cette dernière expression est le titre de son introduction.

« Ainsi, nos sociétés ne font pas seulement “de la musique” (composer, exécuter, interpréter, pratiquer, etc.) : elles la font (produire, organiser, instituer), y compris lorsqu'elles en parlent. En-faire et Dire, c'est ici Faire-être. » [2002, p25]

184 Une partie du contenu qui suit a été publiée en mars 2024, sous le titre « La recherche n'existe pas, c'est une pratique ! », dans *Agencements*, n°10 [p153-157]. Elle est ici très largement développée.

La distinction entre « faire de » et « faire la musique » est aussi et par exemple¹⁸⁵ dans le n°30 de la revue *Musique en jeu* dans l'introduction au dossier « Le métier du musicien » (Michel Rostain et Philippe Gumpłowicz) :

« il nous semble que dans le même temps où les musiciens font de la musique, ils font également la musique. À savoir qu'ils ne sont pas les simples agents passifs d'institutions ou de compositeurs mais qu'ils travaillent le corps vivant de la musique. » [Rostain&co, 1978, p3].

La formulation de Jacques Cheyronnaud est légèrement différente. D'une part, nos sociétés et pas uniquement les musicien·nes (celles qui se déclarent comme, et celles qui sont désigné·es comme), c'est-à-dire dépasser le cercle des musicien·nes pour l'ouvrir à la société, c'est utile. Un écosystème musical étant très difficilement refermable autour d'une partie seulement de la société. Les sons se propagent très facilement. Et d'autre part, « produire, organiser, instituer » et pas « travailler le corps vivant de la musique », c'est-à-dire ne pas rester sur l'objet musique pour aller vers l'organisation sociale, des comportements et des pratiques, c'est un mouvement qui m'intéresse.

Repartant sur la citation de Jacques Cheyronnaud, je précise que ma focale ne sera pas centrée ni sur la ou des sociétés, ni sur des « discours sur ». J'approche les écosystèmes musicaux depuis des situations très localisées dont je cherche à décrire l'épaisseur¹⁸⁶. Mais ces situations mettent en jeu des groupes insérés dans des sociétés (les appartenances sont toujours multiples et transversales [Guattari, 2003 (1974)]), que je nommerai plutôt des communautés dans une société (l'ici et maintenant que nous sommes en train de partager).

Le matériau que je mobilise et met au travail trouve sa source dans ma participation dans deux types de collectifs. Mes expériences musicales, au sens de **fabrications sonores**, sont très majoritairement en groupes de musique. En reprenant le vocabulaire de la dynamique de groupe, je les qualifierai : des « groupes restreints », de 4 à 12 personnes. J'ai joué ponctuellement dans quelques grands orchestres (3 ans au Big band de Limonest alors que lycéen, un trimestre dans un orchestre symphonique alors qu'étudiant adulte à l'ENMDAD de Villeurbanne). J'ai aussi participé récemment à la création « 100 guitares sur un bateau ivre » (2017, 2019 et suivantes), participation à la périphérie très active, mais pas centrale. Mon implication dans la fanfare militante FAME est particulière de ce point de vue : nous sommes environ 170 sur la mailing liste, sans doute une cinquantaine pour un premier mai grandiose en 2023

185 Avant 2002, par exemple, Denis Laborde l'utilise aussi : « Posant que c'est déjà faire la musique que de la dire, je porterai ici attention non aux partitions, mais aux discours tenus sur l'émotion musicale. » [1994, §5], ou « “faire la musique” et non pas seulement “faire de la musique”, car les commentaires que l'on produit sur une action musicienne donnent du sens aux pratiques et participent à sa “fabrication” » dans une communication de 2001, publiée en 2002 [p704]. Mais je choisis les deux citations dans le corps du texte pour me permettre de préciser ma recherche.

186 Et à « l'épaissir », comme le déploie Louis Staritzky pour le quotidien, en appui avec Henri Lefebvre et l'exemple des compréhensions du monde derrière cette action, peut-être pas si simple, d'une « femme qui achète une livre de sucre » [2023, p236-238] et [2024, p156-159].

(musicalement mais pas policièrement), mais la plupart du temps, nous sommes de 4 à 10 personnes, mais pas tout le temps les mêmes.

Concernant les « groupes restreints », entre autres : Une recette de cuisine gouzni (5 personnes), Monsieur Steed (9), GGG (7), Margo, Koodakood (7 à 10) puis MAWAAR (6 et plus) ; Miss Goulash (8 à 12), Spirojki (4) et dérivés (Spirokino, Dojodaïki à 5), etc.

Mes expériences musicales, au sens de **pratiques autour du sonore**, sont très majoritairement comme membre d'équipes un petit peu plus large, comme au Cefedem AuRA. Même si les pratiques sur lesquelles je m'appuie se passent dans des petits groupes de ces équipes, leurs inscriptions dans un collectif plus large, avec des échanges, retours et explicitations, ne permettent pas de les qualifier correctement uniquement comme expérience en groupe restreint.

Certes, ces différents agencements de personnes participent bien de plusieurs communautés (et même plusieurs pour chaque membre) qui font société : chacune produit, organise et institue, pour reprendre les trois verbes de Jacques Cheyronnaud. Ce ne sera pas au centre de mon écriture, mais toujours en périphérie très proche : la dimension « fabrication sociale » que développe ma recherche m'est essentielle (sinon, pourquoi en mener une ?).

Et à propos des paroles, énoncés et discours ? Lorsque des personnes¹⁸⁷ fabriquent de la musique, elles parlent, discutent échantonnent avec des mots pas uniquement en onomatopées (celles-ci sont aussi très utiles !). Et elles le font dans un environnement chargé de mots : les pochettes de disques, les fanzines, même les vidéos YouTube sont encadrées de mots. Je mobiliserai donc bien des discours, mais pas « sur ». Ces discours auront plutôt la qualité d'être « dans » ou « pour » l'action, en action, à même et/ou collés-serrés aux activités.

Au sens de Jacques Cheyronnaud, c'est moins « faire la musique » qui m'intéresse que « faire la pratique musicale » (et la musique suivra). L'expression devient longue, on perd le jeu littéraire de la présence/absence du « de », et elle est difficile à saisir immédiatement : faire une pratique ?

Allons alors chercher du côté des manières de nommer le fait de faire de la musique : musiquer est un bon candidat.

187 Même des individus seul·es devant leur ordinateur en train de composer (se) parlent. Des mots sont prononcés, n'allant pas tout le temps jusqu'à des phrases minimum. J'ai été témoin de cela plusieurs fois, par exemple au Cefedem AuRA, quand des étudiant·es travaillent seul·es dans notre cafétéria une fois le rush des journées passées, ou alors que nous travaillons à deux dans la même pièce mais chacun·e sur nos objets. (À l'été 2025, je n'ai pas encore vu de personnes échanger oralement avec une machine pour lui demander de faire des choses musicales).

4. 22) Utiliser un verbe : musiquer

4.22a) La musique comme activité

1/ Comment nommer ?

Je fais de la musique depuis longtemps, je la pense en termes de pratiques depuis un tout petit peu moins longtemps. Alors, comment désigner cette activité dans son sens générique ? Un verbe d'action est nécessaire : faire de la musique ? C'est la première idée, mais elle a plusieurs inconvénients. Premièrement, le verbe « faire » est peu efficace pour rentrer en finesse. Il peut commencer à signifier donc merci à lui, il est tellement pratique mais trop générique. Deuxièmement, pour désigner une action musicale, « faire » demande déjà un premier complément : « de la musique », alors qu'il est souvent nécessaire, pour préciser une telle action, de rajouter des compléments de manières et de situations (lieu, temps, circonstances, personnes et objets, enjeux, politique, etc.). Et troisièmement, avec ce complément obligatoire pour parler « de la musique », le mot donc l'idée de musique est là, encore. Et elle prend beaucoup de place, notamment comme objet, résultat ou produit final invisibilisant les actions ayant conduit à ce produit, cette musique.

Je ne suis pas le seul, les collectifs dans lesquels je travaille ne sont pas les seuls à penser la musique comme pratique. Quel verbe général employer ?

2/ Dans le milieu des musicien·nes

Pierre Perret (l'auteur-compositeur-interprète), édite en 2002 un *Parler des métiers*, après « douze années d'investigations » [p10] par une équipe d'enquêtrices [p9, 13].

Dans la catégorie « Arts du spectacle/musique » [p85-105], s'aligne de nombreux verbes très imagés, mais tous ne concernent qu'une partie d'« un faire de la musique » : certains instruments ou famille d'instruments (agiter les boudins pour la contrebasse à cordes, écraser le steak pour les instruments à embouchure), un domaine esthétique ou un type de jeu particulier (riffer, synonyme de jouer mais quand la musique en question joue avec des riffs, faire une mayonnaise pour les cercles de balais sur la caisse claire comme pour la virtuosité des solos de guitare avec grand déplacement de doigts et mains), un morceau de la vie musicienne (assurer chez Baloché, faire de la galantine pour désigner la musique d'ambiance, j'ai déjà entendu le verbe galantiner), et de très nombreuses expressions venant qualifier une performance, aussi bien dans un sens positif que négatif.

Je relève seulement deux verbes un peu générique. « Mettre en boîte » pour enregistrer [p97] : il me semble pouvoir s'appliquer à tous enregistrements (quelles que soient les manières de faire, l'esthétique, les systèmes audio utilisés, les lieux et circonstances...). Il est compréhensible par une très grande majorité de personnes faisant de la musique, même non professionnellement. Mais l'enregistrement n'est qu'une partie d'une activité musicienne ! L'autre verbe est « lâcher ses pipes »,

signifiant « jouer de la musique » [p99] dans un sens général. D'après le *Parler des métiers*, l'expression est construite sur l'image de la forme des notes de musique sur une portée, de temps en temps désignée par « pipe »¹⁸⁸. Voir par exemple la sur-présence des notations solfégiques (clé de sol ou notes de musique) dans les bulles de BD quand une personne fait de la musique. « Sur-présence » met l'accent sur la place disproportionnée des musiques (donc des pratiques) où ces signes solfégiques sont utiles. Elles sont si présentes dans nos représentations, alors qu'elles ne sont qu'un petit ensemble parmi de très nombreux autres existantes (sans parler de toutes celles qui ont existé, par exemple avant que ce système ne se stabilise)¹⁸⁹. L'allusion à ces « pipes » met à distance tout un ensemble de musiques, donc de pratiques pour lesquelles ces signes graphiques ne font pas beaucoup de sens. Et ces pratiques ainsi éloignées sont aussi celles les moins représentées dans l'attention des politiques publiques.

Pour l'instant, je n'ai toujours pas trouvé mieux que « faire de la musique » ou « musiquer ».

Personnellement, je ne connaissais pas ce verbe, et ne l'ai pas entendu utilisé avant de le lire. Je ne me souviens plus exactement le moment où je l'ai rencontré, mais c'est sans doute dans ma lecture du livre *Les musicos* de Marc Perrenoud [2007] (sur lequel je prendrai un temps plus loin). Je n'arrive pas à me souvenir, mais en fourchettant avec les « pas avant, ni après », cela doit être autour de 2010. J'arrivais alors à presque 40 ans et donc avec environ une petite vingtaine d'années à faire (beaucoup) de musiques. Et en discutant autour de moi, à la fois dans les communautés musicales où j'évolue et discute et dans le milieu artistique dépassant une entrée musicale, personne ne connaissait ce verbe, mais tout le monde le comprenait.

Et c'est à ce niveau que « musiquer » est principalement intéressant : il garde le mot « musique » mais le transforme de l'intérieur. L'infinitif peut se substantiver, pour désigner « le musiquer ». Le verbe et des mots comme musiqué et musiquant se comprennent facilement. Dans une phrase complète, une compréhension en « musique et », « musique hé » ou « musique en » a peu de chances d'arriver. Dans une forme comme « je musique », ce n'est manifestement pas le nom dont il s'agit. De plus, le verbe est très simple, du premier groupe, il se conjugue aisément, il se comprend bien, surprend des fois mais fonctionne très bien. C'est donc le verbe « musiquer » qui me semble le plus adéquat. Et sa simplicité demande presque de lui rajouter des compléments de manières et de situations (si nécessaires) !

188 L'expression pourrait aussi jouer avec pipe pour bout de tuyau (mais alors, les instruments sans tuyaux ?), avec l'argot pour gosier ou gorge (mais pas si centrale dans plein d'instrument), ou l'image d'une pipe qui tient encore aux lèvres (sous-entendu pas cassée, donc pas tombée par terre donc encore en vie), ou l'image grivoise, ou en allant voir du côté du verbe piper : pousser un cri pour un oiseau, tromper, triquer, tromper, fumer... Aucune de ces pistes n'est intéressante pour construire un verbe disant « faire de la musique » de manière générale.

189 Ayant dit cela, comme signifier graphiquement le bruit et les chansons d'Assurancetourix dans un fameux village gaulois ?

En clin d'œil, j'indique que dans le *Parler des métiers*, « musiquer » a bien une entrée, mais dans la catégorie « JEUX/joueurs » :

« Musiquer, v. intr. Marquer une carte avec l'ongle, d'un signe imperceptible.
Manque de bol pour lui, il n'a pas remarqué que je l'avais surpris en train de musiquer. » [Perret, 2002, p718]

3/ Musiquer peut donc fonctionner

Christopher Small (1927-2011) écrit en 1998 en anglais de manière très franche, et cela fait du bien :

« La musique, cela n'existe pas.

La musique n'est pas du tout une chose, mais une activité, quelque chose que les gens font. Ce que l'on appelle "musique" est un fruit de l'imagination, une abstraction de l'action, dont la réalité s'évanouit dès que l'on y regarde de plus près. » [2019 (1998), p21].

Pour le n°10 de la revue *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, nous avons passé commande d'articles courts sur des thématiques considérées comme importante. La commande était aussi valable pour nous. J'avais alors proposé d'« écrire la même chose avec "recherche" » [2024, p153].

Christopher Small propose en anglais : *Musicking*, traduit en français par *Musiquer*. Et cette traduction du livre rend bien compte de l'utilisation du verbe « musiquer », plus intéressant que l'objet « musique ».

Cette traduction est publiée aux éditions de la Cité de la musique-Philharmonie de Paris, une des grandes institutions françaises de *la musique* (avec l'article défini au singulier, l'unicité presque absolue, et le substantif, l'objet)¹⁹⁰. En 2019, la même année que la publication de la traduction du livre de Christopher Small, ces éditions traduisent le livre de David Byrne, *How Music Works*¹⁹¹. Le titre français choisi est *Qu'est-ce que la musique ?* Une traduction mot à mot de l'original donnerait plutôt : comment la musique fonctionne ?, même si on perd un peu l'idée de travail connotée par « work » en anglais. Sur une couverture, les choix se dictent principalement par des considérations économiques de présentation pour vendre. En France, la question de l'essence de la musique accroche sans doute plus l'attention que son fonctionnement ? Les dépôts légaux des deux livres se suivent : mai 2019 pour Christopher Small, septembre 2019 pour David Byrne. Les relectures ont pu se chevaucher. Christopher Small pose d'emblée que la musique n'existe pas, et décrit en détail les relations qui se jouent dans une grande salle de concert symphonique. Toute ressemblance avec la Philharmonie est évidente... J'aurais aimé être une petite souris discrète au moment des discussions autour de ces traductions.

190 À quand des institutions du musiquer (article indéfini pluriel, la multiplicité, et le verbe, la pratique) ?

191 (2012). New-York : Three Rivers Press.

Pour « musiquer », Christopher Small ne donne pas une source française, mais la préface d'Antoine Hennion le fait avec un petit historique et une comparaison [2019, p9-12], puis une note de traduction l'indique [n4 p33]. Marc Perrenoud cite la même pour son utilisation de « musiqué » et « musiquant » [2007, n13 p25] :

ROUGET, Gilbert. (1990). *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris : Gallimard, coll. Tel 170 (1ère éd. en 1980).

C'est donc avec lui que je voyagerai un petit moment, avant de me l'approprier.

Gilbert Rouget [1990 (1980)] recourt au verbe « musiquer ». Il l'utilise au tout début, dans la préface à la seconde édition [p33] comme synonyme de « faire de la musique », pour le chamane¹⁹². En suivant son introduction, la table des matières et l'index concordant [p595-596], j'ai parcouru l'ensemble du livre. Il explicite le verbe « musiquer » quand il introduit le participe présent « musiquant » [p202-203], et le début de la distinction entre musicien, musiquant et musiqué. Il note que, et je le, nous le rejoignons :

« l'incapacité où l'on est en français d'exprimer d'un seul mot l'action de “faire de la musique” est incontestablement gênante. L'emploi de ce verbe y remédie » [p203]

Il s'appuie sur le *Littré* pour argumenter que ce verbe existait et était utilisé. Je suis donc allé voir plusieurs dictionnaires historiques...

4.22b) Musiquer dans des dictionnaires

1/ En suivant des dictionnaires historiques

Plusieurs dictionnaires ont le verbe « musiquer » dans leurs colonnes.

Par ordre chronologique des périodes du français concernées par différents dictionnaires que j'ai retrouvés...

Le CNRTL donne accès à différents dictionnaires, grâce à l'ATILF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). Le plus ancien est le **DMF, Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)**, dans lequel « musiquer » est défini : « Empl. intrans. “Faire de la musique” »¹⁹³, depuis le *Lexique complémentaire* de Pierre Cromer en 2007.

En mars 2024, le DMF compilait et renvoyait à trois lexiques :

- l'étymon « musica » dans le dictionnaire étymologique et historique du galloroman (français et dialectes d'oïl, francoprovençal, occitan, gascon) *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*. Celui-ci a une entrée sur « musiquer » avec déjà le « v. n. [neutre] “faire de la musique” (dp. fin 14^e

192 Dans les allusions à ce livre, je reprends les expressions de l'auteur qui n'utilise pas l'écriture inclusive.

193 <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/musiquer?str=1>

s.) »¹⁹⁴ [FEW VI-3, 265a], puis différentes localités, avec des sens comme « causer très fort » ou « tâtonner, être indécis. Puis le « v. a. [actif] “mettre en musique” (dp. 1583) ».

- le *Complément du dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, de Frédéric Godefroy publié entre 1895 et 1902. On retrouve les deux sens transitif et intransitif¹⁹⁵, mais il indique que l'intransitif « faire de la musique » peut s'entendre « par plaisanterie ».
- le TLF, *Trésor de la langue française* (TLF) *du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, avec sa partie « Étymologie et historique » [1985, t11 p1259]¹⁹⁶, précise les premières sources. Les premières dans l'ordre chronologique sont :
 - 1392 avec *L'art de dictier et de fere chançons, ballades, virelais et rondeaux* d'Eustache Deschamps ;
 - av. 1574 avec *Epithalame de Madame Marguerite, sœur du Roi Henri II Très-chrétien, Duchesse de Savoie* d'Etienne Jodelle ;

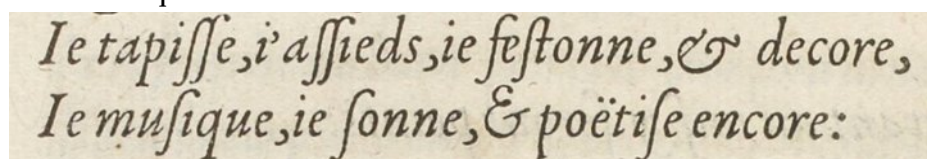
Cette première occurrence est celle qu'indiquent tous les dictionnaires que j'ai ouverts (quand ceux-ci datent l'histoire des mots en citant les œuvres sources). Elle est donc sous la forme d'un participe présent adjectivé, ce que rediront tous les dictionnaires que j'ai ouverts :

« ses [de la musique] chans délectables et plaisans, lesquelz elle fait aucunefoiz en orgues et chalumeaux par soufflement de bouche et touchement de doiz ; autrefoiz en harpe, en rebebe, en vielle, en douçaine, en sons de tabours, en fleuthes et autres **instrumens musicans**^{is} (...) [Deschamps, 1891 (1392), t7, p269 ; 1981, p116-117].

Le contexte de cette citation est à remarquer : ce qui est considéré comme la première utilisation (au vu des archives disponibles et recherches menées aujourd'hui) du verbe musiquer est donc dans un traité qui « commencera de théoriser et d'entériner le divorce de la poésie et de la musique » [Gally, 1999, p60], en distinguant la musique artificielle (scientifique) et la poésie (naturelle) [p60-61].

Puis, au moins un siècle et demi plus tard...

Estienne Jodelle, sieur du Lymodin, meurt en 1573. Il a donc écrit son *Epithalame de Madame Marguerite* (qui se marie en 1559) avant, mais la première publication est de 1574. Parmi les 22 verbes d'actions conjugués à la première personne ou au participe présent, actions qui n'arriveront jamais à être aussi magnifiques que les « jours de nocces »... musiquer est dans le dernier vers :



*Je tapisse, i'assieds, ie festonne, & decore,
Je musique, ie sonne, & poëtise encore:*

194 Voir <https://lecteur-few.atilf.fr/lire/63/265>

195 <http://micmap.org/dicfro/search/complement-godefroy/musiquer>

196 Voir aussi : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/musiquer>

« Je tapisse, j’assieds, je festonne, et décore,
Je **musique**¹⁹⁷, je sonne, et poétise encore : » [1574, p56v]¹⁹⁷

Le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d’Alain Rey, présente dès la première édition en 1992, le verbe comme dérivé de l’adjectif et nom « musicien, musicienne ». Les signes conventionnels indiquent « musicien, ienne » comme mot de la même famille que « musique », avec une sous-entrée « musiquer ». Ce dictionnaire date aussi le verbe en 1392 et reprend les informations du FEW ci-dessus. Il écrit que :

« [musiquer] ne s’est imposé ni pour “jouer de la musique, rendre un son (d’un instrument)”, ni pour “mettre en musique” (av. 1574), “émettre de façon mélodieuse” (1857). Marqué au XIX^e s. comme archaïsme littéraire, il est également d’usage régional (Ouest, Centre) au sens intransitif de “jouer de la musique” » [1992, t2 p1295]

Les versions suivantes de ce dictionnaire gardent exactement la même présentation pour « musiquer » : la 3^e édition de 1998 [t2, p2327] puis 2000 [t2, p1295], la nouvelle édition augmentée (cinquième) de 2012 [t2, p2196] puis 2016 [t2, p1466], puis la dernière (à ce jour) édition de 2022 [t2, p1623].

Chacune de ces éditions successives précise et complète la présentation de « musique n. f. » et certains mots de cette famille, mais celle du verbe « musiquer » reste inchangée.

Le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, d’Edmond Huguet (1863-1948) commence à être publié en 1925 et le dernier volume en 1967. Il a la particularité de ne s’intéresser qu’à trois sortes de mots ; ceux « qui, employés au XVI^e siècle, ont cessé de l’être depuis » [1925, t1, pVI], ceux qui « ont subi des changements de sens » [pXXI], et ceux dont il a « noté l’emploi à une date antérieure à celle qu’on indique ordinairement » [pLVI]. « Musiquer » a une entrée, avec la définition : « résonner » [1952, t5, p380], en s’appuyant sur deux citations de Claude Gauchet (1540-162.), *Le plaisir des champs, avec la vénerie, volerie et pescherie : poème en quatre parties*. La première édition est de 1583 d’après la BnF et Googlebooks. Dans le poème « Vendanges » deux fins de vers sont en « faict musiquer la tonne » en évoquant les cuves et tonneaux [Gauchet, 1869 (1583), p217, p223]¹⁹⁸. Et « résonner » se décline, dans l’ordre, en : « répéter | retentir de | faire résonner | exprimer par le son, célébrer | chanter | déclarer » [Huguet, 1965, t6, p537].

Je n’ai pas pu remonter plus loin dans le temps, les dictionnaires de l’Ancien français, ou du Moyen français en version papier dans les rayons des bibliothèques (universitaire mais pas uniquement), signalent dans leurs introductions avoir privilégié les mots disparus ou ayant beaucoup changé de sens, avoir évité les mots continuant

197 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609547g/f136.item>, retrouvé par <https://www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibjodelle.html#1574>

198 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62097887/f259.item>, puis f265.item

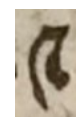
d'exister dans la langue classique ou moderne. Par exemple, ils n'ont pas d'entrées « musique », ni « musiquer ». Sauf le *Grand dictionnaire de l'Ancien français Larousse* :

« **music, musique, mosic** adj. (1160, Ben. ; lat. médiév. *musaicum*, pour *musivum* [*opus*]) 1. Fait de pièces rapportées de diverses couleurs. – 2. Émaillé. Or *musique*, sorte de dorure en mosaïque (R. de Clari.). <> **musique** » n.m. (1330, *G. de Rouss.*) Mosaïque, marqueterie. » [Greimas, 2007 (1969), p402]

Pour finir un panorama historique, le « G » des GAFAM est (malheureusement) nécessaire. Googlebooks ne trouve pas plus vieux à l'été 2024. Les outils sont très puissants, mais il est sérieusement mis en défaut sur les recherches de l'occurrence « musiquer » (ou une autre expression conjuguée du verbe). Les reconnaissances de caractères et donc les lectures automatiques, à la fois sur des vieilles écritures manuscrites et du français ne sont pas très efficaces pour le moment, mais les progrès sont rapides.

Le retour d'une recherche du mot « musiquer » en langue française entre 1300 et 1500 ne donne rien. Entre 1450 et 1600, donne 8 résultats :

- 3 sont de la forme « musique . R » (3 éditions différentes du même psaume)
- 4 sont des faux positifs...
 - dans 1, il est clairement lisible « musique et tabours et buisines »
 - dans 1 autre, la lecture est plus difficile, et de plus un changement de ligne met un mXXiquer en début de ligne. Il s'agit d'un « co-moniquer » d'après l'OCR/HTR numelyo auquel renvoie gallica, « co-munique » d'après mes yeux et le contexte de la phrase évoquant des tractations maritalo-diplomatique... La phrase avec musiquer ne fait pas de sens.
 - dans 2, arrive une erreur de lecture optique que je retrouve ensuite beaucoup avec un des signes (ci-contre) de l'écriture manuscrite dite bâtarde gothique ancienne. Il me semble équivalent à un « et », et les phrases font sens avec « musique et », vraiment pas avec « musiquer », malgré ma lecture XVI^e siècle peu affûtée. Mais il est sûr qu'il ressemble effectivement beaucoup à un « r », et il peut être écrit vraiment collé à « musique ». En tout cas, il met en erreur la lecture automatique.
- 1 correspond à une occurrence dans le *Plaisir des champs* de Claude Gauchet, éd. de 1583, vue ci-dessus.



J'ai ensuite cherché de la même façon avec « musiquant » : aucun résultat. Et le mot « musicant » donne énormément de faux positifs ; en tout cas, aucune trouvaille pour compléter ce que je viens déjà d'écrire.

Avant de passer au XIX^e siècle, je remarque qu'aujourd'hui, les 4 premières utilisations du verbe « musiquer » sont celles de poètes : Eustache Deschamps dans un

manuel-traité (1392), Estienne Jodelle dans un *Epithalame*, (avant 1574), puis Claude Gauchet par deux fois (1583).

Comme l'indique Gilbert Rouget [1990 (1980), p203], le **Littré [1873-74, 1878]** explicite « musiquer » avec deux entrées :

- comme n. (neutre) « faire de la musique » en le qualifiant de « terme familier », accompagné d'une citation des *Confessions*, VIII de Jean-Jacques Rousseau (1781).
- puis comme a. (actif) : « mettre en musique » quelque chose, avec deux citations de François Henri Joseph Castil-Blaze, dans *L'art des vers lyriques* (1858, p103) en citant Diderot, et *L'Opéra italien, Introduction* (1856).

« Musiquer » a seulement 2 entrées, il prend moins de place que « musique » (avec 14 entrées). Ce dernier mot a la présence d'un historique, une étymologie, un supplément au dictionnaire (ajout à une des entrées et une 15^e) et un proverbe. « Musiquer » n'a aucun de ces compléments.

Le *Littré* signale aussi que le verbe « musiquer » n'est pas dans le *Dictionnaire de l'Académie* [littre.org]¹⁹⁹.

2/ Et ceux de l'Académie française ?

Effectivement, le verbe « musiquer » est absent de tous les dictionnaires achevés de l'Académie française²⁰⁰ [1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878, 1935], et pas non plus dans la 9^e édition en préparation (en mai 2024, la lettre « S » était finie). Par contre, le substantif « musique » est présent depuis la première édition en 1694²⁰¹.

Depuis le site du dictionnaire de l'Académie française, j'ai adressé un mail le 21 juin 2024 pour savoir...

« si la présence du verbe [musiquer] s'était posée ? Et si oui, comment elle avait été discutée ? Si non, était-il évident qu'il n'y en a pas besoin et en quoi, si jamais cette raison est principale ? ».

Une personne m'a répondu le 26 juin :

« Les séances se tenant à huis clos, nous ne sommes pas en mesure de pouvoir répondre à votre question.

Cela étant dit, le *Dictionnaire* de l'Académie a toujours voulu se limiter aux mots bien ancrés dans l'usage ce qui doit expliquer qu'il n'ait jamais accepté *Musiquer*. *Le Trésor de la langue française* enregistre bien ce verbe, mais il le donne comme littéraire ou vieilli et, dès 1948, Guéhenno l'emploie entre guillemets, ce qui montre que le terme ne faisait pas partie de l'usage courant. » [mail A.M., Service du Dictionnaire]

199 Il est aussi p675 du Tome 3 sur *gallica* :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d/f683.item>

200 <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

201 <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1M0339-05>

3/ Quelques utilisations

La dernière occurrence Jean-Guéhenno de 1948 est bien la plus récente de la page du TLFi²⁰².

La question des dates des citations est aussi intéressante. Je peux imaginer plein de raisons pour lesquelles Jean Guéhenno entoure de guillemets, dont celle évoquée par A.M. ci-dessus.

Le 27 juin 2024, le site lalanguefrancaise.com liste plusieurs citations :

- 8 pour « musique », de Confucius (avec une traduction de 1895, Séraphin Cuvreur) à Jérôme Prieur dans *Proust fantôme* en 2001 chez Grasset.
- 2 pour « musiquer », dont une de Michèle Tosi présentant en 2019 le livre de Christopher Small dont la traduction du titre est justement, *Musiquer* (j'en parlerai après). L'autre est de Henry de Montherlant dans *Les Célibataires* de 1934 (*Revue des deux Mondes*), donc pas plus récent que Jean Guéhenno en 1948.

Ce même jour, les citations pour « musiquer » dans le fr.wiktionary.org vont jusqu'à 1937 avec les *Souvenirs de guerre* d'Alain (éd. Hartmann)²⁰³. Ce site propose 120 dérivés pour « musique », aucun pour « musiquer ».

Toujours ce 27 juin, le *Dicosyn* de CRISCO sur le CNRTL donne 30 synonymes à « musique », tandis que « musiquer » est introuvable. Un autre site, lebonsynonyme.fr liste 54 synonymes de « musique », aucun pour « musiquer ». Les exemplaires papiers que j'ai pu consulter dans différentes bibliothèque entre mai et juillet 2024 en ont moins (des fois beaucoup moins) pour « musique » ; et aucun n'a « musiquer » comme entrée.

Dans le *Dictionnaire des analogies* des éditions Larousse, le verbe « musiquer » n'est pas dans l'entrée « musique ». Les verbes associés sont uniquement : « faire de la musique. – Jouer ; interpréter. » [Péchoin, 2009, 543.44]. Mais il est dans l'entrée « musiciens » avec :

« **jouer** ; exécuter, interpréter, musiquer [vx]. – Improviser. – Faire des gammes.
– Canarder [fam.] » [*idem*, 542.19]

Dans les abréviations, le « [vx] » est explicité ainsi : « vieux (mot qui n'est plus compris ni employé, sauf dans une intention délibérée d'archaïsme) » [pXVI]. Et l'index renvoie aussi vers le verbe « tromper » [p1007].

4/ En passant par une réplique de Shakespeare

Sur quelques périodes temporelles semblant faire un dôme d'utilisation du verbe dans Ngram Viewer, je suis allé voir les propositions de Googlebooks. L'une d'elle était dans une réplique de *La Nuit des Rois / Twelfth Night* de William Shakespeare (Acte

202 <https://www.cnrtl.fr/definition/musiquer>

203 Cette citation est souvent associée à « musiquer » dans des dictionnaires.

IV, scène 1 ou scène XVI dans la présentation sans actes). Pour une création en 1962²⁰⁴, mais publiée en 1990 chez Actes Sud, le traducteur Alexis Curvers utilise « musiquer » dans une réplique. Depuis la création de la pièce au tout début 1600 et sa première publication en 1623, il existe de nombreuses traductions françaises... je suis allé fouiller²⁰⁵.

Le contexte de son utilisation est riche. Feste (le bouffon, le clown, le fou) prend Sébastian (un des personnages), pour un autre. Celui par lui répond :

« Seb. *I prethee **vent** thy folly some-where else, thou know'st not me.* »

[Shakespeare, 1623, 4.1]

(*De grâce, va-t'en ailleurs **musiquer** ta folie. Tu ne m'as jamais vu.*) [1990, p64]

Feste lui répond en reprenant quatre fois le verbe en se moquant. Les 18 autres traductions que j'ai trouvées utilisent les verbes suivants, rangés par ordre décroissant d'occurrences : exhaler (6 fois), souffler, proférer, éventer (2 fois chacun), souhaiter bon vent, débiter, décharger, délester, libérer, répandre (1 fois).

Par l'intermédiaire de ce détour par un verbe anglais, qui peut se traduire par musiquer mais pas uniquement, apparaissent de nombreuses évocations ou imaginaires associables à l'utilisation du verbe « musiquer », en plus de désigner l'action de faire de la musique, en plus des allusions dans les jeux de cartes.

Supposons un·e actrice de cinéma, filmé·e de face prononçant « je vais te musiquer ». Suivant, par exemple, la ponctuation qui terminerait cette phrase (dans un éventuel sous-titre et/ou dans l'écriture du scénario et du dialogue), le ton, l'expression des yeux et la mimique, la lumière et l'ambiance, le mixage sonore, ce qui était montré avant/après, etc. cette phrase s'interprétera de manières potentiellement très différentes.

5/ Deux et quelques autres presque-dictionnaires

Je passerai un peu de temps plus loin sur le verbe « musiquer » dans le, et même les livres et articles de Gilbert Rouget. Pour préparer cela, j'ai créé un fichier LibreOffice avec la table des matières, des citations et mes commentaires en convoquant deux manières d'écrire et corriger le français.

La première est l'IA Whisper implémentée dans l'application Buzz 0.8.3 (installée en juillet 2023 dans un ordinateur au Cefedem AuRA). Cette application transcrit des fichiers audio grâce à cette IA. Je l'ai utilisé parce que j'ai trouvé plus rapide et aussi intéressant de dire les longues citations dans mon enregistreur (écrire les mots des autres et les dire sont assez complémentaires). Et alors, en mai-juin 2024, l'IA Whisper que j'ai utilisée semble ne pas être déstabilisée par le verbe « musiquer », elle le conjugue si nécessaire mais l'écrit avec un « c » : musicans, musicé, ils ne musicent pas, etc. Le travail de Gilbert Rouget portant sur la « transe », le mot est très présent et elle a écrit trans et trance jusqu'à la huitième petite transcription que je lui ai

204 Elle a été ensuite reprise en 1967 puis 1989 [Shakespeare, 1990, p5].

205 Le détail est dans l'annexe ► A : « “Musiquer” dans Shakespeare ? ».

demandée (sauf dans l'expression « entrer en transe », écrite correctement dès le début).

La deuxième est l'extension Grammalecte (version 2.1.2) : j'utilise ce correcteur grammatical sur LibreOffice (24.2.5.4, au moment où je mets en forme toute cette partie) en demandant de signaler les corrections suggérées²⁰⁶. Musiquer et ses différentes conjugaisons ne pose aucun problème d'orthographe. Grammalecte considère ce verbe comme étant du premier groupe, et propose des corrections de conjugaison quand c'est nécessaire, comme pour aimer ou chanter.

Dans une recherche « conjugaison musiquer » sur Qwant le 19 juillet 2024, les 9 sites de conjugaison sur la première page de résultats n'ont aucun problème pour proposer toute la panoplie.

6/ Trois remarques après cette compilation

Le verbe « musiquer » est toujours dans le dictionnaire. Avant d'aller regarder plus en détail, j'aurai parié qu'il avait disparu. En vérifiant : non, il n'a pas disparu. Il est juste très peu présent, à la fois dans les pages (et dans les discussions courantes, et même dans le milieu qui musique). La traduction du livre de Christopher Small a contribué à mettre ce mot dans les conversations, enfin quelques-unes.

« Musiquer » est défini par/depuis la musique. Ce n'est pas le contraire. Un dictionnaire pourrait être imaginable où il serait écrit : « musique : résultat de l'action de musiquer »²⁰⁷.

Il est clair que le mot « **musiquer** » a de moins en moins de place vis-à-vis de « **musique** », à mesure qu'on avance dans le temps et qu'il est possible de mesurer cette place relative²⁰⁸. Avec les dictionnaires, progressivement la définition du mot « musique » s'épaissit et celle de « musiquer » est plutôt stable (c'est par exemple le cas dans les différentes mises à jour du *Dictionnaire Historique de la langue française*).

206 Dans mon utilisation de programme de traitement de textes et autres, j'ai choisi de ne pas faire apprendre des mots aux dictionnaires implantés dans les logiciels et extensions. Cela me permet de relire des documents très variés depuis les implantations de base, notamment des écrits d'étudiant·es ou de collègues venant de domaines très différents.

207 Une des pistes pour continuer cette recherche pourrait être l'arabe ? Gilbert Rouget indique un passage du verbe *ṭariba* : être ému, agité ; puis exciter, émouvoir, puis chanter, faire de la musique, à *muṭrib*, *muṭriba* celui/celle qui émeut, le/la musicienne [1990 (1980) p495].

208 Le Ngram Viewer comparant les utilisations de « musique » et « musiquer » dans les livres numérisés par Googlebooks est parlant (même sans considérer les faux positifs et vrais négatifs). Le 2 août 2024, il y a un rapport de 1 à 2500, en prenant le meilleur chiffre pour « musiquer ». Ce même jour : entre 1990 et 2022, « musique » tourne entre 0,95 et 1,25 pour dix mille, « musiquer » va de 0,000125 à 0,000400 (une pointe vers 2004) pour dix mille.

4.22c) Musiquer, Gilbert Rouget

Les personnes qui utilisent le verbe « musiquer » en France, notamment avant la traduction du *Musicking* de Christopher Small [2019 (1998)], font toutes référence au livre *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* de Gilbert Rouget [1990 (1980)]. Ce dernier est un ethnomusicologue français, né en 1916 et mort en 2017. Il rentre comme assistant au musée de l'Homme en 1941, et mène sa première enquête en 1946 (mission Ogooué-Congo en Afrique, ramenant de nombreux enregistrements sonores). Le livre-somme *La musique et la transe* de 1980 correspond à sa thèse d'État.

Une seconde édition a été publiée en 1990, mais elle ne modifie en rien les passages et ses analyses au départ du verbe « musiquer », ni les citations que j'emploie ci-dessous.

1/ Le livre de 1980-1990

Gilbert Rouget utilise donc « musiquer » pour une première raison déjà évoquée ci-dessus, avant mon détour dans les dictionnaires. Il argumente le besoin d'un verbe désignant l'action de faire de la musique, et pouvant ainsi se substantiver : « le musiquer » désignant les actions et activités dans le cadre des pratiques musicales. Mais ce verbe lui sert aussi pour un autre objectif : lui permettre de faire une différence entre « faire de la musique » et « musiquer », il distingue ainsi plusieurs *faire*. Ils vont lui permettent de construire sa démarche qu'il explicite dans l'introduction à la réédition de 1990, pour répondre aux contestations portant sur son sous-titre disant « théorie générale ». Il affirme son structuralisme [1990, p30-33], et précise ses deux étapes : « dégager à l'intérieur de l'immense variété des faits de transe des ensembles cohérents » et « repérer des régularités » [p34]. Avec « musiquer », et donc toutes ses conjugaisons dont les participes présent et passé, une situation publique de transe peut se peupler et caractériser plus finement. Dans la partie « Musique et possession », il crée la distinction suivante parmi les participant·es, avec...

- des **musiciens** (il n'écrit qu'au masculin) : les personnes « dont l'activité est expressément et exclusivement de faire de la musique » [p202]. Ils fournissent toute une partie de la musique, cette fonction est intense et très importante pour la transe, donc ils « n'entrent en principe pas en transe » [p203]²⁰⁹. Ils ne sont pas obligatoirement des adeptes et sont « en marge de la possession » [p214].
- des **musiquants** (il n'écrit qu'au masculin) : les personnes « dont l'activité n'est qu'épisodiquement, ou accessoirement, ou secondairement d'en faire [de la musique] » [p202]. Ils sont adeptes et participent aussi à la musique en accompagnant et/ou ponctuant avec des instruments, chantant, battant des mains, et « dans cette fonction ce sont des musiquants » [p204]. « Chanter ou jouer d'un instrument de musique n'est pour eux qu'une modalité de leur activité et non le but principal. » [p214].

209 Et repris p205, 206, et 214.

- et des **musiqué·es** (il arrive que ce terme soit au féminin) : la personne qui ne musique pas mais est incluse dans la musique jouée par les deux précédentes catégories. « La logique même du système [de la possession] veut que, foncièrement, le possédé ne soit ni musicien ni musiquant mais musiqué. » [p215]

Cette séparation entre musiquant et musiqué·e devient fondamentale à deux moments. Dans un premier temps, elle permet de distinguer assez clairement possession et chamanisme. Un chamane est « le musiquant de sa propre entrée en transe » [p550]. « Pour lui, chamaniser²¹⁰ et musiquer sont deux aspects d'une seule et même activité » [p242]. « Pour le possédé, c'est la musique que font les autres qui déclenchent ou qui contribuent à déclencher sa transe, jamais celle qu'il fait lui-même. » [p214].

Et dans un second temps, vers la fin de la dernière partie de son livre, quand la « transe communuelle » est en train de se situer entre la possession et le chamanisme, cette séparation lui permet de distinguer « transe induite/transe conduite » [p501-507], avec un schéma façon carte mentale [p504].

« “transe induite” signifie que le sujet est musiqué, c'est-à-dire mis en transe par une musique fournie par d'autres que lui-même, sa danse étant en outre l'effet et non la cause de sa transe »

« “transe conduite” signifie que le sujet se met lui-même en transe soit par l'effet de sa danse soit à la fois par sa danse et par sa propre action de musiquant. » [p504]

Et un tableau suit [p506], les lignes différencient les contenus de transe en indiquant pour chacune si elle est de type induite ou conduite.

Entre, Gilbert Rouget a tout un jeu d'établissement de règles (je trouve le mot très utilisé) et de discussions autour de celles-ci. Il distribue alors la priorité et l'accessoire pour avancer dans son propos et affiner progressivement la structuration à laquelle il arrive.

Je mets en exergue deux passages :

- musiquer est une partie spécifique d'un faire de la musique plus largement. Cependant : « la parole, parlée ou tambourinée, joue un rôle important dans cette entrée en transe, mais [que] la musique n'en joue pratiquement aucun. Il serait en effet abusif de voir dans le tambour *agbla*, tel qu'on en joue du moins dans ces circonstances, un instrument de musique. Ce tambour *parle*. On peut à la rigueur considérer qu'il “musique” un peu. On ne peut réellement pas dire qu'il “fait de la musique”. » [p260]
- la possibilité d'un musicien-musiquant-musiqué, un « musicien réalisant en l'occurrence ce qu'on pourrait appeler – sans plaisanterie – la situation du musiquant musiqué ». [p498]

210 Un verbe que je pensais inventé pour l'occasion et très compréhensible, comme musiquer... « Chamaniser » est dans des dictionnaires, donc le TLFi du CNRTL (qui donne la première attestation en 1972).

Les divisions ou séparations ont toujours leur limite et leurs cas critiques...

Pour l'instant je développe la notion de pratique par le verbe musiquer. Je viendrai ensuite sur celle de lisière et de calque. Ces deux notions me semblent ouvrir des possibles pour, à la fois, travailler au milieu de ces cas limites et éviter un travail avec des séparations en devant les pousser au bout et les épuiser.

2/ Un détour par Redjeb Jordiana

Quand Gilbert Rouget introduit le verbe « musiquer », il mentionne en note de bas de page l'article « Boris Vian et la chanson » de Redjeb Jordiana en 1978, où celui-ci « utilise, fort judicieusement mais dans un autre sens que le nôtre et avec une orthographe différente, le terme de “sujet musicant” » [Rouget, 1990 (1980), n1, p203].

Dans l'article cité, Redjeb Jordiana dénonce les études sur la chanson trop centrées sur les mots et le littéraire, et propose de travailler sur quatre éléments : texte, musique, public et interprète [dans Rostain&co, 1978, p92]. Puis il commence par critiquer l'équivalence musique et langage. C'est à ce sujet qu'il introduit le participe présent « musicant » qu'il développe dans un parallélisme avec « parlant » : « il n'y a pas de sujet “musicant”, de la même manière qu'il y a sujet “parlant”. » [p95] Les guillemets ne sont présents que dans cette première utilisation ; dans la suite, les deux mots sont utilisés sans guillemets. Ceux-ci indiquent peut-être un terme non ou peu courant, mais je les comprends aussi dans le sens d'un marquage symétrique entre les deux activités du sujet. Dans la phrase suivante, il évoque « les fonctions parlante et musicale de l'individu » [p95], ici sans utiliser musicante et sans mettre en évidence un parallélisme. Dans la phrase suivante, il s'appuie sur Ferdinand de Saussure, en remplaçant langue par musique, parlant par musicant. La trouvaille et l'utilisation du participe présent semble avoir ici tout son sens. Puis il développe une argumentation distinguant le parler et le musiquer :

« Le sujet parlant combine des mots pré-existants selon un schème pré-existant afin d'émettre une parole qui lui est originale. Le sujet musicant ne fait rien de tel. Il peut émettre – ou entendre de mémoire, ce qui revient au même pour la musique, mais pas forcément pour la parole – certaines combinaisons ou fragments isolés sous forme de mélodie déjà établie, mais jamais il ne les recombine en un tout qui lui soit propre. Sauf accident, tous les membres du groupe sont parlants, mais seul un nombre infime en est sujet musicant : ce sont les compositeurs, au nombre desquels on doit comprendre tous ceux, quels qu'ils soient, qui, à un moment quelconque, d'une manière aussi fugitive qu'elle puisse l'être, ont émis, entendu, construit, ne serait-ce que dans leur tête, quelques notes de musique d'une manière originale. » [p95]

« Il peut y avoir parole et langue sans poème, il ne peut y avoir musique sans composition. (...) En résumé, tout le monde est sujet parlant, mais presque personne n'est sujet musicant. » [p96, 97]

Malgré l'ouverture que je lis dans la « manière aussi fugitive », je ne suis pas d'accord avec cette vision. D'une part ma définition de la musique est plus large (l'activité de

composition peut s'exercer de manières très diverses, voire ne plus être pertinente dans certaines pratiques). D'autre part, et surtout, la partie « composer » d'un faire de la musique n'est pas au centre de mes attentions. Cette activité existe certes, mais il en existe beaucoup d'autres (et d'autres verbes) dès qu'une ou plusieurs personnes font de la musique. Mais là n'est pas le sujet pour le moment. Gilbert Rouget dit que l'utilisation de « musiquer » par Redjeb Jordiana n'est pas dans le même sens que lui : c'est vrai. Cependant, de nouveau, « musiquer » permet de distinguer dans le « faire de la musique », ici en séparant les personnes qui composent des autres. Cette importance peut s'expliquer dans la revue *Musique en jeu* qui édite l'article, où la question du compositeur, de la compositrice, de la composition est très importante [Prévo, 2007]²¹¹. Mais cette division très stricte et explicite est plutôt surprenante dans cet article, au regard de la partie qui suit. Redjeb Jordiana y critique de façon très intéressante des universaux et absolus, depuis l'imaginaire d'une supériorité des systèmes construits en Occident : par exemple, la gamme diatonique devenant tempérée, une organisation normée et raisonnée créant *une* vision de la complexité musicale (parmi de très nombreuses).

Mais je reviens au livre de Gilbert Rouget. Il date des années 1980s, que s'est-il passé après ?

3/ L'occasion d'une réédition partielle

La dernière partie de ce livre, « Musique et transe chez les Arabes » [Rouget, 1990 (1980), p448-544], a été ré-éditée par les éd. Allia en janvier 2017 (avant la mort de Gilbert Rouget). Aucune note de bas de page ne vient expliquer « musiquer » et ses déclinaisons, par exemple aux p39, p71 et suivantes, p90... alors qu'il y a trois notes d'édition : n1 p52, n1 p54-55 avec une citation de la première partie reproduite, et n1 p57. En juillet 2024, j'ai pu échanger quelques minutes au téléphone avec Georges Berréby, fondateur et directeur d'Allia : cette publication s'est faite en étant tenu·es par le contrat avec Gallimard, éditeur originel. Ce contrat a pris beaucoup de place dans notre conversation. Illes n'ont pas jugé utile de développer l'idée d'une note d'édition pour « musiquer ». Les termes du contrat interdisaient d'intervenir sur le contenu de l'ouvrage et stipulaient les citations du livre complet autorisées à être réintégrées dans les notes, il n'y a pas eu beaucoup d'arrangements. Il est vrai que « musiquer » se comprend très bien²¹².

211 La notion de composition avec sa personne attirée, la séparation entre une activité de composition et les autres, allant jusqu'à l'existence de personnes qui ne peuvent faire que composer, et d'autres qui ne le font jamais, est une création du système occidentale d'une partie des activités musicales.

212 Dans la conversation, je remarque que le tableau résumant presque tout le livre [1990 (1980), p506 ; 2017, p76] est plus clair dans leur édition avec la suppression d'un trait qui créait une case blanche dans l'original (de 1990). Le commentaire est « oui ! » et j'ai cru l'entendre rire un peu.

Je pensais aussi attraper quelques informations sur des connaissances fines du processus de rédaction de ce livre. Ce ne fut pas le cas.

Un livre (ou un article) fini s'organise avec une chronologie d'« écriture pour lire » : le verbe « musiquer » arrive à cet endroit du livre pour faire sens à la lecture, mais... comment est-il arrivé dans le cadre des réflexions, dans la démarche « écriture pour penser » de Gilbert Rouget ? À ce jour, je n'ai aucune information.

4/ La suite du verbe chez Gilbert Rouget (2004, 2014)

En 2004, Gilbert Rouget publie un article : « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre », à propos des Pygmées. « Musiquer » est dans le titre. La première phrase indique : « des gens qui chantent et dansent – en un mot, qui *musiquent*** – beaucoup » [p27]. Et la note de bas de page des « ** » est longue, presque deux demi-pages. Il revient sur son utilisation du verbe, puis passe par l'anglais (la traduction de son livre, celui de Christopher Small paru en 1998), l'allemand et l'italien (leurs verbes spécifiques sont traduits en « musiquer » dans les dictionnaires bilingues), propose des nouveaux mots en français²¹³ et critique la question « qu'est-ce que la musique ? » (« qu'est-ce que musiquer ? » aurait été plus intéressant).

Je retiens de sa présentation une nouvelle distinction entre « faire de la musique » et « musiquer » (qui, alors, ne spécifie plus une partie du « faire de la musique ») :

« À côté de l'expression “faire de la musique”, qui met l'accent, qu'on le veuille ou non, sur le produit de l'action musicale, “musiquer” le met sur l'action même, vue indépendamment de son résultat : aux yeux de l'ethnomusicologue la manière de faire de la musique importe tout autant que la musique elle-même. » [p27]

Cette approche correspond à celle que je veux prendre avec ce verbe.

En 2014, il publie *Afrique musiquante* avec photos et CD. Le verbe n'est présent que quatre fois dans les 288 pages : le participe présent est dans le titre général ; la première partie s'appelle « Le plaisir de musiquer » [p9] ; « musiquante » revient [p66] ; puis une page de photos a pour titre « musiquer c'est dire » [p127].

L'éditeur, Riveneuve, écrit dans sa présentation :

« Au total, le tableau est celui de l'art de “musiquer” – pour reprendre la formule de Jean-Jacques Rousseau – de dix-sept groupes ethniques d'Afrique francophone. »²¹⁴

Le verbe musiquer est utilisé parmi d'autres, sans plus d'explications. Il est très signifiant et il convoque un imaginaire plus sur la pratique, l'action, les gestes. Donc il convient parfaitement pour ouvrir des questions sur le « comment » (plus facilement que « musique »).

213 « Musiquer (verbe et nom), musiquier, musiqueur, musiqueuse, musiquant(e), musiqué(e), autant de termes venant élargir le vocabulaire singulièrement restreint dont on dispose pour parler de la musique, de ceux qui en font et de ce qu'on en fait. » [p28]

214 <https://www.riveneuve.com/catalogue/lafrique-musiquante/>

Mais, dans le milieu des sciences sociales, notamment en relation et résonance avec les travaux d'Howard S. Becker, Marc Perrenoud soutient sa thèse en 2005, et publie le livre associé en 2007. Et il utilise aussi le verbe « musiquer ».

4.22d) Musiquer, Marc Perrenoud

1/ Dans sa thèse et son livre (2005, 2007)

Marc Perrenoud est anthropologue et musicien, notamment bassiste. Il a mené une enquête sur ses pratiques et celles de quelques collègues pendant plus de 10 ans, qui est devenue sa thèse : *La figure sociale du musicien : ethnographie du métier de musicien ordinaire*, soutenue en 2005. Son livre de 2007, *Les musiciens : enquête sur des musiciens ordinaires*, en est directement tiré, et en respecte le déroulé. La thèse et le livre sont en six parties : « Les six chapitres de ce livre sont déterminés par la distinction entre différents types d'activités qui ensemble sont constitutives du "métier de musicien ordinaire". » [2007, p13]²¹⁵ Chacun est nommé par un verbe d'action : s'approprier, répéter, jouer, enregistrer, tourner et durer.

Il mobilise lui aussi musiquant et musiqué, ainsi que le verbe « musiquer » en faisant référence à Gilbert Rouget dès la première partie [2007, n13-14 p25]. Et il reprend aussi le mot « transe », en précisant qu'il le fait...

« avec une grande prudence, parce qu'il [lui] semble que la "prise" de l'émotion musicale et son caractère somatisé, en particulier dans les pratiques contemporaines, renvoient à des états de conscience (plus ou moins profondément) modifiés dans un régime d'action (plus ou moins) "ritualisé", mis en œuvre par des individus compétents, spécialement qualifiés. » [n14 p25]

C'est plutôt l'expression de « prise musicale » qu'il utilise dans sa thèse et son livre [p126-127, p152, p155], ou qu'un morceau a « pris » [p237]. « Transe » n'est utilisé que deux fois : [p98] entre guillemets, et [p155] en rappelant Gilbert Rouget et les limites du terme dans son étude.

Dans le développement de ces « six facettes pour un métier » [2007, p13], Marc Perrenoud a deux utilisations du verbe « musiquer ».

D'une part, dans le premier chapitre (« S'approprier »), il évoque le parcours : musiqué (qui écoute des concerts et des disques, se renseigne, discute), vers musiquant (qui commence puis joue un ou des instruments, dans un groupe, fait des concerts, etc.), vers musicos (qui s'engage et ne fait « que ça »), ou : « la longue sédimentation qui permet au musiqué de devenir *aussi* musiquant (et éventuellement musicos). » [p43]. Dans cette chaîne, « musiquer » est synonyme de « faire de la musique ». Et le verbe musiquer avec ses déclinaisons prouve son intérêt. Un « faire de la musique »,

215 Je ne donnerai que les paginations de l'édition du livre. Mais l'ensemble de ce que je cite est aussi dans sa thèse de 2005.

lui, se déclinerait avec le mot « fait » qui prend beaucoup trop de place : il est à la fois le présent (il fait), le participe passé (il a fait) et un nom (ce fait), pour ne prendre que les trois premiers homonymes d'orthographe, qui arrivent très vite. Ils demandent d'explicitier le contexte à chaque fois.

D'autre part, l'utilisation du verbe « musiquer » ne désigne qu'une portion seulement du « faire de la musique », dès le deuxième chapitre. Une partie s'intitule même « musiquer ou pas » [2007, p98-99]. La portion en question n'est pas exactement celle de Gilbert Rouget, tout simplement parce qu'ils ne sont pas intéressés par les mêmes actions, acteurices et situations. La démarche de Marc Perrenoud est ethnographique, elle n'est pas structuraliste. Mais de la même manière que Gilbert Rouget, distinguer un « musiquer » dans un « faire de la musique » lui permet de mettre en évidence et caractériser différentes situations où des musicos se trouvent à faire de la musique, dans le chapitre « Jouer » [p91-156]

Par exemple dans les bars, dispositif qu'il qualifie d'*entertainment* :

« l'orchestre doit jouer en sachant qu'il ne *musiquera* pas en permanence, mais que, par moments et selon une alchimie particulièrement hermétique, quelques dizaines de personnes prêteront attention en même temps à la musique, sur un morceau que les musicos auront un peu plus à cœur de jouer, où chacun sera "dedans", et qu'une effervescence proche de celle qu'on peut rencontrer dans des dispositifs de *concert* (voir plus loin) apparaîtra. » [2007, p105]

« Le "métier", savoir-faire socio-esthétique parfaitement incorporé, interdit au musicos de chercher à musiquer en permanence toute la salle du bar (...) Le musicos peut et doit malgré tout rechercher la "prise musicale" (il en va aussi de son propre plaisir). » [p127]

Par exemple dans les dispositifs d'animation anonyme :

« Ici, le contact avec l'assistance est exclu, de même que le fait d'envisager de "musiquer", même par intermittence. On n'est pas là pour ça (...) » [p139]

« Pas question qu'ils [les musicos] empiètent symboliquement sur le pouvoir des participants en essayant de leur parler ou, pire, de les *musiquer*. » [p141]

Et la partie sur le dispositif *concert* a pour titre : « La musique pour musiquer : le concert » [2007, p141-156]

Son travail distingue donc trois dispositifs caractérisables par trois aspects : les conditions, les dispositions, et les possibilités et qualités du musiquer en jeu.

J'ai lu ce livre après mes études au Cefedem AuRA où je découvre la littérature en sciences sociales, pas directement à la sortie mais un peu après. Je l'ai lu du début à la fin, et il m'a beaucoup aidé à comprendre ce que les groupes de musique (dont ceux auxquels je participais) faisaient et les manières dont cela pouvait se jouer.

Cependant, sa caractérisation des trois dispositifs en fonction des continuités et discontinuités dans l'espace et le temps, entre public, patron/employeur, musicien·nes,

etc. m'avait beaucoup plus accroché que la place du musiquer²¹⁶. Je trouvais la démarche d'explicitation (caractériser, qualifier, préciser distinguer, singulariser, circonstancier) très riche de compréhension, et pas uniquement dans ce chapitre « jouer ». Et ses récits d'expérience venaient résonner fortement avec ce que je vivais et ce dont nous discutons dans nos groupes. Mais la notion de « métier » au singulier, collé à un « ne faire que ça » avec un « ça » très (trop) orienté « présence sur une scène » me gênait. Il existe bien d'autres moments et endroits, circonstances pour faire de la musique. J'y reviendrai au moment de caractériser les musicien·nes qui sont dans cette thèse.

2/ Musiquer pour distinguer ?

Redjeb Jordiana [dans Rostain&co, 1978, p92], Gilbert Rouget, dans *La musique et la transe*, [1990 (1980)] et Marc Perrenoud [2005, 2007] utilisent « musiquer » comme outil pour distinguer une partie du « faire musical », donc pour mieux le décrire et le caractériser. Mon attention et l'intention de cette recherche porte sur bien sur ce « faire » global, à la manière de Gilbert Rouget de 2004, en mettant l'accent « sur l'action même » [p27]. Et je prendrai d'autres outils qui ne feront pas une ou des séparations de ce « faire » en régions distinctes : ce sera l'idée de lisière. J'y arrive doucement.

Maintenant je peux préciser mon utilisation du verbe « musiquer ». Il est pour moi l'équivalent de l'expression complète « faire de la musique », avec tous les avantages possibles des conjugaisons et de l'utilisation du verbe substantivé : le, ce ou un musiquer.

La traduction française du livre de Christopher Small en 2019 va m'y aider. La version originale est de 1998, Gilbert Rouget la connaissait pour son article de 2004.

4.22e) Musicking, Christopher Small

Christopher Small titre son livre avec la forme *musicking* qu'il prend comme « outil conceptuel (...) le participe présent, ou gérondif anglais, du verbe *to music* » [2019 (1998), p32]. En anglais, le participe présent sert notamment pour les temps progressifs (*continuous*) qui indiquent que l'action est en train de se faire. Celle-ci se déroule, elle dure, elle n'est pas ponctuelle. Le gérondif anglais est un nom verbal qui nomme une action. Il se construit sur des verbes désignant une activité en rajoutant le suffixe -ing. (En français, les manuels de grammaire disent que « le gérondif exprime surtout la simultanéité et la manière ».) Le titre en participe présent/gérondif est cependant traduit en français par « musiquer », l'infinitif, et pas musiquant. Ensuite, très logiquement et simplement, il utilise ce nom *musicking* pour désigner la musique

216 Je me souviens m'être dit, peu finement (!) : « on musique bien qui on veut comme on peut ? », toujours dans cette lointaine époque où je commençais à mettre les mains dans la recherche en sciences sociales.

comme activité. Jedediah Sklower (le traducteur en français) utilise alors « le musiquer », souvent avec « du » contractant un « de le ». Antoine Hennion fait de même dans sa préface.

Christopher Small propose...

« la définition suivante : *musiquer, c'est participer, de quelque manière que ce soit, à une performance musicale, en jouant, en écoutant, en répétant ou en pratiquant, en fournissant un matériau pour une performance (ce qu'on appelle composer), ou en dansant.* » [p33]

En précisant :

« le verbe *musiquer* n'a pas pour fonction d'évaluer quoi que ce soit. Il est *descriptif*, et non pas *prescriptif*. Il inclut toute participation à une performance musicale, que ce soit de façon active ou passive, que nous apprécions ce qui se passe ou non, que nous trouvions cela intéressant ou ennuyeux, constructif ou destructif, agréable ou désagréable. » [p34]

Pour ma part, je vais m'intéresser à l'action, à la fabrication sonore, aux gestes et pratiques et les décrire. Donc le verbe « musiquer » est adéquat (de même que la note de bas de page du début de l'article de Gilbert Rouget de 2004).

À partir de maintenant, je distingue clairement la musique et le musiquer.

En restant au plus près de ce que les personnes disent, du vocabulaire employé dans les activités courantes des musicien·nes présent·es dans cette thèse, j'utiliserai les verbes « jouer (de la musique) » ou « faire (de la musique) » quand je raconterai et décrirai nos aventures. Nous n'employons jamais « musiquer »... Ce verbe ne rentre que dans quelques conversations courantes, en fin de formation au Cefedem AuRA, peu nombreuses. Il n'est pas encore dans les discussions pendant les pauses, les réunions ou dans les répétitions des groupes que j'ai évoqués, que je vais évoquer.

Alors, avec une ironie involontaire, je me retrouve moi aussi à avoir une utilisation spécifique et distinguante de « musiquer » : il sera le signe d'écritures (ou de paroles) à destination de salles de recherche quelque peu éloignées des locaux des musiquer.

4. 23) La musique, la recherche mais comment ?

4.23a) S'atteler à l'explicitation des pratiques²¹⁷

Non, la musique (donc la chose, le concept) ne soigne pas, n'émancipe pas ; on peut en faire de manière tout à fait violemment fasciste comme joyeusement en égalité et liberté. C'est bien dans le comment de la pratique que se jouent les attentions et

217 Je reprends ici une partie de mon article « la recherche n'existe pas, c'est une pratique » [2024, p153-157] en complétant légèrement le début et beaucoup la fin.

actions nécessaires pour éviter le plus possible des positions et actes de domination. Non, l'éducation ou la recherche ne transforment pas nos réalités actuelles, tant qu'on ne détaille pas comment on s'y prend. Voir par exemple le tag en tête du carnet *Hypotheses Sciences sociales & émancipations*. Sur du carrelage, il longe un tuyau de chasse d'eau : « Si les sciences sociales pouvaient changer le monde, ça fait longtemps qu'elles seraient interdites » [2016]. On peut mener des recherches de façon tout à fait caca-pipi-taliste, coloniale et patriarcale, validiste et extractiviste, en menant toutes sortes d'oppressions et d'exploitations ; ou alors un peu, voir beaucoup, plus émancipatrice, à la fois individuellement et collectivement. C'est avec une attention fine à la démarche et aux différentes activités qui interagissent, c'est-à-dire à la pratique, qu'on peut agir vers un monde plus désirable.

1/ Considérer les pratiques...

Personne n'est « expert·e en musique », cela n'a pas beaucoup de sens en y réfléchissant. Au maximum, on pourrait l'être seulement dans un petit nombre de manières de faire efficaces dans quelques situations, pas plus, pas moins. Le « petit » qualifie moins un comptage qu'une proportionnalité. Il existe énormément de manières de musiquer et encore plus de situations dans lesquelles on peut mettre en œuvre quelques-unes de ces manières, très souvent en les bricolant et les adaptant avec plus ou moins de facilités voir de réussites. Pourtant, l'expression est utilisée. Elle cache un implicite de domination. Être expert·e en musique, c'est très souvent sous-entendre : en musique occidentale dite « savante » à tempérament égal, où des instrumentistes jouent en lisant un papier écrit solfégiquement par une autre personne (bien trop souvent un homme, blanc, mort), savoir-faire qu'illes ont apprises dans une école de musique avec un·e prof du même instrument en commençant petit·e et en ayant survécu à de nombreux examens-couperets²¹⁸... À chacun des mots rajoutés (explicités), le monde de la musique concerné se minuscule. Au final, il est absolument et fondamentalement étriqué dans l'immense diversité des mondes musicaux existant. Le mot, qui peut être utilisé seul parce qu'il (semble) sous-entend(re) tellement, depuis une position particulière qui fait domination, est violent. Il fonctionne à la manière du « god trick » (ou « truc divin ») décrit par Donna Haraway [1988, p581-584], par lequel une personne n'a pas besoin de préciser d'où elle parle puisqu'elle considère « voir tout depuis nulle part » [2007, p116]. Une école de musique dont les pratiques ne restent pas dans le monde minuscule ci-dessus, ne reste pas école de « musique²¹⁹ » point final : un complément vient préciser ou une deuxième phrase commence pour indiquer les musiques (les pratiques) dont il est

218 Samuel Chagnard détaille beaucoup plus ce que « apprendre la musique » veut dire, en fait [2012, p107]. Je l'ai déplié à propos de mon « profond besoin d'explicitations ».

219 De plus, une telle école est souvent aussi de danse et d'art dramatique, mais on les oublie très souvent, sauf quand on fait de la danse ou du théâtre dans un tel établissement (pratique ici minoritaire qui doit se dire pour exister).

question. Quand une ou des personnes font de la musique différemment, elles doivent l'explicitement spécifiquement pour être comprises.

De manière très similaire, se dire chercheur·se sans plus préciser, c'est souvent ne pas (avoir besoin de) dire un implicite de domination : avoir réussi un parcours scolaire menant jusqu'au doctorat (parcours long et possiblement violent), dans une discipline labellisée et définie par une section du Conseil national des universités, avec des méthodologies suffisamment reconnues par des « expert·es » elleux-mêmes reconnu·es, etc. Si une personne fait différemment même qu'un peu, à distance de ce titre, et/ou de cette distinction en discipline et/ou d'impositions méthodologiques, elle complète et caractérise le terme chercheuse quand elle l'utilise. Et ces personnes sont nombreuses.

Discuter de ce qui est « recherche » nécessite de passer par une délibération sur les pratiques. Une discussion peut s'enliser sur une ou des notions en oubliant les pratiques mises en œuvre ; y revenir fait souvent avancer le débat.

Ce petit détour permet de revenir maintenant sur la non-existence des substantifs qui commençaient cette partie. Oui, c'est une provocation, nécessaire, volontaire. Oui, une pratique musicale crée de la musique, une pratique de recherche fait de la recherche, comme une tautologie. Mais alors, pourquoi se précipiter sur le concept ou la notion pour la caractériser et se battre pour dire ce qui en est et n'en est pas ? C'est peu opérant, sauf à défendre un pré-carré et des privilèges²²⁰. Cela n'aide pas beaucoup à agir dans le monde et lutter contre les dominations. De manière plus fine, disons que la musique, la recherche (et plein d'autres) restent en l'air. Elles n'atterrissent pas, sauf si nous les obligeons. Je continue la citation précédente de Christopher Small, en remplaçant ses exemples par « science et recherche », les mots originaux sont en notes de bas de page...

« Cette tendance à la spéculation, cette façon d'extraire d'une action ce qui semble en être l'essence et de lui donner un nom, est probablement aussi vieille que le langage. Elle nous aide certes à conceptualiser notre monde, mais elle comporte ses propres risques. On en vient souvent à croire que l'abstraction est plus réelle que la réalité qu'elle représente, que par exemple ces abstractions que nous nommons science et recherche²²¹ ont une existence séparée des actes scientifiques ou de recherche²²². Il arrive même de les penser comme étant d'une manière ou d'une autre plus vraie que les actes eux-mêmes, comme une sorte d'universel ou d'idéal tapi derrière les actions, alors qu'en vérité elles les recouvrent. » [2019 (1998), p21-22]

220 Merci à Cécile Guillier de cet ajout à la lecture à voix haute de cet extrait (*Soirée Agencements #10*, mardi 5 novembre 2024, à la Friche du 7, Lyon, co-organisée avec Thomas Arnera) : la formulation est plus claire en explicitant ainsi.

221 Christopher Small écrit : « amour, haine, bien et mal ».

222 « d'amour, de haine ou de la réalisation de bonnes ou de mauvaises actions ».

Je dis souvent que je me méfie de la science et de la musique (ou l'art). Mais cette phrase est (trop et très) facile. Il m'est arrivé de la prononcer sans précaution ni attention à qui je l'adressais, à qui pouvait l'entendre. Avec la prétention de faire de la musique et d'écrire une thèse, il faut que j'écrive un peu plus. J'ai trop vu l'utilisation d'une définition de la science et/ou de l'art faisant violence, servant à repousser sur le côté (toujours le bas-côté) des activités, à disqualifier des pratiques voir même les exclure, puis des personnes. Je pense ici aux petites incises, aux commentaires prononcés un peu fort, et/ou aux remarques dites frontalement : « “ça” n'est pas de la science, de la recherche, de la musique » ou « ce n'est pas sérieux ». Elles font beaucoup de dégâts, et d'autant plus qu'elles s'expriment souvent depuis une position d'autorité qui n'a pas besoin de dire en quoi et pourquoi. Et il s'agit aussi de lutter contre l'hégémonie d'une pratique sur les autres. Une **écologie des pratiques** fonctionne avec un minimum de diversité de pratiques pouvant coexister, chacune ayant un espace non négligeable de réalisation et considération. L'appellation « musique savante » est un pléonasme, mais elle est régulièrement utilisée pour séparer. Par construction, elle désigne en creux des musiques qui ne le seraient pas, et légitime une mise sur le (bas-)côté, une exclusion. Ne pas percevoir les savoirs en jeu dans une pratique ou commencer à les percevoir sans les juger dignes d'intérêt n'est pas signe d'une absence de savoirs.

Je maintiens et redouble cette position de méfiance dans notre époque où des mensonges se déploient publiquement sans aucune gêne. La caricature de cela est dans les campagnes politiques et discours de Donald Trump, et elle devient réalité²²³. Mais l'ensemble du monde est concerné. La méfiance que j'exprime ne remet pas en cause l'existence de pratiques scientifiques et artistiques, mais demande de les considérer dans leurs complexités, diversités de manières et situations. Et alors, avec de tels éléments : conversons (surtout pas conversion que veut me faire écrire le correcteur orthographique), argumentons et délibérons sans oublier la pratique.

Si la science ou la musique, l'art existe indépendamment de leurs activités, alors c'est en incorporant des évidences difficiles voire impossibles à interroger. La musique et la recherche existent peut-être, même : sans doute. Les enjeux qui me semblent importants ne sont pas d'abord à ces endroits (sauf à dénoncer des hégémonies et dominations). Parce que ce sont les pratiques qui agissent et sur lesquelles on a du pouvoir pour agir, beaucoup. C'est par les pratiques que l'on développe du pouvoir et de la puissance d'action. Donc c'est à leur propos qu'il faut travailler, avec elles qu'il nous faut être très attentif·ves et aux petits soins. Effectivement, tout ce travail, ces attentions et soins ont des conséquences sur la musique, la recherche ou autres, mais l'enjeu n'est pas là. On constate les musiques, les recherches (le singulier devient

223 Trey Parker et Matt Stone, les deux créateurs de *South Park*, disaient déjà en 2017 : « c'est vraiment délicat maintenant, parce que la satire devient la réalité, donc c'est vraiment difficile de s'en moquer » [7.30, 0:13] (dans la langue originale : « *it's really tricky now, because satire's gonna become reality so it's really, it's really hard to make fun of it* »). Et ils arrêtent la série en ce début 2024 pour « éviter Trump » [Canfield] (dans la langue originale : « *Avoiding Trump* ») : « Je ne sais pas ce que nous pourrions dire de plus sur Trump » [Martin ; Serrell&co].

vraiment gênant), et ce type de constat n'aide pas aux transformations sociales. Considérer qu'une musique, une recherche est une activité (que chacune se pratique) change la donne, et peut nous outiller pour mieux agir.

2/ ... dans une « écologie des pratiques »

Cette notion traverse cette thèse, elle reviendra plusieurs fois explicitement, mais elle sera continuellement présente.

Elle est introduite par Isabelle Stengers [1997 ; 2000 ; 2022 (1997), notamment p53-58]. L'écologie des pratiques doit

« affirmer ce qui fait la différence entre pratique et idée : pas plus que les êtres vivants, les pratiques ne peuvent s'adresser à un monde muet, support docile de convictions et d'interprétations ; leur mode d'existence est relationnel et contraint, non pas halluciné ou visionnaire ; leurs avatars ne renvoient pas à une instance plus générale dont ils constitueraient une traduction locale, mais à l'ici et maintenant qu'ils fabriquent et qui les rend possibles. » [Stengers, 2022 (1997), p57]

« L'écologie est une science qui traite avant tout de la manière dont les êtres et les populations entrent en relation. Le risque de la relation, qui transforme les individus en proies, prédateurs ou ressources dans telle ou telle circonstance, voilà ce qui rend ces êtres intéressants. » [1997]

La notion est reprise dans le monde musical par JEAN-CHARLES FRANÇOIS, notamment dans le cadre de l'enseignement de la musique [2005, p246-252 ; 2009, p19-25], puis comme un des neuf concepts importants pour PaaLabRes, laboratoire que nous avons créé avec quelques collègues en 2011, je le présenterai dans la partie « lisière ».

« Les pratiques peuvent être ainsi pensées comme des êtres, des entités vivantes en tant que telles, qui interagissent d'une manière ou d'une autre avec d'autres pratiques (...) Dans le domaine des arts, en particulier dans l'art musical, parce qu'il est tellement lié aux problèmes d'identité, la disqualification des pratiques des autres est la règle plutôt que l'exception. Les genres ou styles sont plus souvent des proies ou des prédateurs, rarement des ressources. » [François, 2015]

Il faut donc (continuer à) s'atteler à l'explicitation des pratiques. Quels outils peut-on avoir pour cela ? Que considérer pour changer les pratiques ? Pour un premier panorama, je proposerais trois entrées : des procédures dans un contexte, sans oublier les dimensions institutionnelles et en dépassant les seules relations sociales...

4.23b) Des procédures en contexte(s)

Il s'agit de l'expression construite au Cefedem AuRA où je travaille : les pratiques (musicales) sont des procédures en contexte(s). Ces deux concepts-outils nous

permettent de dépasser la ou les musiques, et de s’approcher des pratiques musicales. Un contexte désigne tout ce qui rassemble les éléments à l’œuvre dans cette pratique [Schepens, 2014, p15]. Il est toujours au singulier quand on considère une pratique ici et maintenant. Mais il en existe une immense infinité, et il se modifie même très vite²²⁴ (d’où le « s » entre parenthèse, ce n’est pas le même pluriel que celui de procédures). Les procédures, elles au pluriel, désigne l’ensemble des « manières de faire » mobilisées dans ce contexte précis.

Nous distribuons le tableau suivant aux étudiant·es la première fois que nous leur demandons de caractériser comment illes ont fabriqué une musique en termes de procédures et contexte :

On peut aborder	
une procédure	un contexte
à partir de termes différents, comme :	
activité façon, façonnement manière de faire procédé process, processus démarche fabrication construction production expérience expérimentation praxis etc.	situation circonstance environnement milieu habitude référence représentation convention condition contrainte etc.

Ces deux notions, procédure et contexte, sont à considérer à la fois comme musicales et sociales. Beaucoup sont implicites.

J’ai déjà évoqué quelques différences sur ce que « faire un solo » peut vouloir dire dans différents mondes musicaux : MAWAAR reprenant « Reve nou ancêtre » de Cassiya dans une salle des fêtes, commande d’un anniversaire de mariage, ou Eddie Van Halen et Jennifer Batten sur « Thriller » de Michael Jackson (1958-2009), sur l’album du même nom [1982], dans un studio puis des stades immenses, ou un environnement plus jazz, par exemple dans un club. Ces différences peuvent s’expliciter et se détailler en comprenant que chacune de ces actions articule des procédures (différentes) dans des contextes (différents).

Je suis beaucoup trompettiste. Supposons qu’une personne m’appelle au téléphone pour que je lui écrive et joue une section de cuivres sur un morceau pop...

224 Par exemple, le cadre temporel est un élément important du contexte. Et chaque minute passée diminue le temps qu’il reste pour faire, avec telle ou telle procédure.

La première dimension du contexte qui apparaît est que, dans cet exemple, je suis la personne appelée qui doit faire cela aujourd'hui. Tout ce qui va suivre serait en plus ou moins grande partie différent s'il s'agissait d'une autre personne, ou si c'était moi mais 10 ou 20 ans en arrière²²⁵. Je vais donc évoquer des procédures et contextes que je peux mettre en place aujourd'hui, avec mon expérience, dans mes conditions et mes savoirs. Qui dit section de cuivres dit au minimum plusieurs personnes directement impliquées²²⁶. Elles auront des procédures elles aussi, collectivement et chacune individuellement. Je ne les connais pas encore, je discuterai des possibles en termes d'influences sur mes procédures et leur contexte.

Dans ce coup de téléphone ou après, réfléchir par le contexte oriente vers des questions portant sur au moins deux aspects : les circonstances de l'activité et l'ensemble de l'atmosphère autour de celle-ci. Les premières sont du type : qui me demande et pourquoi, quel(s) objectif(s), avec qui je peux/dois le faire, personnes qui ont quel(s) type(s) de conventions, en combien de temps, avec quelles interactions et aller-retours, etc. Les secondes : quelles sont nos références, celles individuelles et celles partagées, comment nous commentons les exemples choisis, à quoi pense-t-on quand on est en train de parler de tel morceau et/ou d'une section de cuivres ? Et les conditions matérielles, notamment les temporalités et les finances ont beaucoup d'influences.

Si je dois écrire cette section de cuivres pour la jouer le lendemain, dans le cadre d'un enregistrement studio avec Bidulo au trombone, et Budilette au saxophone ténor, que ce serait bien de faire du « rere²²⁷ » parce qu'elle aura aussi un saxophone baryton, que le morceau est déjà sur la bande sauf les chants, que ce sera avec un contrat de travail pour tout le monde, payé au cachet minimal de la convention collective pour 2 h dans le studio, qu'il faudrait des pêches sur l'intro évoquant la mélodie du refrain, une reprise de celle du couplet pendant le moment rappé de la fin, des nappes sur le pont et que je ne recevrai la mise à plat actuelle que vers 22 h mais tout de suite déjà une pré-maquette avec le chant... OU, si je dois l'écrire pour une bande de cinq ami·es dont trois presque débutant·es, de façon à lancer le bal des 30 ans de Camille sur son morceau préféré, avec un bout de week-end de répétition pour des essais deux mois avant, puis des échanges mails et enfin une répétition de 2 h la veille... Cela reste « écrire et jouer une section de cuivre sur un morceau pop ». Cette expression n'a donc rien dit de ce qui se fait pour la fabriquer. Les deux exemples ci-dessus témoignent de contextes assez fondamentalement différents, et il en existe beaucoup d'autres. Les

225 Par exemple, j'ai aujourd'hui un rapport beaucoup plus riche à l'unisson (tout le monde sur la même note, sans rien dire de la hauteur précise de cette note dans la tessiture de chaque instrument concerné) qu'à une époque antérieure où je trouvais ce procédé pauvre.

226 Compter ici uniquement les collègues de la section suffit à décrire la variété. Mais il faudrait considérer l'ensemble des personnes impliquées dans cette pratique particulière.

227 **Rere** : abréviation de rerecording, où les musicien·nes rejouent et réenregistrent des parties par-dessus celles qu'elles ont déjà enregistrées.

manières de faire que je mobiliserai dans chacun de ces contextes seront très différentes.

Ici, il s'agit d'une interaction contexte > procédures, mais la réciproque est aussi vraie. Je peux décider de m'y prendre, à l'aide d'un papier avec des portées musicales ou pas, en utilisant un crayon pas loin d'une gomme ou un jeu de feutres définitifs. Je peux préférer utiliser le logiciel MuseScore dès le début, au milieu ou à la fin ou pas du tout. Je peux aussi décider de préparer quelques matériaux à arranger sur place avec les présent·es. Je peux l'écrire qu'avec la trompette, ou alors au piano ou un clavier ou autres. La modalité des échanges peut être plutôt écrite (mail ou SMS) et/ou plutôt téléphonique. Mes procédures peuvent varier. Et alors le contexte dans lequel les mettre en place facilement va changer : qui je peux contacter pour le faire, combien de temps il me faut au minimum, quelles références je vais avoir besoin de fouiller et partager, etc.

Nous pouvons faire des recherches en étant payé·es ou pas, avec un statut plus ou moins très-précaire, en ayant plus ou moins de temps, en répondant à une commande formelle, une demande très informelle (et/ou un mélange des deux), une curiosité personnelle, collective ou une réponse à un appel à projet extérieur, dans le cadre de relations très diverses avec l'université, en équipe plus ou moins resserrée, dans des espaces solidaires d'entraide ou de concurrences plus ou moins explicites, avec un accès à plus ou moins de ressources, dans des épistémopolitiques très contrastées, etc. Discuter avec une personne est un « entretien » mais... en enregistrant (certaines personnes ne parlent pas en présence d'un micro) ? En prenant des notes (cela peut intimider et certaines circonstances ne le permettent pas) ? En le prévoyant (mais alors certain·es ne viennent pas) ? Dans un cadre et une ambiance bien préparées (mais alors que faire des surprises et des occasions non prévues) ? Avec une seule question de départ, une série de questions, une grille d'entretien, ou des cases à cocher, etc. ?

J'écris cette thèse sur ordinateur, en utilisant principalement LibreOffice, souvent avec un double écran. J'imprime régulièrement quelques pages pour des relectures papier (autre support et autres circonstances), que j'annote, barre et/ou complète à la main. Ces procédures sont en étroite relation avec le contexte de l'endroit physique et organisationnel où je mène ce travail : le Cefedem AuRA. On ne peut comprendre correctement ces procédures qu'avec une explicitation du contexte dans lequel elles s'actualisent. Ce centre est très accessible géographiquement et temporellement, il n'est pas loin d'un arrêt de métro, il est ouvert 7j/7 et 24h/24 à qui a une clef, avec une imprimante-photocopieuse-scanner en libre service pour les salarié·es, et qui a équipé chacun·e d'un écran et d'un fauteuil de bureau au moment du covid. (Merci !)

En fait, les influences procédures ↔ contextes se font dans les deux sens. Ces deux entrées sont intimement reliées. Les procédures n'existent pas sans un contexte ; et un contexte sans procédure ne fait pas de musique, ne fait pas de recherche.

4.23c) Ne pas oublier les dimensions institutionnelles

Jacky Beillerot, dans un article concernant l'analyse de pratique, précise quelques aspects de la richesse d'une approche par la pratique :

« La pratique est à la fois la règle d'action (technique, morale, religieuse) et son exercice ou sa mise en œuvre. C'est la double dimension de la notion de pratique qui la rend précieuse : d'un côté les gestes, les conduites, les langages ; de l'autre, à travers les règles, ce sont les objectifs, les stratégies, les idéologies qui sont invoqués. » [2003]

Nous pouvons écrire et jouer une section de cuivre sur un morceau pop, pour un enregistrement léché qui espère être diffusé sur toutes les grandes ondes, ou alors pour un cadeau à Camille qui voit ses ami·es ayant pris le temps d'apprendre à jouer son morceau préféré pour fêter ses 30 ans. Dans chacune de ces situations, les buts et les intentions sont très différentes : les participant·es ne passent pas leurs temps ni de la même façon, ni sur les mêmes actions, illes ne cherchent pas les mêmes choses.

S'adresser à des musicien·nes demande de faire attention aux représentations construites autour de ce qu'est « faire de la musique » pour chacun·e. Par exemple, des presque-débutant·es peuvent avoir des fortes idées sur ce qu'est « bien » jouer de la musique, du type : « ayaïe, je ne vais pas y arriver ! ». Pour des personnes plus expérimentées avec un contrat de travail : cela peut être leur premier qui fait monter la pression, ou c'est un parmi de nombreux depuis longtemps, et alors différents « c'est comme ça qu'il faut faire » ou « c'est comme ça que ça sonne » peuvent remonter, etc. Quand une personne joue un morceau de Jean-Sébastien Bach, celui-ci (plus exactement : toutes les personnes qui le font parler, et elles sont nombreuses) discute dans son oreille.

Des pratiques de recherche s'écrivent en « je », en « on », en « nous » de majesté (pardon : de modestie), mais aussi des fois avec un « nous » du collectif qui a mené cette recherche et pour qui un « on » sonne trop familier... Ce choix de pronom (une procédure) n'est pas qu'une question grammaticale. Il est relié d'une part au contexte, et d'autre part à la conception de ce qu'est faire une recherche et sur les formes d'énonciation qui sont valorisées ou dépréciées dans l'écosystème épistémopolitique de cette pratique. Ce que chacun·e considère être un « bon » entretien se nourrit de représentations construites dans des moments d'enseignements qui abordent cela, de convictions plus ou moins assurées, de multiples expériences et remarques (et des fois des contradictions entre tous ces éléments). L'imaginaire de la « preuve » peut se développer de façons très différentes. S'appuyer sur bell hooks veut dire s'inclure dans des cercles de discussions spécifiques, donc pas dans tels autres. Tous ces éléments agissent de manière non négligeable sur la pratique de recherche que l'on est en train de mener.

Ces dimensions « institutionnelles » sont présentes dans le contexte tel que présenté précédemment. Mais elles ne sont pas si faciles à faire apparaître parmi les déjà nombreux éléments à considérer. L'expérience montre qu'elles disparaissent souvent. C'est pourquoi j'en fais une dimension particulière, pour être sûr de ne pas l'oublier. Pour expliciter et changer les pratiques, il faut aussi avoir une attention sur : « les objectifs, les stratégies, les idéologies » avec Jacky Beillerot [2003], les dynamiques institutionnelles et les imaginaires en présence. Tout cela agit, pèse et conditionne sur les procédures et contextes.

4.23d) Dépasser les relations pour changer les rapports sociaux

Danièle Kergoat distingue rapport, pratiques et relations sociales :

« Les relations sociales sont immanentes aux individus concrets entre lesquels ils apparaissent. Les rapports sociaux sont, eux, abstraits et opposent des groupes sociaux autour d'un enjeu. (...) À l'inverse, ce sont les pratiques sociales – et non les relations sociales – qui peuvent dessiner des formes de résistance et être donc porteuses de changement potentiel au niveau des rapports sociaux. » [2009, p113-114]

Elle donne l'exemple de la Coordination infirmière des années 1988-89. Les pratiques dépassent les relations entre-individus. Certes collectives et sociales, les pratiques sont portées par un « sujet collectif producteur de sens et acteur de sa propre histoire » [p114], et elles permettent dans le même temps à ce sujet de devenir collectif, producteur et acteur. La dynamique est réciproque. Il s'agit de s'émanciper, de sortir des assignations subies et des catégories existantes. Les groupes de musique sont souvent de petites tailles, les collectifs de recherche aussi. Même en allant vers des grands orchestres ou des grands laboratoires, la taille, la diversité et l'ampleur n'est pas celle d'une Coordination dans une mobilisation sociale.

Ces manières de faire considérées uniquement dans le petit collectif où elles se jouent ne peuvent être que de l'ordre des relations sociales. Il nous faut élargir un peu : par exemple en considérant non pas un groupe mais un collectif ou une association de musicien·nes se regroupant pour développer ensemble différents groupes, ou une école entière de musique et pas uniquement un de ces groupes ou une classe.

Pour la recherche, un passage des relations aux pratiques s'opèrent au niveau d'une revue comme *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation* (premier numéro en mai 2018, le n°13 s'imprime en août 2025 pour une sortie en septembre). Elle rassemble suffisamment de chercheur·ses, en nombre et en différences et se déploie dans de multiples sphères.

À tous ces endroits, il peut commencer à se développer des pratiques, et pas uniquement des relations sociales. La question n'est pas seulement celle du nombre de personnes concernées, mais celui-ci est un critère. Avec ce nombre, il faut aussi faire collectif, créer du sens en le critiquant, s'approprier « d'autres manières de penser et de faire, d'autres formes de "production sociales de l'existence humaine" » [Kergoat 2009, p114].

Porter attention aux pratiques, c'est à la fois être au plus près des expérimentations sociales et des petits collectifs qui les déploient (procédures, contexte(s), dimensions institutionnelles), et sentir, faire venir les résonances dans leurs voisinages, de façon à ne pas oublier d'œuvrer à une échelle un peu plus large, pour aller jusqu'à des « formes de résistance (...) porteuses de changement potentiel au niveau des rapports sociaux » [p114].

4. 3 | Pratique en noyaux à lisières

4. 31) Différentes manières d'exercer une activité musicale

4.31a) À la suite de la théorie des mondes de l'art²²⁸

Howard S. Becker, dans *Les mondes de l'art* [1988 (1982)], a mis en lumière l'art comme une « activité collective » et proposait un travail à continuer [Benghozi&co, 2013, p23]. L'exercice qu'il propose est très simple : que se passerait-il si cette personne n'était pas là [Becker&co, 2006], si cette activité n'avait pas lieu ? Dans sa préface à *L'artiste pluriel*, il explique : « J'ai écrit ailleurs²²⁹ que faire de la musique implique au moins deux activités distinctes – la composition et l'interprétation – » [Bureau&co, 2009, p14]. Il est trop tentant d'aller explorer ce qui se cache derrière ce « au moins »... Pour la musique, des activités différentes que la composition et l'interprétation sont nécessaires. D'autres personnes et activités sont indispensables ! La ou les personnes qui apportent le pupitre et l'ampli sur scène, celles qui installent les loges, celles qui préparent à manger participent d'un monde de la musique. Dans certaines parties de mondes musicaux, il n'existe pas de loges et ce sont les personnes qui musiquent sur scène qui font beaucoup de ces activités ; dans d'autres mondes la scène n'est pas un élément de description pertinent ; dans certains, de nombreuses personnes collaborent, etc. Sans chacune de ces personnes, le « monde de l'art » considéré est organisé autrement, et la fabrication de la musique et celle fabriquée ne sont pas exactement les mêmes.

Je comprends les « pratiques musicales » dans un sens très large, comme l'ensemble des manières de faire permettant à de la musique de survenir et se développer. Il est nécessaire de rentrer dans le détail des activités qui la constituent. À la suite d'Howard S. Becker, je considérerai la musique comme une pratique collective engageant plusieurs activités. Mais, plutôt que l'association de personnes nécessaires à de telles pratiques (un monde de l'art), je regarderai et analyserai le « faisceau de tâches »²³⁰ nécessaires. Une même tâche peut être effectuée par une ou plusieurs personnes, plus ou moins les mêmes dans la durée, et plus ou moins différemment.

228 Les parties qui suivent sont extraites de mon projet de recherche doctorale, très légèrement complétée : [Sidoroff, 2018, p254-255].

229 Il s'agit des p34 et 36 dans *Les Mondes de l'art* [1988 (1982)], où il détaille les différentes manières de répartir les tâches de composition et d'interprétation : en musique classique (très souvent deux personnes différentes), en rock (très souvent la même personne) et en jazz (où les deux répartitions précédentes peuvent co-exister).

Deux exemples différents, pris dans le même monde de l'art, peuvent pointer l'intérêt d'une distinction par les activités (distinguer pour mieux relier).

4.31b) Ce qui se passe dans un monde de l'art²³¹

Prenons, par exemple, deux orchestres comparables de musique dite « classique », travaillant deux œuvres comparables, vue au travers d'un même média.

D'un côté l'Orchestre de Paris, filmé par Marie-Claude Treilhou, dans le documentaire *Couleurs d'Orchestre* [2008]. Un long extrait observe une répétition de la *IV^e symphonie en ré mineur op. 120*, de Robert Schumann (composée et créée en 1841, révisée en 1851) sous la direction de Roberto Abbado, chef invité. De l'autre l'orchestre Spira Mirabilis, filmé par Gérald Caillat dans le documentaire *La Spira* [2012], tourné pendant la session de travail de la *I^{ère} symphonie « Le Printemps » en si bémol majeur op. 38*, du même Robert Schumann (composée et créée en 1841). Ces deux orchestres sont composés de musicien·nes « professionnel·les » : ce sont soit des salarié·es de l'Orchestre de Paris, soit des membres salarié·es d'autres orchestres du monde entier pour ceux réuni·es pour les projets Spira Mirabilis. Et ces deux orchestres ont accepté d'être filmés, pour un documentaire avec des moyens de production (où il y a des choix d'édition et de montage).

Ces similitudes n'empêchent pas de commencer à voir des manières de faire très différentes pour musiquer (mettre en place une pièce de musique à plusieurs).

1/ L'Orchestre de Paris

Le film *Couleurs d'Orchestre* suit la vie de l'Orchestre de Paris, des concours de recrutements aux réunions d'agenda en passant par le standard téléphonique.

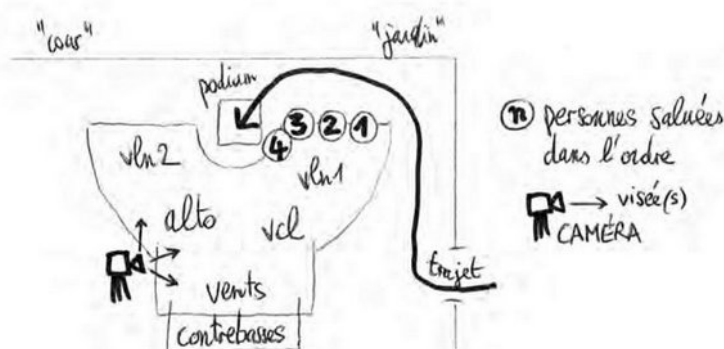
[1h05:58] Dans la salle du Théâtre Mogador où l'orchestre de Paris est domicilié cette année-là (2005). Un bassoniste est installé et joue un peu. Le bibliothécaire et son assistante mettent les partitions sur les pupitres, la metteuse en ondes de Radio Classique installe la prise de son. Des instrumentistes arrivent progressivement et saluent les présent·es. Un tromboniste n'est pas d'accord avec l'emplacement des cuivres par rapport aux expériences précédentes, il s'explique avec deux régisseurs.

[1h13:33] Dans la loge du « Maître Abbado » (ce qui est marqué sur la porte). Celui-ci explique qu'il a perdu ses bagages dans le voyage en avion, notamment ses lentilles. La personne en charge de son accueil répond qu'elle verra avec son médecin, même sans avoir d'ordonnance. Pour les bagages, le directeur général de l'orchestre propose de voir avec la responsable et l'attachée de production. Il intervient ensuite : « Bon, allez, je vais vous présenter à l'orchestre ».

230 J'emprunte l'expression « faisceau de tâches » à Howard S. Becker [1988 (1982), p34], qui l'emprunte lui-même à Everett C. Hughes [1996 (1951)].

231 Dans mon projet doctoral [Sidoroff, 2018, p256-262].

[1h15:18] Dans la salle de l'orchestre. Beaucoup sont en train de jouer. La caméra est placée côté « cour » de l'orchestre, très légèrement au-dessus des têtes des musicien·nes assis·es. Elle pointe vers la porte côté « jardin ». Le directeur dit « Bon, on y va ? », le chef répond « oui ». Ils s'avancent et font le tour de l'orchestre. La caméra les suit dans un panoramique.



Les abréviations courantes sont : « vln » pour violons et « vcl » pour violoncelles.

Le directeur suivi du chef serrent la main des deux violonistes en façade (1) (2), et les deux premiers violonistes-solo : « Messieurs bonjour (3), Monsieur Pataud, bonjour (4) ». On entend quelques « chut » et les instruments s'arrêtent. Le directeur monte sur le podium : « Bien, Mesdames et Messieurs bonjour, j'ai le plaisir de vous présenter Roberto Abbado, et je vous souhaite une bonne répétition » ; il descend immédiatement. Les musicien·nes applaudissent, l'archet frappant le pupitre pour les instrumentistes à cordes, en tapant des pieds pour les autres. Ces éléments font partie des « petits rituels » des orchestres [Lehmann, 2005 (2002), p198-200]

[1h15:51] Le chef monte à son tour sur le podium : « Bonjour ». La caméra le filme alors en légère contre-plongée, comme le verrait une personne dans l'orchestre. Il place son conducteur petit format sur le pupitre devant lui qu'il bascule pour le mettre à plat. Il s'appuie à deux mains dessus, cherche-t-il un appui ou à le baisser ? « Je suis très content d'être ici, de faire de la musique avec vous. Je suis déjà content de voir la disposition des cordes, très bien », en montrant de la main gauche la place des violoncellistes (entre les première·es violonistes et les altistes) puis de la main droite celle des second·es violonistes (côté « cour » de la scène)²³².

Puis il se tourne en faisant un signe vertical de la main : « J'ai besoin de quelqu'un pour le pupitre. » Le directeur se rapproche en demandant si c'est plus haut ou plus bas. Le chef répond « plus bas » dans le même temps qu'il écarte et descend le siège du podium. Très vite, un des régisseurs arrive et baisse le pupitre jusqu'à un « ça va, ça va ». Celui-ci s'écarte, le directeur de même.

[1h16:20] Le chef ouvre le conducteur, retouche le pupitre, vérifie ses poignets et col de chemise, sa ceinture et croise les bras, baguette dans la main droite, vers le bas ; il balaye du regard l'orchestre. Les musicien·nes vérifient les partitions et se mettent en position. Le silence se fait. Le chef écarte largement les bras et les

232 Une autre habitude est de mettre les première·es et second·es violonistes à côté.

recentre, attend quelques instants ; il fait un grand geste de respiration et donne le départ.

[1h16:43] La musique commence : *IV^e symphonie*, la première mesure et les suivantes...

Dans ce petit extrait, nous voyons une partie d'un monde de l'art : différentes personnes sont en charge de différentes activités de façon à ce que la répétition qui va mener au concert ait lieu. Dans l'ordre d'apparition de l'extrait ci-dessus :

- un puis des instrumentistes, réparti·es en pupitres, sections et statuts que nous voyons à l'œuvre lors de l'arrivée du chef et du directeur. Dans l'ordre hiérarchique descendant de symbole et de salaire, les violonistes peuvent être : 1er solo, 2e solo, 3e solo, 1er chef d'attaque, 2e chef d'attaque, et... sans étiquette, illes sont alors nommé·es violonistes du rang ;
- deux bibliothécaires. C'est un des postes peu visible mais très important dans un orchestre pour la gestion globale des partitions, depuis les comparaisons entre les éditions jusqu'à l'archivage des choix et annotations au cours des précédentes interprétations ;
- une régisseuse technique pour des enregistrements et diffusions radio ;
- des régisseurs plateau qui, entre autres, installent et entretiennent les estrades, chaises, pupitres, podium, etc. ;
- un chef ;
- toute une partie plus administrative avec une responsable de l'accueil des musicien·nes invité·es (qui peut aussi avoir à s'occuper des bagages perdus, à passer par une pharmacie si besoin, etc.), avec des chargées de production et un directeur général.

2/ Spira Mirabilis

Le documentaire *La Spira* [Caillat, 2012] suit l'orchestre Spira Mirabilis pendant une de ses résidences en 2010 consacrée au travail sur la *I^{ère} symphonie* de Robert Schumann.

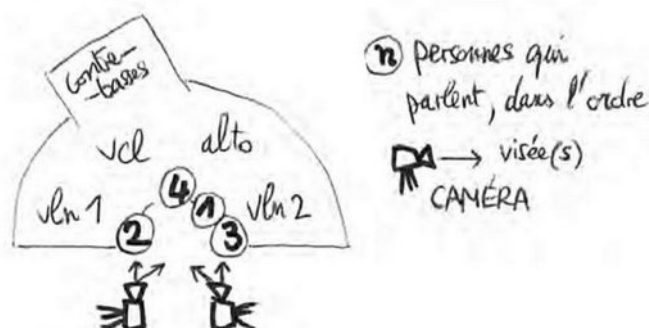
Cet orchestre a au moins deux particularités : la première, au sens de la plus citée et commentée, est celle de fonctionner sans chef. La première, au sens de la plus centrale (qui rend la précédente nécessaire), est celle d'un ensemble musical créé pour étudier ensemble : un « laboratoire musical »²³³. Pendant leurs résidences, illes abordent une seule œuvre en détail avec la participation de tou·tes les musicien·nes. Chacun·e est en charge d'amener le maximum d'informations permettant de construire une interprétation cohérente. Dans le film, une place spécifique est donnée à Lorenza Borrani, première violoniste-coordinatrice (mon expression-résumé) et une des

233 Cette expression n'apparaît pas dans le documentaire, celle utilisée est : « créer un espace pour étudier ensemble » [03:21]. Le terme de « musical laboratory » est dans la page de présentation actuelle du site. En ligne : <http://www.spiramirabilis.com/spirit>

membres fondateur·ices : elle coordonne « les souhaits et les besoins des musiciens » [17:50].

Illes parlent en anglais dans les répétitions et dans les moments de grands groupes. La transcription ci-dessous se base sur les sous-titres en français, mais les complète et les précise. Tout n'est pas sous-titré, notamment les fines interactions, et les expressions originales sont moins abruptes que ce que peuvent laisser croire les sous-titres.

[24:27] Les instrumentistes à cordes²³⁴ sont dans une salle des fêtes de la ville de Formigine, petite ville italienne, dans le sud de la plaine du Pô, à 10 km de Modène. Des conducteurs de différents formats et des partitions sont posées au sol. Illes viennent de finir de jouer le « Trio II » du 3e mouvement avec le métronome : long silence, il ne reste que le métronome qui finit par être arrêté. Des regards s'échangent, certains sur la partition ou sur le conducteur qui est maintenant sur les genoux.



[24:35] Un second violoniste a l'index sur un endroit du conducteur (1) : « J'ai une question sur la mesure 314. » C'est la première fois qu'il prend la parole dans le film. « Sur le dernier temps, seuls les violons ont un accent. Puis sur le temps de la mesure 315, le reste de l'orchestre a un accent que nous n'avons pas. Alors... s'agit-il d'une erreur ou faut-il, peut-être, souligner l'accent ? » Pendant qu'il parle, un plan montre les autres regarder les différentes partitions et la première violoniste-coordinatrice acquiescer de la tête. Le conducteur de celle-ci est ouvert sur ses cuisses, son voisin le regarde aussi. Elle enchaîne (2) : « J'insisterais sur chacun des deux accents », elle chante en faisant signe, « parce que notre accent sur le 3e temps, nous le retrouvons à la fin, avec la même figure. » On entend une altiste dire « yeah » pendant que la violoniste chante le passage de la fin avec ces accents sur le 3e temps. Elle va enchaîner « et puis... » mais elle s'interrompt en regardant en face d'elle.

Un autre second violoniste, un des membres fondateurices, intervient (3) : « Je ne suis pas d'accord. » Elle fait OK de la tête, et lui continue en s'adressant à tout le monde, illes l'écoutent attentivement : « Je ne vois pas la raison d'un accent là, exactement au milieu de nulle part. Je n'en vois pas la raison dans le contexte général. » Son voisin (1), qui avait soulevé la question, répond en montrant les altistes et violoncellistes : « Mais ils en ont un sur le temps à la mesure 315. »

²³⁴ Une séquence précédente montrait une répétition des instrumentistes cuivres dans une petite salle sous un toit en pente [09:11].

Lui : « Oui, je crois que c'est destiné à indiquer le phrasé. » La violoniste-coordinatrice lui demande : « Alors on ne devrait même pas jouer ces accents ? ». Une altiste commence à parler « Oui, je veux dire... » pendant que lui répond : « Pour moi, non ». L'altiste continue sa question (4) : « Donc, c'est une petite indication de phrasé juste pour les violons ? ». Il lui répond, en se reportant au conducteur : « Non, vous aussi, vous jouez le temps fort, ici. » L'altiste regarde également le conducteur. Lui enchaîne : « Pour moi, ça ne va pas avec le contexte, ce qui me fait penser que ça désigne autre chose. Parce qu'il est vrai que nous parlons aussi de Schumann, qui n'était pas la personne la plus cohérente du monde... » Une voix féminine renchérit « Tout à fait ! » pendant qu'il termine : « alors, peut-être, juste... ».

La violoniste-coordinatrice (2) dit alors en rigolant : « Je m'amuse à jouer cet accent ! », elles rient. « Mais nous pouvons, je peux aussi ne pas le jouer. Parce que si nous l'interprétons comme une indication pour comprendre le phrasé, je pense que nous ne devrions pas le jouer. » Un silence ; les musicien·nes regardent le conducteur et leurs partitions. Le second violoniste, qui proposait de ne pas les faire, précise : « Aussi important que la levée de la mesure 313, pas plus. » Elle propose : « Pouvons-nous essayer une fois avec et une fois sans ? » Il fait oui de la tête, elles se préparent. Elle : « D'abord sans, pour comprendre le phrasé ; tout du long, sans... »

[26:31] Elle donne le départ.

Le film les montre ensuite essayer plusieurs fois les deux versions, pour choisir celle avec accent, à ce moment de leur travail en tout cas.

Cet extrait montre ici, notamment par comparaison avec la répétition de l'Orchestre de Paris, ce qu'il peut y avoir d'intéressant à approfondir l'idée des « mondes de l'art » d'Howard S. Becker, en considérant les détails plus micro de la pratique, des activités. Dans les deux cas, des musicien·nes interprètent une œuvre écrite par quelqu'un d'autre. Les deux extraits ne concernent pas exactement les mêmes moments du travail d'une interprétation musicale. Pour l'orchestre de Paris, il s'agit de la première lecture collective ; pour Spira Mirabilis, le travail est déjà lancé dans sa dynamique de relations et d'interactions (et nous ne voyons pas l'installation dans cette salle). Mais j'estime qu'ils me laissent la possibilité de distinguer deux manières de faire.

Une consiste à transformer les intentions et gestes d'un chef en sonorités. Celui-ci dit bonjour, ne donne pas d'indication avant de commencer la lecture ; on le verra en donner après (il dira par exemple aux première·es violonistes que tel accent est juste une indication de phrasé). Une autre manière consiste à réfléchir, discuter et expérimenter ensemble la mise en sonorités à effectuer. Pour reprendre des concepts d'Howard S. Becker, les « chaînes de coopération » et les « conventions » à l'œuvre ne sont pas exactement les mêmes, alors que nous sommes dans des mondes de l'art extrêmement voisins. L'articulation des activités constituant les pratiques « interpréter une symphonie de Schumann » peut s'envisager et se réaliser de manières très

différentes, et donc le « faire ensemble » (et les « faire-faire ensemble » associés), les coopérations et savoirs mis en jeu sont tout aussi différents ; mais comment ?

Pouvons-nous en rendre compte et mieux comprendre ce qui se passe ?

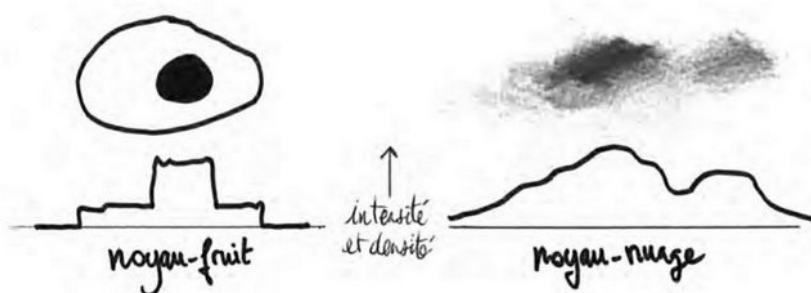
4. 32) Des noyaux, des lisières²³⁵

Depuis une quinzaine d'années, j'ai progressivement construit ma compréhension des pratiques musicales : je les considère comme articulant six « noyaux à lisières ».

4.32a) Des noyaux

La notion de noyau renvoie à Edgar Morin : « les concepts ne se définissent jamais par leurs frontières mais à partir de leur noyau » [1990, p98]. L'idée n'est pas forcément celle d'un noyau de fruit (l'endocarpe, les amandes, l'enveloppe du noyau puis la chair) ou d'atome (le centre massique puis le nuage électronique). Le « puis » de chacune de ces parenthèses : noyau puis la chair, centre puis le nuage (en s'éloignant du centre) désigne des transitions qui ne sont pas loin d'être des frontières. Elles sont resserrées et radicales, voire discontinues ; l'espace concerné est minuscule, proportionnellement aux tailles considérées.

Une autre métaphore associée à un noyau peut être celle d'un cœur qui s'étend et se diffuse, la densité diminuant à mesure qu'on s'éloigne de cette partie cœurdiale²³⁶ centrale. Le centre ici ne suggère pas un point au centre d'un cercle ou d'une sphère, mais l'endroit où la densité est maximum. La forme complète est alors, plutôt de l'ordre d'un nuage, immense (infini ?).



Avec de telles considérations, la frontière-ligne devient moins opérante pour décrire une séparation entre deux noyaux. Avec des considérations spatiales, nous avons besoin de quelque chose qui ait une largeur, épaisse, qui puisse occuper une étendue et s'étaler continûment. Alors la deuxième notion est celle de **lisière** que je vais

²³⁵ Dans mon projet doctoral [Sidoroff, 2018, p262-263].

²³⁶ Les adjectifs associés traditionnellement au mot cœur : cordial, cardiaque ne « sonnent » pas tellement ici, ils ne disent pas le cœur comme partie importante ou capitale (avec une couleur d'intimité). Je construis une formule.

braconner dans un superbe article d’Emmanuel Hocquard [2000, p399-407 ; 2001, p527-526]. Je reviendrais en détail sur cette idée-notion dans la partie suivante.

4.32b) Des noyaux à lisières²³⁷

L’expression « noyau à lisière » permet donc, en premier lieu, d’évacuer radicalement des représentations en boîtes rigides à frontières ou en cases limitantes et excluantes.

Prenons un exemple artistique : la musique et la danse. En les considérant comme pratiques fortement marquées par une histoire de mise en disciplines, elles sont nettement séparées. Tu es musicien·ne, tu es danseur·se ; tu donnes (tu vas à) un cours de musique ou de danse. Il y a des cases, des boîtes ou des tubes d’un côté et de l’autre. Le croisement est possible mais rare et difficile, et quand il a lieu, c’est de manière exclusive : tu es ici ou là, d’un côté ou de l’autre, tu passes une frontière à chaque fois.

En considérant la musique et la danse comme des pratiques humaines quotidiennes, elles sont extrêmement mêlées : faire de la musique c’est avoir un corps en mouvement ; danser c’est produire des sons. Nous avons mené de 2016 à 2018 une recherche-action entre PaaLabRes et Ramdam, un centre d’art, à Sainte Foy-lès-Lyon, commune limitrophe à Lyon. Cette recherche-action s’attaquait au problème : comment faire ensemble avec nos différences ? Elle associait des personnes plutôt musiciennes (nous, membres de PaaLabRes), d’autres plutôt danseuses (des membres de la compagnie Maguy Marin), un plasticien (Christian Lhopital), et des invité·es régulièr·es en lien avec les réseaux ci-dessus. Dans ces rencontres, nous expérimentons des protocoles d’improvisation sur des matériaux communs. Dans les réalisations, chacun·e produit des sons et fait des mouvements en rapport aux sons et mouvements des autres, chacun·e est à la fois musicien·ne et danseur·se. Pour moi, l’état de corps (incluant les gestes dont ceux pour faire de la musique, les attentions, les sensations, et la fatigue) est très différent que celui que j’ai dans une répétition ou un concert d’un groupe de musique. Elles sont même beaucoup plus riches et intenses. Avec le vocabulaire utilisé dans les paragraphes précédents, dans ces réalisations je suis dans une forme de lisière danse-musique. Un premier bilan que l’on tire de cette recherche montre que dépasser nos boîtes disciplinaires (exploser la frontière, faire exister la lisière) est difficile.

4.32c) Des pratiques musicales articulant six « noyaux à lisières »²³⁸

Mon mémoire de Master 2 [2016] proposait de regarder les pratiques musicales comme interaction et articulation de six « noyaux à lisières », chacun correspondant à une famille d’activités. Ci-dessous je présente chaque noyau et ses activités en deux

237 Dans mon projet doctoral [Sidoroff, 2018, p265].

238 Dans mon projet doctoral [Sidoroff, 2018, p266-267].

temps : déjà dans leur variation d'intensité et de densité, puis avec un métier (hyper-) spécialisé dans ce noyau pour un certain nombre de mondes de la musique (compris à la manière de Howard S. Becker)²³⁹.

- **création** : ce noyau rassemble des activités allant de l'écriture-composition au détournement-réappropriation, en passant par l'invention de dispositifs d'interaction (par exemple, pêle-mêle avec du vocabulaire musical : la composition, l'invention, l'arrangement, l'orchestration, l'écriture de texte, la scénographie, l'improvisation, etc.). Dans certains mondes de la musique, le métier de compositeur·rice désigne une pratique dont l'activité principale se situe dans ce noyau « création ».
- **performance** : ce noyau se réfère à la mise en actes qui matérialise et travaille de la matière (ici sonore, musicale). L'éventail des activités associées va de l'interprétation d'une œuvre d'un·e autre à la création collective en situation (par exemple, pêle-mêle en musique : des activités de répétition, de concert, d'enregistrement dans des séances de studio, d'improvisation, du travail personnel, chant à peine audible de ses parties en marchant, réitération de petits gestes sans l'instrument, etc.). Dans certains mondes de la musique, des pratiques de musicien·nes-interprètes en orchestre ont ce noyau « performance » comme activité dominante.

Il est nécessaire de préciser que je comprends la « performance », ici et dans la suite de cette thèse, pas uniquement dans des situations de monstration des *performance studies* (un « *showing doing* », montrer, présenter ou exposer le faire à d'autres [Boudier&co, 2022 n1 p11]), mais plus largement. Dans cette thèse, « performance » désigne une action fabriquant du son, qui peut s'entendre beaucoup, ou pas parce que cette fabrication est vraiment minime²⁴⁰, du son qui n'est pas à destination qu'aux autres personnes qui fabriquent. En rappelant que l'absence totale de son (pas ce qui se nomme « silence » dans le sens commun) n'existe pas, ou alors c'est la mort ; et que le son se propage dans toutes les directions (« les oreilles n'ont pas paupières » déjà cité), alors, très vite et souvent, musiquer « montre » plus ou moins volontairement. Pas aussi ostensiblement que sur une scène d'Opéra, parce que la situation peut être différente, par exemple au travers d'un mur de salle de bain.

- **médiation-formation** : les activités de ce noyau s'étendent sur une palette qui va de l'auto- et co-formation ponctuelle à l'enseignement spécialisé en école, en

239 Dans quelques-uns de ces mondes, le processus de division du travail caractéristique de la société industrielle a nettement facilité l'acceptation et le développement d'une spécialisation. Celle-ci a même créé des hyper-spécialisations exclusives et excluanes dans chacun de ces « noyaux », devenus alors facilement boîtes ou tubes très étanches.

240 Ces gestes sont souvent très discrets. J'ai appris à battre du pied à l'intérieur de mes chaussures : celles-ci ne bougent pas et donc ne font pas de bruit. Ce son répétitif même à faible volume est souvent considéré comme parasite lors d'un repas, au milieu d'une salle d'attente. Je peux travailler des enchaînements de doigtés de trompette (une danse des 3 doigts de ma main droite) à extrêmement faible volume, et certaine fois dans ma poche de façon presque invisible.

passant par l'action culturelle (par exemple, pêle-mêle : un atelier plus ou moins organisé, un cours, une conférence, un encadrement, une animation de formation professionnelle, une visite de musée, etc.). Ce noyau est aussi une tâche de fond de la coopération, du travail à plusieurs où il faut coordonner des activités collectives. Ainsi, j'y range les négociations et discussions plus ou moins symétriques entre pair·es du collectif concerné, par exemple pendant une répétition. Dans certains mondes de la musique, le ou la professeure de musique exerce une pratique qui a son activité prépondérante dans ce noyau « médiation-formation ».

- **recherche** : ce noyau se rapporte à de multiples activités, de la réflexion à la documentation, à l'enquête et à la réflexivité puis à la recherche fondamentale, en passant par différents types de recherche-action. Ce regroupement réunit des activités « plutôt passives » du type lire, assister à une conférence, regarder une vidéo ; ou « plutôt actives » du type écrire, prendre des notes, rédiger des articles et/ou des dossiers, blog, news, Twitter, etc, chercher des informations et ressources, entretenir une veille et/ou des discussions professionnelles, etc. Dans certains mondes de la musique, ce sont les musicologues qui ont des pratiques avec des activités essentiellement dans ce noyau « recherche ».
- **administration** : ce noyau rassemble des activités qui vont de la participation à des institutions du service public aux petits groupes pas encore très formels, en passant par les opérations de gestion plus ou moins quotidienne (par exemple : la recherche de concerts, la gestion d'association ou de compagnie ou troupe ou groupe ou équipe, la communication en incluant internet, le planning, la rédaction de dossier, de budget, de projet, etc.). Je range aussi dans ce noyau les autres négociations que celles précisées dans le noyau « médiation-formation » ci-dessus (payer le local, entreposer des cartons de disques, etc.). Dans certains mondes de la musique, les pratiques des chargé·es de production se centrent presque exclusivement sur des activités dans ce noyau « administration ».
- **technique-lutherie** : ce dernier noyau est associé à toute manipulation d'outils, d'appareils, d'ustensiles ou d'objets qui vont de la régie à l'élaboration de techniques instrumentales appropriées à des contextes, en passant par l'invention de nouveaux usages et outils (par exemple : régie son et lumière, lutherie, construction de décors et d'ustensiles, expérimentation matérielle, programmation informatique, etc.). Dans certains mondes de la musique, les facteur·ices d'instrument ont une pratique dont l'activité décisive est dans ce noyau « technique-lutherie ».

Je ne les ai pas formulés en verbe volontairement : ces mots nomment (et distinguent) des noyaux, d'activités certes mais des noyaux. Et j'utiliserai l'expression écrite « noyau "performance" ». Les verbes viendront pour les détails situés de la présence de ce noyau.

Ainsi, dans la suite : une **pratique** (musiquer) est générale et englobante, articulant six « noyaux à lisières » qui sont pour moi des **activités**, et coordonnant plusieurs **actions** (des verbes) qui regroupent, recoupent et traversent ces activités.

Un tel découpage en six noyaux, comme tout découpage, n'est pas idéal (d'autres répartitions sont possibles) mais cette représentation et la considération des lisières-nuages permettent de focaliser l'attention de façon nouvelle et intéressante. Les nuages correspondants se superposent et se croisent, s'interpénètrent et se combinent. Ensemble et avec leurs interactions et entremêlements, ils composent une pratique musicale, composer au sens que lui donne Bruno Latour (assemblage, construction-production en gardant les hétérogénéités) [2010].

4.32d) Dans les deux exemples d'orchestre²⁴¹

Revenons quelques minutes sur les deux pratiques d'orchestre décrites ci-dessus qui construisent leur interprétation d'une symphonie.

Une articulation en différentes tâches bien délimitées (personne et fonction) est clairement visible dans l'extrait concernant l'Orchestre de Paris et tout au long du film. Des éléments plus difficilement classables dans une tâche délimitée apparaissent cependant, par exemple dans une discussion entre des musicien·nes et les bibliothécaires sur les liaisons ou coups d'archet de cette version déjà jouée par l'orchestre comparé·es à telle édition [Treilhou, 2008, 40:40].

Dans l'extrait avec Spira Mirabilis, et aussi tout au long du film, on observe des actions qui relèvent à la fois de...

- la **performance**, avec le fait de jouer avec accent ou sans, le mettre en son ;
- la **médiation-formation**, avec les négociations autour de ce que signifie cet accent. Le second violoniste finira cet épisode en disant : « Je crois que mon explication n'a pas été très convaincante. On devrait le jouer ce drôle d'accent, non ? » [Caillat, 2012, 29:01]
- la **recherche**, avec l'étude du conducteur et de ces différentes éditions, ou la découverte et l'écoute collective sur 33t d'une version historique enregistrée au départ du premier manuscrit de la symphonie [06:28], etc. Les deux silences pendant l'extrait de travail décrit ci-dessus sont assez significatifs, ce n'est pas courant dans une pièce où des personnes musiquent.

Et cela se réalise en termes de succession, couplage, conjonction ou suite d'activités comme avec un changement perceptible de « casquette » : là, illes sont manifestement plus dans tel noyau exprimé sous cette forme, puis, après, dans tel autre. Mais cela se réalise aussi dans de si forts entremêlements²⁴² qu'il peut être intéressant de les

241 Donc mon projet doctoral [Sidoroff, 2018, p268-269].

réfléchir en termes de lisières : différentes formes de noyaux avec des fortes densités et intensités qui co-existent en même temps, au cœur même de l'action.

4. 33) Exemple avec un noyau et ses lisières

Je choisis de développer maintenant un noyau spécifique en explorant différentes actions que je range sous cette étiquette. En les détaillant par plusieurs procédures en contexte(s), des lisières peuvent apparaître. Je le ferai avec le noyau « technique-lutherie », il me servira dans la suite de la thèse.

4.33a) Avec le noyau technique-lutherie

Le noyau « **technique-lutherie** » concerne l'outillage : les utilisations d'outils et les relations à ceux-ci. Je considère une table de mixage comme un instrument de musique et qu'un·e ingénieur·e du son performe depuis son poste, comme je peux, moi, performer avec une trompette dont le son rentre dans sa table (belles circonstances et espace de coopération). La distinction performance / technique-lutherie n'est alors pas si évidente : le noyau « **performance** » désigne l'utilisation sonore directe d'un outil, appareil ou objet (alors souvent appelé instrument de musique), le noyau « **technique-lutherie** » désigne une utilisation sonore plus indirecte : un rabot, une colle, une huile à piston, un fer à souder, un micro. Un potentiomètre sur une table de mixage pose bien l'ambiguïté : la variation du courant électrique qu'il permet peut être considérée comme créant directement et/ou indirectement du son... Pour me sortir de cela, pour moi qui musique et trompette, je placerai plutôt la dimension « **performance** » dans la priorité de l'attention et de l'action *sur le son* en cours de fabrication ; et celle « **technique-lutherie** » dans l'attention au *rapport au son* fabriqué.

Et pour distinguer entre technique et lutherie, considérons que je sois dans une position de trompettiste devant une table de mixage que je manipule. Alors je musique avec principalement deux outils : la trompette et cette table. La première rentre plutôt dans une partie « **lutherie** » (terme consacré dans des milieux musicaux pour la fabrique et la maintenance des instruments acoustiques), la deuxième dans une partie « **technique** » (terme consacré dans des milieux musicaux quand intervient de l'électrique, de l'électronique et du numérique).

242 Bernard Lubat (personnalité musicale et fondateur du festival d'Uzeste) a cette jolie expression : « on entremélomèle ici » (*École d'été du poïélitique*, en août 2017). Et plus généralement (et fondamentalement) : « l'artiste, ce n'est pas que l'artiste ; la musique, ce n'est pas que de la musique la politique, ce n'est pas que de la politique. Tout cela est extrêmement entre méli-mélo mêlé. » [dans Roméas, 2014].

1/ Partie « lutherie », et lisières

Mon rapport à la lutherie n'est pas très différent d'autres musicien·nes : déjà sur la maintenance des instruments. Pour la trompette, cela concerne notamment huiles et nettoyages pour que l'objet dure dans de bonnes conditions. Puis une connaissance, sommaire mais pas négligeable, sur la fabrication de l'instrument, sa physionomie et ses caractéristiques. Pour la trompette : une coupe longitudinale de l'embouchure et/ou les paramètres les différenciant, le vernis, les différents diamètres de la branche, les tailles et formes des pavillons... J'ai depuis mes 18 ans une trompette Bach modèle « Stradivarius ». Le vernis s'est progressivement écaillé. C'est tout à fait dans la logique de vie de l'instrument, mais la première fois qu'une petite feuille s'est détachée sous mon nez, je n'étais pas fier, voir même inquiet. J'ai posé des questions et suis rentré en enquête pour comprendre une partie des subtilités pour les instruments de la famille des cuivres : plusieurs types de vernis et d'alliages de métaux couramment utilisés, dévernir, bruts, argentés, dorés, colorés ou brossés, etc. Je n'en suis pas devenu spécialiste, mais ai depuis quelques notions en plus qui me suffisent aujourd'hui, jusqu'au moment où une question, un problème se posera nécessitant d'approfondir ce sujet.

Avec cela, le noyau « **recherche** » n'est vraiment pas loin, c'est même une des lisières possibles de celui-ci : aller chercher des informations, des savoirs sur un sujet, comme ici la lutherie. Il n'y a pas invention révolutionnaire d'une connaissance que personne n'avait avant mais, le repérage (et le suivi) de textes, livres sur l'acoustique puis progressivement des sites internet qui mettent à disposition des éléments de compréhension des vibrations dans un tuyau est une des activités que j'associe au noyau « recherche ». De même que demander à des collègues, à un·e professeur de trompette ou de cuivres, discuter avec des personnes rencontrées m'aident à poser des questions à défaut d'avoir des éléments de réponses.

Beaucoup de ses paramètres de lutherie sont aussi en lien voir même en lisière avec le noyau « **performance** ». Déjà : l'embouchure, la branche ou le pavillon sont des paramètres essentiels du son. Puis la question de la fabrication des sourdines et leurs explorations en fonction des marques se pose en prolongement du pavillon. Pour trouver celles que j'arrive le plus à faire sonner comme cela m'intéresse, j'ai passé plusieurs heures dans des salles isolées de magasin de musique de façon à essayer différents modèles. Dans le même ordre d'idée, j'ai aussi passé beaucoup de temps pour de nombreux essais avec une feuille de papier appuyée contre les parois externes du pavillon. Il me semblait que l'on pouvait obtenir une forme de buzz avec la vibration de cette membrane en papier²⁴³ : c'est le cas. J'ai essayé le papier, puis du carton et les plus fines plaques de métal que je trouvais, mais à ce jour, le papier vibre plus et mieux²⁴⁴. J'ai changé le poids, la taille de cette feuille et avec les points de pression différents, mais je n'arrive pas encore à une petite maîtrise. Le 80g et une

243 La matière des membranes de hauts parleurs est une longue recherche des fabricant·es d'enceintes (les grandes marques comme les bricoleuses), encore en cours.

feuille de format A4 marchent mieux que le 70g ou 90g, qu'un A5 ou qu'un papier kraft, de journal, du floqué, métallisé ou crépon, un buvard ou un calque, du papier alu ou de cuisson, etc. C'est pratique : la feuille courante est celle qui sonne le plus ! Concernant les endroits où appuyer sur le cercle du pavillon pour favoriser au mieux le buzz de feuille, je n'ai pas encore de schéma précis, je trouve l'endroit le plus sonore en combinant l'écoute et le tactile, et il me semble varier beaucoup, sans doute en fonction de paramètres que j'ignore pour le moment. Avec tout cela, l'empêchement de maîtrise que je ressens encore est que le son de trompette masque trop le buzz de feuille... Pour une vibration de papier intéressante, il me faut encore un volume non négligeable de trompette. Je n'ai pas encore trouvé un équilibre et/ou l'amplification²⁴⁵ permettant de jouer avec, au sens d'avoir des degrés de libertés intéressants. En situation d'improvisation dite « libre », j'ai une telle feuille de papier devant moi, pour continuer les explorations.

Et de manière moins visible, j'ai passé du temps à bricoler les feutres dans les chapeaux des pistons. Je les ai enlevés, rajouté une épaisseur, j'ai changé leur matière, diminué leur épaisseur en les ponçant avec un papier de verre fin, etc. Ils participent au fait que les mouvements de piston soient le plus silencieux possible. Une fois sortis de l'atelier, après quelques années, ils occasionnent un bruit lors de l'usage de ces pistons (montée et/ou descente). Certains sons sont considérés comme parasites dans beaucoup de contextes, alors qu'ils peuvent être valorisés dans d'autres. Je découvre ces bruits à mesure que mon instrument vieillit, et j'en profite pour explorer ce type de sonorités. Assez vite, je m'aperçois que je peux en changer un peu la couleur en dévissant légèrement le chapeau, alors pourquoi pas en modifiant ces feutres ? Jusqu'à aujourd'hui, mes essais n'ont pas été concluants, je n'obtiens pas de nouvelles sonorités. Les bruits restent de couleur métallique, et j'ai beaucoup plus de variations de sons avec des jeux d'appuis et relâches qu'avec les bricolages de feutres. Peut-être à continuer.

Avec plusieurs champs lexicaux convoqués ci-dessus, par exemple autour de « découvrir » « essayer puis garder », « explorer », « ignorer » ou « pas encore trouver », le noyau « **recherche** » s'invite de nouveau dans la situation. Encore une fois, le sujet de la recherche est lié à un autre noyau puisque portant sur la « **lutherie** ». Les procédures sont ici plus de l'ordre d'une expérimentation, de suites d'essais-erreurs-tâtonnements, que de recherche de documentation en lisant ou discutant.

244 En racontant cela ici, je m'aperçois que cela fait longtemps que je ne suis pas reparti en exploration à ce sujet, je vais m'y remettre après la finition de la rédaction.

245 Je n'ai fait qu'une demie-journée avec un bricoleur pour essayer des micros piézoélectriques (réagissant à la pression, et donc la vibration d'un élément auquel ils sont accrochés) solidaires du papier, carton ou métal posé devant le pavillon. Ce n'était pas concluant, nous n'avons pas continué. Depuis le temps, des nouveaux matériaux et piézo sont arrivés.

2/ Partie « technique », et lisières

Quand j'écris « **technique** » ici, je désigne, pour moi par exemple trompettiste en section de cuivres, en improvisation ou autre, dans des occasions où les sons sont amplifiés, un rapport aux micros, aux tranches²⁴⁶ des tables de mixage et tous leurs entours.

La trompette est un instrument fonctionnant avec un tube qui n'est ouvert qu'au niveau du pavillon²⁴⁷. Le positionnement stratégique de la prise du son acoustique est donc en rapport avec ce pavillon²⁴⁸. Au maximum, j'ai réussi et continue à jouer de la trompette amplifiée sans micro pavillon à pince. Pourtant, le premier micro que je me suis fait offert était une cellule dans cette perspective : un petit microphone pouvant s'accrocher au corps de la trompette pour être tout le temps au même endroit intéressant devant le pavillon. Miles Davis en utilisait un depuis longtemps. À l'époque, j'avais agrandi au maximum quelques images trouvées pour déterminer la marque, mais je n'avais pas réussi. Ce type d'informations était beaucoup moins disponible qu'aujourd'hui. Les sections de cuivres des concerts que j'allais voir commençaient à s'équiper de la sorte. Mais pas toutes : un des concerts marquant fut celui du groupe de Maceo Parker au tout début des années 1990s. Lui était au saxophone alto, avec Fred Wesley au trombone et Pee Wee Ellis au saxophone ténor (pour ce qui concerne la section de cuivres). Ils avaient chacun un micro fixe, et cela fonctionnait très bien ! J'ai fini par préférer un micro fixe pour pouvoir jouer comme je l'entendais avec la position du pavillon par rapport au micro. Mais lequel ? Un SM57 ou un MD421²⁴⁹ ne prennent pas le son d'une trompette de la même façon. Notamment, ils n'ont pas exactement le même rapport entre les sons forts et cuivrés et ceux plus pianissimo avec un peu de souffle, ou le son en sortie de sourdine Harmon. Avec ces deux modèles, la position du pavillon par rapport au micro n'a pas la même influence dans les trois situations ci-dessus. C'est un apprentissage au fur et à mesure des expériences.

L'essentiel de ce parcours se situe entre les noyaux « **performance** » et « **technique** ». Des allers-retour (interactions en différé) se succèdent avec des mélanges à même l'activité (interactions en actes). Ces deux noyaux étaient aussi accompagnés de celui « **recherche** », par exemple au moment d'observer comment d'autres font, au moment de comprendre comment le son sort effectivement d'une trompette (quand la réponse

246 **Tranche (voie ou piste)** d'une table de mixage : ces tables combinent différentes tranches, chacune assignée à un signal sonore (principalement entrée et sortie) et permettant de traiter ce signal (principalement filtre pour les fréquences et le volume) avant de le mixer avec les autres.

247 Les saxophones, flûtes et clarinettes ont de nombreux trous tout le long du tube.

248 D'autres endroits sont intéressants à sonoriser, par exemple au niveau des pistons pour jouer avec les bruits mécaniques, au niveau de l'embouchure, intérieure et extérieure... Pour les saxophones et clarinettes, l'équation n'est pas la même, et plus complexe pour déterminer la position du (ou des) micro(s).

249 Je n'évoque pas le MD441 qui aurait ma préférence parce qu'il est dans une gamme de prix supérieure (et donc de moindre disponibilité en concert), ni d'autres micros comme des statiques Neumann ou ceux à ruban souvent recommandés que je n'ai pas cotoyés. Ils sont dans une gamme de prix très nettement au-dessus.

« du pavillon » ne suffit plus, n'est plus assez précise pour agir mieux). Ces expériences autour de la position du pavillon en fonction du micro et du son amplifiée voulue se déroulent dans des espaces-temps où je souffle dans l'instrument. J'écoute alors précisément le rendu trompette seule, la trompette dans la section, cette section de cuivre dans le son du groupe entier, etc. Ces temps de jeu-écoute sont notamment possibles lors de balance, de résidences et autres moment de musiquer focalisés sur ces dimensions, ou encore lors de moments spécifiques de concert avec une partie sourdine Harmon qui doit avoir tel rôle dans l'arrangement, donc dans le jeu et le spectre sonore (auquel je peux participer quand je suis responsable de la sonorisation avec la table de mixage à proximité). De tels moments sont donc de lisières puisque le noyau « **performance** » est aussi fortement présent. Il n'est donc pas seul. Il peut être centralement prioritaire, mais la question qui m'intéresse dans cette thèse n'est pas celle d'un podium de centre-priorité. Il s'agit de celle de la foule des activités en coprésence et leurs interférences et interinfluences. Et dans ces occasions, le noyau « **technique** » intervient avec celui « **performance** », et les deux se nourrissent particulièrement (un effet lisière).

Je connais des instrumentistes qui se déchargent de ces aspects sur les ingénieur·es du son (scène amplifiée et/ou studio). Illes vivent les mêmes espaces-temps que moi, mais pas de la même façon. Illes sont en lisière mais avec moins voir peu d'effets. Pas sans, parce que jouer dans un lieu où son son et celui du groupe se déploie dans des haut-parleurs (façade et retour sur scène ou casque en studio) change de toute façon des dimensions du jeu. La lisière peut se vivre avec plus ou moins d'intensité. On peut choisir de l'habiter pleinement ou moins. Pour moi (et un certain nombre d'autres personnes), ces moments ne sont absolument pas des temps où le noyau « **performance** » serait le seul vraiment à l'œuvre en considérant les autres comme négligeable ; au contraire. Quand ensuite, je remobilise ces expériences et les savoirs associés, la lisière est moins intense mais existe aussi. Car les savoirs s'approfondissent et s'affinent en les mettant à l'épreuve. Au minimum, c'est une attention consciente.

La présence d'un tel noyau « **technique** » est aussi particulièrement visible dans d'autres occasions. Dans les discussions avec des ingénieur·es du son pour qui cette activité est principale (au sens de rapport et action à la production sonore), le noyau « **performance** » s'éloigne, un peu. Même si, en ce qui me concerne, j'ai toujours une arrière-pensée (une permanence) de ce que cela peut vouloir dire quand j'irai souffler dans la trompette un peu après. C'est plus facile en studios : le temps est plus long et donc avec des pauses, permettant des moments de verbalisations et des explicitations de gestes et/ou habitudes de réglages. Ici, les noyaux « **médiation-formation** » et « **recherche** » devient particulièrement présent et influent.

Par exemple, entendre l'action d'un compresseur²⁵⁰ n'est pas évident ni immédiat, mais cela permet de savoir jouer avec ensuite. Le bouton « bypass » qui met en route l'effet ou l'enlève est très utile, mais on ne l'utilise que très rapidement en studio, quand la personne sait ce qu'elle fait, ce qu'elle recherche à faire et ce que cela peut faire pendant le mixage d'un titre : est-ce que la manipulation en cours va dans le bon sens ? est suffisante ? C'est ensuite, en ayant un peu compris comme cela fonctionne, puis avec de quoi faire des essais, qu'un temps d'expérimentation peut commencer. Par exemple, j'ai enregistré des jeux de trompette avec des pêches (notes courtes accentuées) et des tenues avec des doubles variations de hauteur et de volume, des riffs et mélodies (déjà enregistrées par moi, par d'autres et/ou à jouer), et avec différentes sourdines. Puis j'ai écouté ces enregistrements en manipulant un compresseur, et en mixant ou pas avec les titres concernés. Dans de tels moments de prises, je joue (noyau **performance**) en m'enregistrant (**technique1**²⁵¹), de façon à manipuler des paramètres de compresseurs (**recherche** et **technique2**). Différentes lisières sont présentes. Quand ensuite, je suis devant un ordinateur et des enceintes, en manipulant ces paramètres, la dimension « souffler dans la trompette » du noyau « **performance** » est moins présente. Mais en gardant et mobilisant des souvenirs de sensations en relation avec le son présent et ses modifications, il revient en présence. En imaginant des consignes possibles pour proposer des tâches à des élèves et étudiant·es, le noyau « **médiation-formation** » prend de l'importance dans les noyaux-lisières déjà-là. Tous ces moments peuvent être dans des temporalités différentes, avec des variations d'intensité de présence des noyaux.

Les discussions avec les ingés-sons peuvent aussi être de l'ordre d'explications de la configuration des prises de son que je préférerais à telle autre parce que le son que nous allions jouer serait plus comme ceci ou cela. Mes explications étaient maladroites au début puis progressivement plus appuyées et documentées, nourries d'un vocabulaire adéquat. Cet exemple permet de préciser ce qui peut rentrer dans le noyau « **médiation-formation** » : dans ces discussions, je n'invente pas un dispositif visant à apprendre cela ou ceci, je ne réponds pas à une question, je ne donne pas un cours ou une leçon, etc. Mais je discute, partage mes intentions et volonté de procéder avec la personne à qui je m'adresse, d'où la question du vocabulaire et des images communes. Je veux être compris, je communique au départ de et avec mes savoirs (pas uniquement techniques mais aussi, et peut-être, surtout relationnels, communicationnels) en vue d'agir sur la situation. Le noyau est présent en moindre intensité que si je réfléchissais explicitement à des consignes, contraintes et ressources pour proposer une tâche à des élèves ou étudiant·es par exemple, mais il est quand

250 **Compresser** un signal audio consiste à atténuer les amplitudes sonores (volume) les plus élevées, puis remonter l'ensemble. Cette opération a notamment pour conséquence d'augmenter les amplitudes les plus faibles du signal d'origine (dans le volume sonore : atténuer ce qui est fort, remonte ce qui est faible).

251 Le chiffre ne correspond qu'à l'ordre d'arrivée dans le texte, aucunement à un ordre d'importance.

même présent. L'est-il suffisamment pour être obligé·es d'en tenir compte ? La situation, l'action, le vécu, les expériences et désirs participeront à la décision de le considérer ainsi ou pas, et aux conséquences de ces caractéristiques.

L'apprentissage n'est pas un noyau d'activité, je le considère comme présent partout, intrinsèquement (re)joué dans chaque situation, chaque noyau et ses lisières. J'arriverai à travailler au départ de ce partout (qui est souvent nulle part sans des attentions spécifiques), avec la notion de calque.

4.33b) Dimension(s) d'un noyau, mouvement d'une lisière

Ces différents exemples que j'ai pris le temps de commencer à détailler me permettent de préciser deux caractéristiques des noyaux et lisières :

- Un noyau peut avoir plusieurs dimensions. Par exemple, ci-dessus, je les ai vite signifiées, en séparant « **technique1** » pour une dimension sur la prise de son (ici enregistrement : 1a, mais aussi sonorisation en performance : 1b), et « **technique2** » pour la dimension manipulation des paramètres des sons en mixage. Ces manipulations arrivent aussi pendant les prises de sons. Mais dans cet exemple, les deux temps sont séparés, l'un puis l'autre. Ces deux activités mobilisent des conditions, des outils et des savoirs de la même famille mais légèrement différents. Ils ont en commun la relation entre vibrations sonores et signal électrique (souvent couplé avec une numérisation). Et il existe aussi possiblement une « **technique3** » pour les lumières et l'éclairage : sentir sur/dans son corps que je suis ou pas dans les éclairages latéraux, dans le plein face et alors jusqu'où (comme j'ai appris à entendre mon son amplifié dans les enceintes de façade qui peuvent être loin de la scène), et d'autres encore.

Les premiers détails de ce récit m'ont aussi permis de faire apparaître en actes différentes facettes du noyau « **recherche** », entre expérimentation, successions de tâtonnements, documentation (lecture et discussion). De même pour celui « **médiation-formation** », en évoquant des actions comme inventer un dispositif d'apprentissage, répondre à une question, donner un cours, partager ses intentions et volonté.

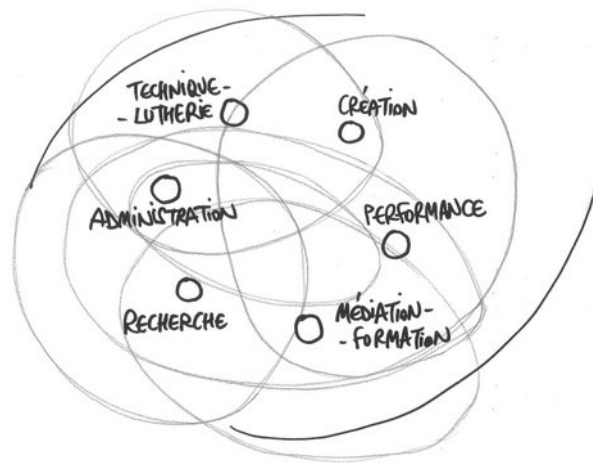
- Une lisière d'activité est mouvante, et une constatation de l'extérieur ne suffit pas. Tel geste peut se jouer dans de très nombreuses et diverses lisières : chaque personne peut les habiter plus ou moins intensément, et agir (être en cours d'activité) peut se vivre en lisière(s) multiple(s).

4. 34) Vers une représentation graphique

4.34a) Mes premiers dessins noyaux-lisières

Dès mes premiers écrits, j'avais une représentation plus ou moins circulaire. Je cherchais la forme géométrique plane où chacun de six noyaux soit le plus possible à équidistance des cinq autres, sans qu'il y en ait un central. Et dans cette forme, je mettais la « création » en haut, sans plus y réfléchir(!). C'est le premier noyau qui se stabilise. Mais le terme a une symbolique très forte. Alors j'ai fait tourner un peu le cercle des six noyaux, donc moins de haut, et moins de bas non plus.

Cela ressemblait à cela :



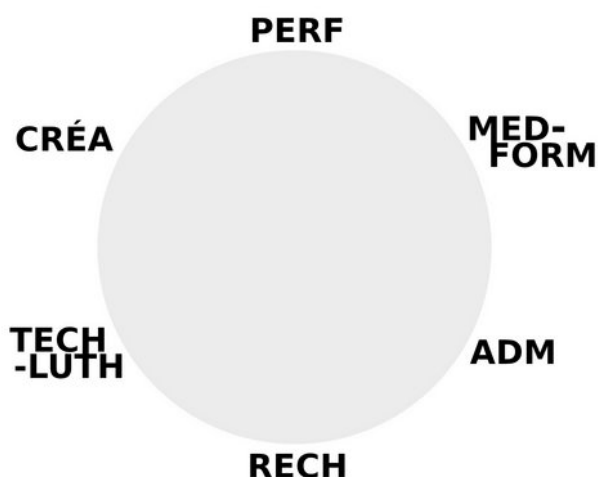
J'ai entouré d'un trait les principaux noyaux concernés de façon à mettre l'attention sur ce regroupement, des zones existent. Mais elles ont des bords avec un trait, une ligne. Rien de cela n'est un outil de lisières comme je les pense. Entourer explicite aussi directement un dedans et un dehors, les fait exister contre son plein gré. Ce trait ne fait pas entour (joyeuse expression d'Édouard Glissant) mais sépare ; il montre plutôt une frontière, peut-être même une limite, et pas assez une *zone de lisières*.

Ce n'est donc très réussi, il faut trouver mieux.

4.34b) Leur bonification

Le mot-clé « performance » a mis du temps à se nommer et se définir plus précisément. Peut-être aussi, dans une vision implicite, avais-je une trace encore active qu'il faut quelque chose (une création) avant de performer ? Cette vision n'est pas assez complexe : performer crée aussi ce quelque chose. L'improvisation dite « libre » par exemple, fonctionne selon le principe qu'il n'existe pas de telle chose avant de se mettre à musiquer et créer cette fameuse chose. Les sonorités deviennent partagées, le musiquer prend place dans le réel par une intensité particulière du noyau « performance » (abrégé PERF). Je le place aujourd'hui en haut : ma focale est le musiquer, mais principalement dans sa dimension fabrication sonore et actualisation en rythme-sonorités, activités que je rassemble dans ce noyau (PERF).

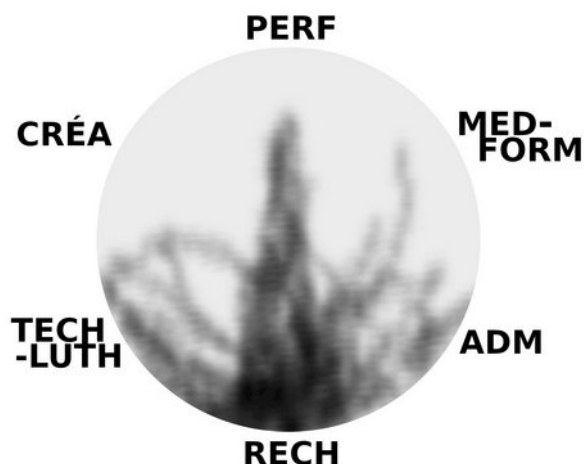
Ensuite, de chaque côté, le noyau « création » (CRÉA) et celui « médiation-formation » (MED-FORM), puis « administration » (ADM) et « technique-lutherie » (TECH-LUTH), et alors... la « recherche » (RECH) se retrouve en bas²⁵². Le haut et le bas, monter, descendre, dessus, dessous, la pesanteur qui nous empêche de nous envoler et nous ramène au sol, etc. toutes ces métaphores ont des symboliques vraiment encombrantes. Le papier est à plat, je dessine dans cette horizontalité, mais le papier est placé avec ce que je considère encore comme un haut et un bas, je le tourne pour le mettre oblique, il reste un haut et un bas, une partie loin de moi par laquelle je commence puis je *descends* mon crayon, pour tracer/dessiner *en dessous* ! Puis, pour le décliner, je le rentre dans l'ordinateur, avec un écran vertical... S'en rendre compte est une première étape, mais les imaginaires sont puissants. J'ai représenté ce schéma le plus possible en horizontalité, j'aimerais qu'il soit lu ainsi.



Et ensuite, arrive l'idée de représenter des lisières. Les mettre en récit les qualifie, précise et détaille, mais comment donner (aussi) à voir leur variété et leur étendue, voire leurs dynamismes ? Encore une fois, la première intention (la première représentation) schématise mal, comme des mots peuvent mal nommer et font violence à ce qu'ils cherchent à décrire. Des zones apparaissaient, mais avec des bords, traits lignes. Alors, la deuxième intention est de faire plus exister une telle zone de lisières. Alors colorier ou hachurer, mais : où arrêter cette désignation graphique ? Une lisière (participe à) rendre intelligible les débordements ; alors, arrêter un coloriage n'est peut-être pas la meilleure représentation. Finalement le trait qui entoure n'est plus nécessaire, il pose plus de problème qu'il n'en résout. Et une lisière (participe à) rendre intelligible les superpositions ; alors la couleur unique ou l'uniformité des hachures ne représente pas assez les différences d'intensités de présence. Je reprends alors la représentation de l'intensité de gris, comme dans celle que j'ai utilisée

252 Je peux prendre cela joyeusement dans quelques dimensions symboliques : il (le noyau) et elle (cette activité) sont au fond, à la base, récoltent tout ce que laisse tomber les autres, ses lisières-écotones monteraient ? Mais le vertical a vraiment trop de symbolique.

précédemment à propos de la qualité nuage du noyau (qui n'est pas celle d'un noyau de fruit). Ainsi, par exemple :



Dans le même temps, j'ai envie de tracer un trait pour relier deux noyaux dont je suis en train de décrire une des lisières. De nouveau un trait, mais de liaison et de relation, le geste reste cependant malheureux. Pour me rapprocher de ce que je cherche à décrire, j'ai besoin aussi de relations-lisières dépassant le un à un. Le nuage de gris vient alors densifier les relations. J'ai aussi envisagé l'utilisation de couleur : du jaune et bleu donnant du vert, le jaune et rouge donnant du orange, etc. Je ne suis pas encore convaincu de cela, notamment sur le fait par exemple qu'une version noir et blanc me reste encore nécessaire pour des publications faciles et rapides.

Je reprends deux activités déjà décrites, et les détaille en explicitant la représentation graphique que j'en donne.

4.34c) Au restaurant avec Patrick Artero

J'ai précédemment raconté ma rencontre avec Patrick Artero, le trompettiste qui a enregistré la section de cuivres de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985] et « Sweet Fanta Dialo » [1987]. Le midi, nous avons mangé dans un restaurant. Que faisons-nous exactement à cet endroit pendant ce moment ? Manger et discuter principalement, mais plus précisément, au départ des six noyaux que je considère et de leurs lisières ?

Le temps passe et nous devons aller à la répétition qu'il avait prévue (ADM). Après les salutations et le choix du menu, nous discutons principalement des titres qui passent à la radio : prise de son, mixage (TECH-LUTH), jeu et arrangement (PERF-CRÉA), la place dans nos écologies et goûts d'écoute (MED-FORM) et de jeu (PERF). Ces échanges s'appuient sur un avant (ce que nous avons déjà écouté) et oriente un après (ce que nous pourrions écouter en ayant le choix des titres à écouter). Chaque titre

donne l'occasion de raconter des anecdotes (balances, concerts, voyages, hôtels, autres repas, résidence, vacances, etc.) : lui parle beaucoup, musicien d'expériences ayant beaucoup tourné et enregistré (MED-FORM) ; j'écoute en ayant beaucoup moins d'anecdotes à raconter. De mon côté, cela ressemble à une interview où j'apprends des choses, je ne sais pas encore trop quoi en faire, mais j'attrape le plus possible (RECH). Personnellement, je reste concentré sur des questions du type « comment faire », c'est-à-dire les démarches à l'œuvre ou à faire, plus que le résultat final (RECH), et j'écoute les titres et notre discussion avec cette focale (RECH, MED-FORM). Le noyau « TECHnique-LUTHerie » n'est pas très présent, nous avons déjà un peu discuté matériel trompette, embouchure etc. Mais il l'est quand nous discutons un peu de l'utilisation de réverb'²⁵³ sur la voix, les chœurs, les cordes et cuivres quand il y a en, la place dans le mixage et donc dans l'écriture du morceau, etc. Il l'est légèrement, parce que nous ne passons pas beaucoup de temps sur ces paramètres²⁵⁴, et pas sur tous les morceaux. Le noyau « PERFormance » est aussi très peu présent puisque nous ne participons qu'anecdotiquement au son global (et le son dans le restaurant nous intéresse moins que ce qui est diffusé). Nos voix parlées sont parmi d'autres et pas pensées musicalement même si elles portent sur la musique. Par contre, j'essaie de penser et mettre de côté (RECH) des choses à faire (PERF) dès que j'aurais une trompette en main. Le noyau « CRÉAtion » n'est pas non plus en forte présence. Les arrangements sont dans les discussions : le choix de la répartition des timbres, de la structure, des reprises, des ponts, des transitions et des breaks, etc. J'avais (et ai encore) toujours des questions sur l'équilibre et répartition chœurs et cuivres dans des chansons en grande formation. Malgré mon intérêt pour ces questions, j'ai très peu de souvenirs de ces dimensions de discussion. Ni les arrangements ni la composition n'étaient clairement au centre ; l'écriture des paroles clairement absente.

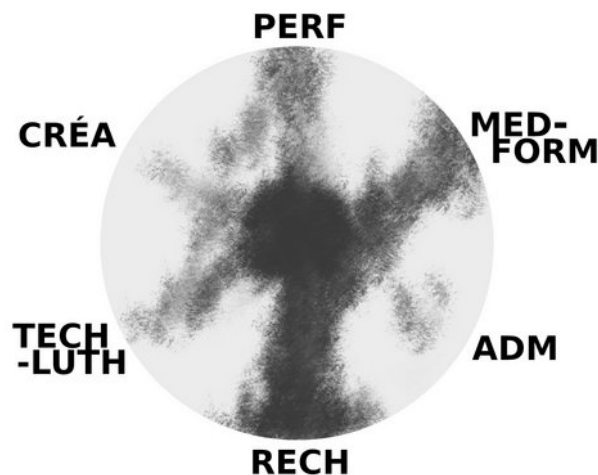
Nous sommes dans le même lieu, nous partageons la même activité : discuter ensemble au départ des titres diffusés dans le restaurant. Cependant, sous cette appellation générale et partagée, nous n'avons sans doute pas exactement la même activité chacun individuellement. En portant attention aux lisières, il peut être possible de décrire ces petites différences. Aujourd'hui, je garde un souvenir où nous pouvions être comme en symétrie : ce que je mettais en intensité « RECHerche », il pouvait le mettre en « MEDiation-FORMation » comme un aîné expert que je venais visiter pour

253 **Réverb'** (abréviation de **réverbération**, mais ce mot est très rarement utilisé) : désigne les multiples rebonds d'un son initial sur les surfaces environnantes, avec plusieurs réflexions qui se superposent et vont décroissantes. Elle peut être mécanique (par exemple dans une cathédrale) et aussi correspondre à un effet électronique (qui imite les multiples réflexions, avec différents paramètres donnant des couleurs spécifiques).

254 Par exemple : « tiens elle est jolie cette réverb' » sans aller jusqu'à, par exemple, « on dirait qu'elle est un peu sélective, elle colore super les aigus de la trompette qui viennent rencontrer les sons de cymbales, et moins le son des saxophones parce que ce sont les sons de guitare qui relient l'ensemble, ça doit se jouer vers les 1000Hz ou au niveau d'envoi ? Si on joue avec, il faut bien l'entendre et savoir que c'est cela que ça doit rendre, on peut colorer aussi notre son pour l'envoyer au mieux dans cette réverb',etc. »

apprendre. Sans lui demander et discuter plus spécifiquement de cela, il est difficile d'aller plus loin.

J'établis alors la représentation graphique suivante, me concernant. La sienne pourrait peut-être légèrement différentes.



Cette expérience exemplifie trois dimensions : 1) les noyaux avec leurs rencontres, 2) l'utilisation de la représentation graphique que je vais développer, ainsi que 3) le fait que la qualité de lisière est propre à la situation, mais aussi propre à chaque personne impliquée (suivant ses intentions et attentions spécifiques dans cette situation).

4.34d) Son du roulèr par une conga

Je reviens cette fois vers le deuxième grand récit qui commençait cette thèse.

Dans la salle avec **WALTER ADOIS**, nous recherchons à obtenir un son de roulèr. Que faisons-nous exactement, noyaux et lisières ?

Le point central de nos activités, intentions et attentions est entre le jeu (**PERF**, nous essayons ce à quoi nous pensons) et l'enregistrement (**TECH-LUTH**) : nous espérons pouvoir faire rentrer dans l'ordinateur un son et un jeu faisant illusion d'un roulèr. Étant l'ingénieur du son pour ces enregistrements, le noyau « **TECHnique-LUTHerie** » est peut-être plus intense et multiple pour moi que pour **WALTER**. Nous cherchons ce son (**RECH**), mais ce n'est pas le noyau le plus intensément présent. Je range l'invention de la technique (qui aboutit à « conga avec baguette de grosse caisse d'orchestre, prise avec un micro de proximité ») dans le noyau « **CRÉA**tion », au croisement d'une utilisation des instruments (appareils, ustensiles, outils) disponibles (**TECH-LUTH**). La « **CRÉA**tion » est aussi présente dans le fait que nous devons envisager ne pas y arriver, et alors transformer l'arrangement prévu, à la fois avec les sons que nous créons mais aussi sans. Le noyau « **RECH**erche » est présent : nous cherchons. Mais il deviendra plus présent pour moi, au moment où je me rends compte

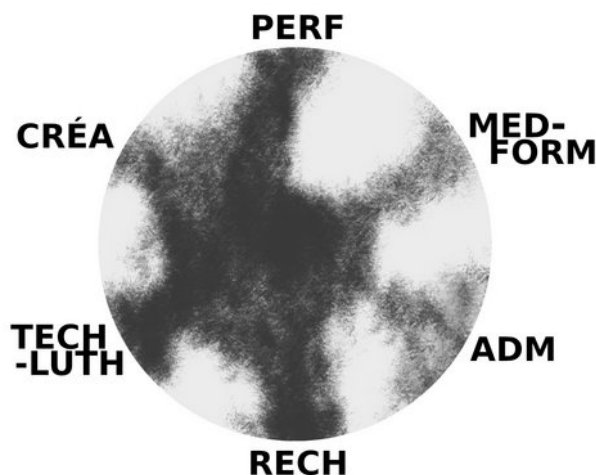
qu'il serait intéressant de raconter pour décrire et participer à la réflexion avec ce que nous sommes encore en train de faire. Il se traduit par une attention plus intense sur les regards, attitudes et mots ainsi que la succession des micro-tâches, et très vite une pré-organisation interne de quand/comment je vais pouvoir noter (ADM).

Comme souvent quand nous sommes ensemble, nous nous échangeons des écoutes, des avis et commentaires (MED-FORM) en lien avec ce que nous faisons. Par exemple, je raconte le documentaire autour d'Alain Peters montrant la technique des sacs plastiques pour imiter le kayamb ; par exemple, lui m'explique l'enregistrement du roulèr dans les deux premiers albums de Margoz (il le jouait). Ces informations ne sont pas uniquement de type « nouvelles d'une presse locale ». Pour beaucoup, elles nous servent aussi à partager des savoirs et nous expliciter des éléments (MED-FORM) dont nous pourrions avoir besoin pour la suite de nos actions.

Le noyau ADMinistration a joué son rôle. Dans l'ordre chronologique : juste avant, en tirant le bilan de là où nous en étions, en décidant d'essayer ainsi et nous coordonnant, appels téléphoniques et SMS pour donner l'adresse, etc. Pour ma part, j'ai vérifié la disponibilité de la salle et des différentes percussions et baguettes, en amenant celle de grosse caisse que je savais ne pas être présente. Pendant nos essais, c'est aussi permettre la circulation dans le bâtiment du Cefedem AuRA (histoire de clé et carte magnétique²⁵⁵, etc.). L'activité « ADMinistration » joue aussi dans des formes d'estimation du temps déjà passé et temps qu'il reste : nous continuons à explorer, essayer, arrêtons cette idée pour passer à une autre, déclarons forfait ? Ce type de décision n'est pas uniquement tributaire d'une dimension administrative, chacune est aussi prise en fonction de nos expériences précédentes (d'une part celles qui font nos histoires personnelles, celles du groupe, et d'autre part celles qui viennent d'arriver, etc.). Mais cette dimension est dans l'équation, et devient de plus en plus contraignante. Et elle s'active dans une estimation d'après, par exemple, prendre en compte les conséquences logistiques de ce que nous essayons : si c'est avec la grosse caisse d'orchestre que, effectivement, c'est le mieux, un enregistrement sera moins facile (elle a un diamètre d'un peu plus de 80 cm et une profondeur de 50 cm !). Nous n'essayons pas d'enlever la peau du dessous (il nous faudrait la remettre et nous connaissons très mal cet instrument) ; et n'imaginons même pas de la ou les (dé)tendre au maximum pour entendre l'effet, voire d'y faire un trou. Et ce sont les mêmes idées avec les congas : nous pourrions ajuster légèrement la tension mais pas trop jouer avec (ce ne sont pas nos instruments). Ce noyau permet aussi de considérer le téléphone qui reste allumé et à portée de main, etc. Ce que j'ai regroupé dans le noyau ADMinistration est donc présent sous des formes multiples, chacune avec peu d'intensité mais avec des influences. Et de plus en plus à mesure que le temps passe (le phénomène « cinq dernières minutes » n'est pas propre qu'aux séries policières).

255 Le Cefedem AuRA se veut accessible aux étudiant·es le plus largement possible. Illes peuvent rentrer entre 8h45 et 22h en semaine, 10h-20h les samedi, 49 semaines par an (avec 2 semaines de coupure l'été, 1 à Noël). Cela est rendu possible par un jeu de cartes magnétiques, et une grande vigilance.

J'établis alors la représentation graphique suivante de ce que nous faisons à ce moment.



J'ai pris un peu de temps pour décrire cet épisode avec noyaux et lisières, de façon à préciser que la lisière peut aussi avoir une largeur temporelle quelle que soit son intensité. C'est assez visible avec les coordinations nécessaires, avant / pendant / après (ADM).

Mais cela l'est aussi pour le noyau « PERFormance ». Avant : il vient nourrir la discussion avec Patrick Artero (pour lui comme pour moi, nous parlons au départ d'une culture musicale qui a des dimensions de jeu trompettistique). Pendant : il est constamment présent pour moi qui essaye de transformer en activités trompettistiques ce qu'il me raconte. Après : je réécoute les sections de cuivre qu'il a enregistrées et joue par-dessus en me remémorant notre entrevue. Dans cet exemple, les résultats sont maigres, je rentrerai un peu bredouille, mais je cherche à décrire les actions et activités qui ont lieu, et pas uniquement leur(s) résultat(s).

4. 4 | Mais, les pratiques de qui ?

Tout au long de mon parcours, j'ai construit un réflexe puis un goût de recherches. Mon premier réflexe s'est tourné logiquement vers les musicien·nes et les musiques en haut de mes piles de disques et de concerts, les personnes et groupes sur lesquels je mène une veille régulière.

4. 41) Pourquoi pas celles de mon impulsion de départ ?

J'ai toujours en tête (et c'est un formidable outil) : comment pourrait faire John Zorn ou Fred Frith. Il m'a fallu à la fois me sentir légitime pour pouvoir oser me mettre à la place de, et rentrer dans ce type de procédures (les leurs, les miennes, les nôtres, des appropriations sauvages assumées progressivement, justifiées et autorisées par leur efficacité, celles adaptées dans les circonstances rencontrées et tous les bricolages entre elles, etc.).

4.41a) Un premier plan pas assez accessible (John Zorn)

Alors dès qu'un désir d'enquête se présente, mon premier réflexe est de me tourner vers ces mondes musicaux. J'ai vite abandonné les têtes de pont trop connues et visibles, elles sont assez inaccessibles en France. J'ai rangé des chaises avec John Zorn à la fin d'un concert, une seule fois, en 2008, à la Roulette à New-York (plus de 6000 km et un océan à traverser !). J'ai discuté avec lui, l'échange était très sympathique mais c'était sa seule disponibilité pour les deux jours où je pouvais rester²⁵⁶. Et quand elles passent en France ou Europe, elles sont trop occupées et entourées pour le type d'interview et de discussion tranquille que j'aimerais avoir. Très vite, j'ai plutôt choisi d'enquêter (et d'aborder) les personnes moins connues mais tout aussi indispensables dans ces aventures.

Une des premières sources va vers les ingénieur·es du sons (il y a eu deux femmes). Illes ont beaucoup de travail avant/après mais illes sont très disponibles et assez peu sollicité·es pour discuter. Savoir comment chacun·e travaille, donc comment le groupe travaille avec elleux, qu'illes fassent partie du groupe ou non est très riche d'enseignement, notamment dans ces musiques où la sonorisation est centrale. Je ne

²⁵⁶ Je n'ai jamais fait et ne ferai jamais un tel voyage spécialement pour une telle enquête, alors je profite d'activités à y faire et ce sont elles qui choisissent le calendrier. Certaines fois, les personnes avec qui j'aimerais converser ne sont pas dans les villes où je peux aller, et quand elles le sont, elles peuvent ne pas être disponibles.

suis pas le seul, une autre personne (au moins) a cette stratégie. Il est guitariste vers Marseille comme moi trompettiste vers Lyon. Nous nous sommes croisés deux fois à Paris, une fois à la Cité de la musique pour des concerts de Moonchild (un des projets de John Zorn) et une autre fois à la Cigale pour un concert de Fantômas (projet de Mike Patton, autre grande référence, lui mais aussi tout le label Ipecac). Nous voulions tous les deux discuter avec l'ingénieur du son.

4.41b) Ni à l'arrière-plan (Trevor Dunn)

Une des autres sources est d'aller enquêter vers (et aborder) les musicien·nes de l'arrière-plan, comme je les appelle : moins connu·es, peu sur le haut de l'affiche, et souvent pas non plus sur le devant de scène. Je pense particulièrement aux bassistes et batteuses, si essentielles dans la majorité de mes musiques, mais souvent dans l'arrière-plan. J'ai beaucoup enquêté sur Trevor Dunn (et continue de le faire), le bassiste notamment du projet Moonchild et de Fantômas cités ci-dessus. Il n'est cependant pas si facile à aborder, très « second degré qui désarçonne », comme pour garder une distance. Il semble que la phase confinement ait fait changer un peu ce qu'il dit et raconte publiquement. Je n'ai pas encore fini de regarder toutes les vidéos, interviews et conversations qu'il a faites pendant la période covid. Je l'ai déjà rencontré plusieurs fois, on a fini par échanger quelques mails. J'ai en préparation plusieurs questions, certaines au départ d'une forme d'indexage des questions-réponses qu'il a publiées sur son site (mon document de 2006 liste 97 questions-réponses). J'ai aussi compilé ses photos Instagram, au moment où on pouvait le faire facilement. Il a publié une série de photos des pièces, des endroits ou lieux où il travaillait (21 sont compilées dans un document de 2018). J'y vois plein de détails et d'objets pouvant permettre de raconter le détail de ces pratiques, par ses tâtonnements, ses expérimentations, ses essais, ses choix temporaires.

C'est avec ces précédents et ces idées que j'ai commencées : comment Trevor Dunn, par exemple, musique et travaille en lisière ? Comment cette notion est-elle pertinente pour lui et/ou expliciter et déployer, rendre compte de ses ou certaines de ses procédures et contexte(s) ?

4.41c) Mais alors qui ?

Ensuite, la décision de me concentrer sur *leurs* activités et leurs lisières pour me pencher sur une des dimensions de *leur* fabrication de musique m'a posé problème. Je vois mes collègues et ami·es musicien·nes faire des recherches sans être des références internationales reconnues et demandées, ni dans les mondes de l'art ni dans ceux de la recherche. John Zorn et d'autres sont comme des exceptions, illes n'ont pas beaucoup de comparaisons, contrairement à mes collègues et ami·es qui appartiennent à la large

famille des amateur·es et musicien·nes des soirs et week-end ou jour sans solde parce qu'une partie du groupe a un emploi et qu'elles ont d'autres occupations aux heures dites de bureau²⁵⁷. Pour les musicien·nes plus reconnu·es, les emplois du temps sont tout aussi difficiles à concilier, par exemple entre les différents groupes. Disons que la différence principale entre ces deux types de profils tient dans ce qui occupe l'emploi entre les activités musicales.

Les activités que j'allais décrire pour John Zorn sont-elles ainsi parce qu'il fait de la musique ou parce que c'est lui ? Bien sûr les deux. Et je ne souhaitais pas que le commentaire « Oui, mais c'est lui ! » (c'est telle personne qui est vraiment exceptionnelle donc c'est normal qu'elle fasse ceci ou fonctionne comme cela). Je souhaite que mes recherches puissent s'étendre en latéralité, vers d'autres musiques et d'autres secteurs d'activités.

Je me suis donc penché sur les pratiques de quelques musicien·nes moins (re)connu·es, et très peu visibles. Elles sont sous les radars des instances de légitimation culturelles et ceux des études qualitatives de sciences sociales. Elles existent par exemple dans les grandes études statistiques de l'équipe d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français·es, mais dans plusieurs cases, et de façon très diffuse.

Comment les nommer ?

4. 42) Personnes et activités ordinaires

4.42a) Quel adjectif qualificatif ?

1/ Musicien·nes (du) quotidien ?

Avec la place, l'important et l'intérêt du « quotidien » pris avec les volumes de *La critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre et ceux de *L'invention du quotidien* de Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, ma première dénomination fut : « musicien·nes du quotidien ».

Le sens « banal » légèrement caché dessous me séduisait. Mais la compréhension de ce terme et l'imaginaire qu'il amène avec lui sont trop liés à « tous les jours » alors que, justement, une distinction avec les autres musicien·nes est qu'elles ne jouent pas de leurs instruments dans une régularité quotidienne.

2/ Alors, musicien·nes ordinaires ?

Je vais donc m'intéresser aux musicien·nes « ordinaires »... C'était ma deuxième dénomination, mais celle-ci existe déjà et ne qualifie pas correctement les musicien·nes que je veux considérer.

257 Certains emplois sont aussi dans les soirs et week-end, les conciliations sont parfois difficiles.

Dans le milieu musical, la dénomination « ordinaire » s'est créée pour s'intéresser aux musicien·nes dit·es non consacré·es (ou très peu), à la reconnaissance partielle et mineure, très invisibles et en position plutôt instable. Elles sont très majoritaires dans la réalité ; moins dans les études même si de plus en plus se développent [Bois&co, 2017, p4, §1, p9-11, §6-8]. La définition a été établie par Marc Perrenoud [2005, 2007 ; Bois&co, 2017], en partant des « musiciens de danse » d'Howard S. Becker [2011 (1963)] qui l'a ensuite reprise [Becker&co, 2011 (2009)]. Cette catégorie regroupe ceux qui « font le métier ». L'expression est souvent celle-là. Elle sous-entend deux aspects. Déjà : une certaine forme de régularité. Celle-ci permet de vivre un peu, au sens financier du terme, c'est-à-dire avoir suffisamment d'activités musicales payées pour avoir suffisamment d'argent en son nom propre (pas que pour le groupe ou l'association qui le gère) permettant de ne pas trop avoir à exercer un ou des métiers d'appoint pour arrondir des fins de mois. Et ensuite : le métier dont il est question sous-entend une présence sur l'équivalent d'une scène. Le quatrième mur (entre ceux qui musiquent en fabricant les rythmes-sonorités et ceux qui musiquent en ne faisant que les écouter) peut être vaporeux quand l'assistance n'est pas attentive à la musique qui se joue, dans un bar et/ou une soirée d'entreprise (cf. les dispositifs que Marc Perrenoud nomme d'animation anonyme [2005, 2007]), mais il est là. Et dans un studio d'enregistrement, la « scène » est décalée temporellement, mais présente aussi, en anticipant les écoutes dans une chaîne Hifi, un casque ou un système de diffusion (donc une distinction entre ceux qui fabriquent et ceux qui écoutent).

Je m'intéresse à des formes différentes d'ordinaires. Je vais évoquer ceux qui musiquent ordinairement, au sens de mener des activités musicales ordinaires. En contre-point de ce que je viens d'écrire, je dois expliciter mes deux sous-entendus, qui les rendent différent·es des « ordinaires » sans complément. Elles ne font pas forcément « métier » au sens financier et leurs activités ne sont pas liées principalement à une présence sur scène. Je pense par exemple aux enseignant·es de musique qui, dans les milieux où je suis, font bien un métier musical en parfaite égalité de considération avec ceux de la scène. La pratique sur scène est une « pratique écran » [Lahire, 1998, p23-24] qui invisibilise énormément d'autres pratiques [Chagnard, 2012] (et fait domination).

Même si l'expression « musicien·ne ordinaire » ne correspond pas, c'est celle que j'utilise dans les descriptions rapides de mon travail de recherche ou les conversations quotidiennes. Je ne rentre en précision que quand les interlocuteurices peuvent avoir la référence aux travaux d'Howard S. Becker et Marc Perrenoud. J'utilise alors un complément : « **musicien·nes ordinaires de l'activité** ».

La forme exacte serait : « musicien·nes ordinaires de l'activité ordinaire », mais elle est trop longue et peut perdre la compréhension.

4.42b) Musicien·ne ordinaire de l'activité

Je continue la précision des musicien·nes présent·es dans la suite de cette thèse, étape trois...

3/ Le ou les ça de « ne faire que ça » ?

L'expression « ne faire que ça » est très utilisée par Marc Perrenoud. Elle est même un double fondements de son travail de thèse : celle-ci et le livre qui en est tiré ont un sous-titre avec « musicien ordinaire »²⁵⁸. 1) Dans au moins un article [2004] et un chapitre [2006] parus avant sa soutenance, il s'attaque à la séparation amateur·es vs professionnel·les (il écrit « clivage », « opposition » et « partition »). Elle est souvent mobilisée dans les études sur les mondes artistiques et dans les conversations courantes, aussi bien celles du milieu que celles moins spécialisées, mais elle n'est pas très opérante pour décrire correctement de tels mondes. Elle est trop floue entre une définition du ou de la professionnelle par la compétence (mais lesquelles dans quels contextes) ou par les statuts sociaux permettant l'activité musicale rémunérée (statuts pluriels, et mobiles pour une même personne suivant les différentes occasions).

« L'expression la plus couramment employée de manière endogène pour s'enquérir de l'engagement de quelqu'un dans la vie musicale reste à peu près invariablement “ne faire que ça” ou “faire autre chose à côté”. » [2006, p140]

2) Dans la conclusion de sa thèse et son livre, il écrit :

« Qu'est-ce qui fait qu'on est *musicien*, qu'on se sent musicien et qu'on est reconnu comme tel ? Le fait de partir de l'expression “ne faire que ça” m'a permis d'opérer la circonscription du groupe ou du champ restreint des musicos : restait à voir, à l'intérieur de celui-ci, quelles étaient les différentes manières de “ne faire que ça”. » [2007, p305]

Mais quels sont ce « ça » et cette « chose à côté », plutôt même : ces « chose[s] à côté » ? Il remplace cette séparation amateur·es vs professionnel·les par une distinction bien plus riche suivant les « différentes modalités d'exercice du “métier de musicien ordinaire” » [2006, p157] : « le “ça” peut et va revêtir des formes très différentes et effectivement distinctives » [p141]. Je les ai déjà évoquées : l'animation, l'*entertainment*, et le concert [2006, p150-155 ; 2007, p100-156]. À chaque fois, des musicien·nes jouent devant d'autres : le « ça », même (très) distinct dans ces trois types de contexte, garde comme caractéristique commune que des personnes qualifiées musiciennes jouent devant/pour d'autres dans un rôle de spectatrices, qu'il y a une scène. Et alors les « chose[s] à côté » sont les travaux alimentaires, mais aussi les multiples activités musicales où la scène n'a pas de sens. Je pense ici par exemple aux activités d'éducation, d'enseignement, de médiation, de création et accompagnement de dispositifs, de conduite d'ateliers (qu'une ou de personnes animent, mais je ne veux pas reprendre ici le terme « animation », Marc Perrenoud l'utilise déjà). Celles-ci sont une partie non négligeable des manières de vivre en faisant beaucoup de musique, une

258 La thèse soutenue en 2005 a pour titre *La figure sociale du musicos : ethnographie du métier de musicien ordinaire* ; le livre publié en 2007, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*.

et même des professions très diverses, très précaires pour beaucoup de personnes (mais quelques rentrées d'argent et un peu de reconnaissance professionnelle).

Dans sa thèse, Marc Perrenoud distingue « faire le métier » et « la pédagogie », c'est une représentation très présente dans le milieu. Dans le dernier chapitre, la dernière facette du métier, « Durer, “Stratégies” et profils de carrière », il commence par une partie « Ne pas durer » [2007, p260-279], puis « Conduite de diversification » [2007, p279-294]. Il la commence par « Faire le métier » avec des petites diversifications (les affaires, les cachetons, les illustrations sonores, les sonneries de portable, etc.), puis la « pédagogie » [p284-288], « autour de la scène » (activité technique, sonorisation, manutention du matériel scénique, encadrement et administration, etc.) [p288-290], et « le “monde du spectacle” » (spectacle vivant pluridisciplinaire, audiovisuel, etc.) [p290-294].

L'expression que je choisis, « musicien·ne ordinaire de l'activité » et mon approche en « noyaux à lisière » veut déjouer ces dichotomies en restant concentrer sur la pratique (comment les personnes musiquent ? quelles sont leurs activités ?). J'ai cité Christopher Small insistant sur la dimension descriptive non prescriptive du verbe « musiquer » [2009 (1998), p34].

Les musicien·nes ordinaires de l'activité (ordinaire) musiquent beaucoup.

4/ Exemple dans Mawaar, et avec des professeur·es de musique

MAWAAR « ne fait pas que ça », et est plutôt clair là-dessus. Certes, nous visons le « ça » de présentation publique (scène, concert et enregistrement) de Marc Perrenoud, mais pas le « que ça ». Je suis le seul à avoir un métier clairement musical. Je ne fais que ça, mais pas avec le même « ça ».

Le bassiste, MEDHI, est aujourd'hui retraité mais était ASH (Agent de service hospitalier) puis aide-soignant du temps où je l'ai connu dans les groupes Margo et Koodakood. Son fils WALTER est batteur-chanteur (chœur et lead) initialement, puis aussi guitariste jouant de la basse ou du clavier quand il faut. Il est manœuvre, avec beaucoup de manutentions et déplacement de caisses (sollicitant beaucoup bras, poignets et mains). Un batteur-guitariste-chanteur²⁵⁹, MICKY, est cuisinier dans un restaurant. RAY, l'autre guitariste-chanteur-batteur, est cheminot en gare. FRED, le clavier-chœur-guitariste est formateur en travaux industriels en hauteur. Ils ont une activité professionnelle hors des mondes de l'art, aucune ne se rangerait dans le « boulot rêvé » mais il n'est pas dans les options de l'arrêter. Prendre le pari d'un temps galère pour devenir musicien de profession n'est pas évoqué. Ces personnes n'ont qu'un seul groupe, l'idée n'est pas du tout à multiplier les groupes pour multiplier les rentrées d'argent. RAY et MICKY ont fait un remplacement une fois mais

259 L'ordre de succession des termes donne à lire le temps passé quand nous jouons sur scène, du plus long au plus cours.

par amitié. Et il y a eu un groupe parallèle aussi avec RAY et MICKY au moment où il y avait pas de disponibilités des autres membres de MAWAAR, et qu'ils souhaitaient musiquer régulièrement.

Par exemple, l'idée d'une tournée (plusieurs concerts se succédant sans rentrer chez soi) s'évoque, de temps en temps. Mais, si elle est décidée puis possible, elle demandera de gros arrangements-dérangements.

Cependant, MAWAAR musique beaucoup.

Les étudiant·es du Cefedem AuRA de la FDCE sont déjà professionnel·les de l'enseignement de la musique, illes ont déjà des expériences pédagogiques où illes organisent des dispositifs d'apprentissage. C'est plus cette caractéristique qui m'intéresse dans mes récits à venir que le fait qu'illes soient étudiant·es. Il leur est souvent reproché de ne pas avoir de projet musicaux qui « tournent ». Mais illes font énormément de musiques, en jouant avec leurs élèves ou en construisant des arrangements adaptés pour tel concert (une scène, illes permettent qu'elle ait lieu, des fois illes dirigent, des fois, illes ne sont qu'en coulisse), illes jouent d'autres instruments que celui de leur discipline principale pour répondre à une demande de collègues ou d'ami·es, des soirées peuvent devenir très musicales²⁶⁰ en bricolant des chansons, des percussions des mobiliers de cuisines, etc. Samuel Chagnard, déjà cité dans son travail sur les pratiques écrans qui invisibilisent de très nombreux autres musiquer, écrit ses remerciements avec une activité musicale partagée, toutes très différentes [2012, p114]. Jouer de la « guitare feu de camp » pour permettre qu'une petite assemblée chante demande énormément de savoirs.

Tous ces exemples sont plus ou moins éloignés d'un « ça » scénique, même sous les trois formes de Marc Perrenoud (animation entertainment, concert) [2005, 2007].

Cependant, les professeur·es de musique musiquent beaucoup.

5/ Caractéristiques des « musicien·nes ordinaires de l'activité »

Avec cette présentation, des distinctions commencent à se dessiner avec les « musicos », les musiciens ordinaires de Marc Perrenoud. J'en vois quatre importantes. Les « musicien·nes ordinaires de l'activité »...

- **ont un seul groupe principal, ou pas.** Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'autre groupes, mais ceux-ci sont temporaires, éphémères, liés à une circonstance particulière. Ou qu'une personne musique dans de multiples occasions sans s'inscrire dans un groupe donné et relativement stable dans le temps. Les « musicos » doivent multiplier les projets et les différents groupes pour suffisamment jouer sur scènes.
- **jouent ouvertement de plusieurs instruments.** C'est le cas de la grande majorité des musicien·nes, avec des degrés de maîtrise différents mais

260 Construction typographique pour rappeler le verbe « musiquer », donc les pratiques et activités dans ces soirées.

plusieurs. Par exemple, sur scène, MAWAAR joue aujourd'hui avec trois personnes différentes derrière la batterie : MICKY et WALTER mais aussi RAY a commencé à jouer un morceau. Les « musicos » sont plus désignés par l'instrument (au singulier) qu'il joue. Dans le passage de musiqué, devenant musiquant puis musicos décrit par Marc Perrenoud, une étape est le « choix de l'instrument » [2007, p26-28], au singulier (et sans complément comme premier ou principal). Il se présente comme bassiste, mais il joue aussi du trombone [p116, p119], de la guitare [p33, p55-57] et diffuse des voix samplées [p148]. Nous n'avons pas encore de statistiques sur les multiples instruments dont jouent régulièrement les étudiant·es du cefdem AuRA, le travail est en cours. Mais nous les voyons passer de flûte à piano ou batterie, de violon à guitare, de façon tout à fait pertinente et adaptée au contexte musical considéré.

- **centrent leur travail sur la répétition** (pas forcément avec tout le monde). Certain·es travaillent beaucoup seul·es à la maison, mais il arrive que le groupe passe du temps en répétition, centré sur une difficulté d'une personne. Les « musicos » ont l'habitude de remettre ce travail à la personne toute seul chez elle après, de manière à optimiser le temps collectif. Dans MAWAAR, il nous apparaît clairement que passer du temps sur un passage, même pour une personne nous fait tous travailler collectivement de façon intéressante.
- **commencent par parler de ce qui est réussi**, puis, après, de ce qui l'est moins et de ce qui ne l'est pas. Cela se passe dans cet ordre, après un concert, après une ré-écoute d'un enregistrement. La critique peut être très négative ensuite ou la semaine suivante, mais les premiers commentaires portent sur ce qui est réussi. Le travail de professeur de musique est aussi de repérer et valoriser ce qui avance chez les élèves. Les « musicos » parlent très vite de ce qui est à améliorer pour la prochaine fois ; illes évoquent aussi les beaux moments mais plus en informel.

Dans cette thèse, illes ont aussi la caractéristique d'être un minimum expérimenté·es. Ce ne sont pas des débutant·es ou primo commençant·es. La dimension que cela qualifie est moins une expertise que la marque d'**une curiosité qui pousse à continuer**. Pour elleux, ne pas arriver à faire quelque chose n'est qu'une étape, un travail spécifique (à inventer) et du temps passé (à trouver) pourront faire avancer, et pendant ce temps, un bricolage (à tenter) pourra se mettre en place. Des groupes de musique se créent régulièrement, mais beaucoup arrêtent assez vite : c'est super et joyeux mais tenir le musiquer n'est pas si simple, cela demande un peu de travail, en fait. Toustes les musicien·nes dans cette thèse sont suffisamment motivé·es pour affronter des difficultés ou des problèmes ne continuant à musiquer.

4. 42c) Qui ?

Dans la suite de cette thèse, trois types de personnes vont se côtoyer dans différents récits, toutes « musiciennes ordinaires de l'activité ». Je reprécise déjà que je suis dans ce cas. Par exemple, dans l'année 2024, j'ai joué de la trompette en public environ 40 fois, et seulement 7 pouvaient se décrire avec un dispositif scénique.

Le premier groupe sera **MAWAAR**, déjà présent et décrit précédemment. La partie « Biographies » en fin de thèse, avant la liste des références, présente le groupe et ses membres en compilant ce qui se distribue dans le texte à mesure que le groupe apparaît. (L'usage typographique des petites majuscules indiquent que la personne en question est présentée dans cette partie.)

Le deuxième sera dans la grande catégorie « **professeur·es de musique** », mais en restant sur ceux qui passent par le Cefedem AuRA et/ou le côtoient, un sous-groupe de cette catégorie.

Le troisième rassemblera quelques membres de **PaaLabRes** (Pratiques Artistiques en Actes, LABoratoire de REchercheS) et voisinages, dont beaucoup sont aussi professeur·es de musique. J'ai déjà évoqué ce laboratoire que nous avons décrété « de recherches » en 2010. Je le présente dans la partie qui arrive : elle concerne plus spécifiquement les lisières. Cette notion-concept est apparue dans plusieurs de nos pratiques. Les personnes principales sont aussi présentées individuellement dans la partie « Biographies ».



Et porter attention aux lisières

Je ne vais donc pas parler de musique, mais de pratiques musicales.

La notion de pratique amène très vite le pluriel, il est nécessaire. Mais il rend difficile l'avancée dans les descriptions, explicitations et réflexions. Je suis passé alors par l'hypothèse d'une pratique musicale comme une articulation de « noyaux à lisières ». Mon mémoire de Master 2 [2016] montrait qu'il pouvait être pertinent de penser ainsi pour rendre compte d'interactions entre activités : coexistence, imbrication, superposition, coordination, conjonction, etc.

Après la pratique, le concept-outil clé est celui de « lisière ».

Je l'ai braconné, le mot et surtout un imaginaire associé, dans un texte d'Emmanuel Hocquard.

5. 1 | Vous avez dit... lisières ?

5. 11) Emmanuel Hocquard et la ta/âche blanche

Sur la base d'un article publié en janvier 2021, « Vous avez dit... lisières ? », dans la 3^e édition numérique de PaaLabRes, *Faire tomber les murs*.

5.11a) Emmanuel Hocquard

En 2017, le titre de mon projet de recherche doctorale était : « Explorer les lisières d'activité, vers une microsociologie des pratiques (musicales) » [Sidoroff, 2018b]. La « lisière » reste dans le titre choisi en août 2025.

Ce terme m'est apparu extrêmement riche et intéressant dans un article d'Emmanuel Hocquard sur la traduction. Celui-ci est un fabricant de poésie, au sens multiple d'écrivain, éditeur, traducteur, lecteur public, organisateur, enseignant, etc. Il a participé à plusieurs organisations de séminaires de traduction collective à Royaumont (il y en a eu au moins 52 entre 1983 et 2000). L'article « Faire quelque chose avec ça » d'Emmanuel Hocquard [2000, p399-407 ; 2001, p517-526]²⁶¹ vient de cette expérience. Il y distingue trois conceptions de la traduction au regard de la limite (la « conception réactionnaire » où la traduction ne peut que trahir), de la frontière (la « conception classique » où la traduction passe d'une langue et culture dans une autre) et la lisière (conception qui « fait de la traduction [...] une haie entre les champs de la littérature ») [2001, p525-526].

La lisière est devenue une idée intéressante. Dans un chapitre, « Inventer des *mots* pour penser », Jean Ricardou distingue idée, notion et concept. Je pourrai dire que la notion lisière devient même concept, dans une...

« **gradation des vigneurs** laquelle, aux fins que soient restreintes les complications, peut être réduite à trois seuls niveaux : d'une part, l'idée sommaire, ou **catégorie**, d'autre part l'idée affirmée, ou **notion**, enfin l'idée travaillée, ou **concept**. » [Ricardou, 2016, p108]

En faisant la distinction...

« entre la notion qu'autorise la langue et le concept que, jusqu'à fournir quelquefois en ses efforts systématiques une théorie, permet la réflexion » [p113].

261 Dans la suite, je ne donnerai que les paginations pour la version de 2001, dans *Ma haie (Un privé à Tanger II)*. C'est dans celui-ci que je découvre cet article la première fois.

5.11b) Et une ta/âche...

Dans le début de cette thèse, j'ai plusieurs fois écrit « frontière » et « lisières », sans encore m'y arrêter. Dans un premier article explicitant quelques-unes de mes manières de « faire quelque chose avec ça que je voudrais tant penser »²⁶², en proposant de « passer par des gestuelles », j'écrivais :

« Je travaille sur les notions de « frontière » et de « lisière » entre différentes activités. (...) Une frontière se franchit au sens épais et consistant du terme, une partie du corps puis l'autre, plus ou moins progressivement. Ce corps a une épaisseur, on est d'un côté et de l'autre d'une ligne ou d'une surface qui fait frontière à un moment. Cela peut créer un balancement, comme des allers-retours en matière de poids du corps au-dessus de cette ligne ou de chaque côté de cette surface, sans déplacement des pieds. Comment passe-t-on une frontière entre plusieurs activités : que se passe-t-il quand je change de « casquette », par exemple entre un espace-temps où je suis compositeur et un autre où je suis régisseur son ? » [2018a, p50]

Et l'idée de tache-tâche blanche était présente dans mon projet de recherche doctoral :

« Emmanuel Hocquard qualifie la lisière de : « tache blanche ». Assez longtemps, j'ai compris et lui ai fait dire « tâche blanche ». L'accent circonflexe avait beaucoup de sens, en évoquant à la fois le travail à faire (par la tâche) et un espace à explorer caractérisé par sa situation entre les choses (par l'adjectif légèrement substantivé de « blanc »). Derrière cela, je comprenais, et comprends encore, une invitation à venir habiter, parcourir et pratiquer de tels espaces. La « tache blanche » est très présente dans les travaux d'Emmanuel Hocquard : elle évoque les endroits inexplorés des cartes géographiques [1997, §2-§3], où l'on ne pouvait pas encore savoir ce qu'il fallait écrire ni dans quelles couleurs. La « traduction tache blanche » pour lui, une « activité tâche blanche » pour moi, c'est créer des « zones inexplorées (...), c'est gagner du terrain » [1997, §4 et 6bis]. Dans mes habitudes de vocabulaire, je dirais aussi : créer du possible. » [Sidoroff, 2018b, p263-264]

5.11c) ... blanche

Après ces premiers éléments sur les mots « tache » et « tâche », il est nécessaire de s'attarder sur ce mot « blanche ». Il est aussi à explorer... L'adjectif comme le substantif « blanc » est au cœur d'une belle ambivalence entre le plein et le vide, l'addition et le manque, et ils nous obligent à une pensée décoloniale ; obliger au double sens de nous mettre dans la nécessité de, et de nous rendre service.

La couleur « blanche » qualifie ce « qui, combinant toutes les couleurs du spectre solaire, a la couleur de la neige, du lait, etc. » [Cnrtl, I.A.1]. Nous voyons ces couleurs se décomposer avec un prisme, ou avec des gouttes d'eau donnant alors un arc-en-ciel,

262 Le titre commençait par celui de l'article d'Emmanuel Hocquard ci-dessus, et se terminait avec la fin d'une formule de Michel Foucault expliquant pourquoi il écrivait [2001, n°281, p860-861], voir [Sidoroff, 2018a, p42].

ou encore en regardant la surface d'une bulle de savon. Le code de couleur RGB hexadécimal du blanc est #ffffff, c'est-à-dire tous les curseurs rouge, vert et bleu au maximum. C'est la même chose dans le domaine sonore : un bruit « blanc » se compose de façon égale de toutes les fréquences de l'audible, de l'ensemble du spectre sonore audible avec la même énergie pour chacune des fréquences. Mais une « voix blanche » vient désigner une voix sans timbre à laquelle il manque quelque chose... Un « chèque en blanc » est à la fois vide parce qu'à remplir, et plein de promesses possibles parce que justement une personne peut le remplir ! Le *Dictionnaire historique de la langue française* (DHLF) explique : « De bonne heure, l'adjectif se charge de la valeur symbolique de “non terni, pur” (...) Il réalise la valeur négative de “manque” dans un certain nombre d'emplois. » [Rey, 2016, p252] Pendant un discours, un « blanc » désigne un silence, comme un vide qui peut laisser penser les participant·es. C'est aussi l'espace libre, l'interligne qui organise un texte dans une page qu'on qualifie de blanche quand elle ne porte pas encore de traces. L'expression « nuit blanche » dit l'absence de sommeil ou le surcroît d'activités. C'est aussi le cœur d'une cible de tir et par extension la cible elle-même, comme dans l'expression « tirer au blanc », mais « tirer à blanc » c'est pour de faux, alors que « couper à blanc » comme « saigner à blanc » qualifient plutôt le fait d'aller jusqu'au bout et de ne rien laisser. Le mot « blanc » est donc riche dans un contexte d'invitation à explorer... D'autant plus que « Blanc·he » peut désigner le fait d'appartenir à la race blanche fabriquée par le racisme²⁶³.

5. 12) Donc, des vigilances à avoir

5.12a) Une zone inexplorée : inconnue ?

Quand Emmanuel Hocquard exemplifie la « tache blanche » qu'il vient de nommer avec la « carte de l'océan » blanche sur blanc de Lewis Carroll dans *La chasse au snark* de 1876 [Hocquard, 1997, §1 ; 2001, p402], elle est laissée libre à l'imaginaire et aux possibles. Mais une tache blanche dans une zone inexplorée d'une carte géographique évoque aussi le contexte des conquêtes coloniales européennes. Décréter une zone comme inexplorée passe sous silence toute la suite de la phrase : inexplorée pour qui, pour quoi ? C'est souvent plus précisément : une zone pas encore explorée par nous qui nous disons que ce serait bien de le faire, des fois qu'il y ait des choses intéressantes pour nos affaires à nous !

Donc, explorer, mais avec quelques attentions et précautions.

263 Le Littré définit l'adjectif « blanc » aussi par la couleur de la neige, du lait, de la marguerite. Il ne précise pas la combinaison des couleurs du spectre solaire, ce qui est compréhensible dans le contexte historique d'un dictionnaire de la fin du XIX^e siècle. Contexte historique à prendre aussi en compte lorsqu'il écrit pour le substantif : « [11] un blanc, une blanche, homme, femme appartenant à la race blanche. Un blanc et un nègre ; une blanche et une négresse » [Littré, 1873]. En ligne : <https://www.littre.org/definition/blanc>

5.12b) Expliciter un regard critique

Au départ de mon travail de thèse, j'avais nommé une vigilance [2018b, p269], comme une manière de garder constamment un regard critique sur mon travail : m'appuyer sur l'éducation populaire politique [Morvan, 2011 ; Laval, 2019] et la construction de savoirs sociaux stratégiques [Carton, 2005], que j'ai déjà évoquées.

Je préciserai aujourd'hui avec trois aspects complémentaires, pour l'expliquer plus fortement (déjà à moi-même). **1)** Comme leur désignation l'indique, ces savoirs sociaux stratégiques sont des savoirs, ils sont donc construits et à construire. Les travaux de Léa Laval [2016 ; 2019] sont extrêmement précieux pour prendre en compte les processus, méthodes et manières de les établir (les élaborer et partager), et pour considérer les relations entre les activités de recherche et de lutte contre les dominations [avec Myriam Cheklab, 2019]. **2)** Ces savoirs sociaux stratégiques ont une dimension « lutte des classes », féministe, queer, décoloniale, anti-validiste : fondamentalement intersectionnelle. Ne jamais l'oublier quand je travaille aujourd'hui en 2025 (et déjà en 2021, et bien avant) sur des pratiques musicales dont un des rhizomes essentiels est le free-jazz africain-américain lié aux luttes pour les droits civiques, sur des pratiques musicales qui revendiquent fabriquer du reggae roots créole réunionnais depuis la France métropolitaine, dans un milieu masculin en extrême majorité, etc. Et **3)** ces savoirs sociaux stratégiques sont situés et conscients de leur situation. Je suis blanc, homme, cis-genre, hétéro, de presque 50 ans... cela commence à faire déjà beaucoup en termes d'avantages et de « privilèges » (voir cette entrée du *Dictionnaire des dominations* [Collectif Manouchian, 2012, p285-288]). Et il faut que je rajoute : doctorant et prof' de prof' de musique ! Cela triple presque l'intimidation épistémologique depuis la position d'une personne instituée comme sachante, savante, c'est-à-dire perçue comme remplie de savoirs reconnus et valorisés, valorisables (des savoirs à tendance hégémonique qui font domination). Dire que faire de la recherche c'est, en fait, intensément douter et poser des questions en partageant une manière de penser (et tout le monde pense !) ; dire qu'être « prof » c'est en fait mettre en place et tenir des dispositifs pour que les personnes qui le vivent apprennent (et tout le monde apprend)... ne suffit pas. C'est en actes et sur la durée que ces dimensions peuvent commencer à se saisir et s'éprouver. L'imaginaire scolaire français a des représentations fortement ancrées.

5. 2 | Les lisières dans PaaLabRes

5. 21) Le laboratoire PaaLabRes

5.21a) De l'idée au premier texte (2010-2011)

Nous avons autodécrété ce laboratoire « de recherches » en 2010, pour faire exister (développer et rendre visibles) des recherches menées par des praticien·nes, notamment musicien·nes.

Dans ces années de passage au LMD (Licence, Master, Doctorat) dans les institutions du Ministère de la culture, j'avais en tête une comparaison entre deux recherches. D'un côté, arriver à jouer une partition incroyablement difficile pouvait donner lieu à un doctorat en pratiques musicales (dans un des CNSMD, Conservatoire national supérieur de musique et de danse, de Paris et Lyon), avec possiblement très peu d'attention portée sur la réflexivité sur les pratiques, mais bien plus sur une « excellence » d'une réalisation artistique, peut-être assez peu explicitée. Et de l'autre, dans le cadre d'un projet de réalisation musicale, un·e étudiant·e du Cefedem AuRA pouvait donner trois interprétations différentes en argumentant solidement de leurs différences, d'une pièce certes moins difficile, mais avec une riche réflexivité sur les musiquer et les faire musiquer engagés dans cette pratique. Cette dernière recherche me semble, nous semble au minimum aussi intéressante.

La rentrée 2010 a ramassé trois événements-anecdotes sur l'idée d'un laboratoire.

1) En août 2010, dans le cadre des séminaires de réflexion du Cefedem AuRA où je suis invité, JEAN-CHARLES FRANÇOIS évoque la création infructueuse d'une instance de type « laboratoire de recherche » au sein du Cefedem AuRA. L'idée de postes mêlant enseignement et recherche, comme dans l'université, ne prend pas : à la fois en termes financiers, mais aussi parce que les personnes approchées puis recrutées ne se sentent pas prêtes ni outillées pour « faire de la recherche ». Mais de la recherche a bien lieu, grâce à lui et Eddy Schepens (1949-2025). Les parties les plus visibles de ces recherches sont l'organisation de colloques et conférences (les premières en 1994, dans le cadre des troisième et quatrième promotions), et la publication d'une revue, *Enseigner la Musique*, n°1 en 1997 (qui reprend les textes des trois premières conférences de 1994), n°15 en préparation. Je dois beaucoup à tout cela.

2) Courant septembre 2010, pendant un déplacement en transport en commun, près du campus de la Doua (j'habite juste à côté), je recroise un musicien avec qui j'avais joué les deux étés précédents qui est aussi doctorant en Mécanique des solides dans le Laboratoire de Mécanique des Contacts et des Structures (LaMCoS) de l'INSA de Lyon où j'ai fait mon PFE (Projet de fin d'étude) sous la direction de son actuel

directeur de thèse. Il va le rencontrer, je l'accompagne pour dire bonjour et nous discutons, notamment de la création d'un laboratoire et/ou une discipline scientifique. Quand une problématique surgit, elle peut créer une voir des équipes de recherche : plusieurs personnes intéressées échangeant entre elles, d'autant plus facilement avec le développement numérique. Quand une question devient insistante, quand des manières de la mettre au travail commencent à donner des premières pistes prometteuses, alors une équipe peut demander des finances pour une ou des nouvelles machines et/ou lieu (en sciences expérimentales où il faut faire de multiples essais) et pour un équipement incluant des personnes et des salaires.

Puis 3), dans les semaines qui suivent, GILLES LAVAL et moi faisons route ensemble vers Montpellier pour aller improviser avec Marc Siffert²⁶⁴ sur des films expérimentaux. Les discussions de voiture nous amènent à évoquer l'absence d'un lieu sur Lyon dédié à la recherche et l'expérimentation, notamment en lien avec les « musiques ouvertes »²⁶⁵ que nous jouons. Je me souviens que c'est lui qui prononce le premier le mot « laboratoire ». Je l'avais en tête mais je n'étais pas sûr qu'il était adéquat sur ce que nous étions en train de dessiner. Je rebondis alors sur l'idée de laboratoire, qui pourrait commencer à exister et fonctionner sans lieu ni bâtiment, en décrivant les deux points précédents.

GILLES LAVAL joue régulièrement avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS (dans le groupe PFL avec Pascal Pariaud), et a créé et animé le pôle « Musiques actuelles amplifiées » du Cefedem AuRA de 2000 à 2007, JEAN-CHARLES étant alors directeur. Peu après, GILLES nous envoie les 2 pages qu'il a écrites à propos d'un tel lieu, j'en rajoute 2, puis JEAN-CHARLES 4... Assez vite, nous avons un texte à faire amender et bonifier puis cosigner à quelques collègues ; il le sera en avril 2011²⁶⁶. PaaLabRes est né, il prend la forme d'une association loi 1901 sous forme collégiale en 2014. Il nous a fallu deux passages à la préfecture pour que la responsabilité collégiale soit acceptée. JEAN-CHARLES et moi sommes nommés « référents », nous le sommes encore en 2025... La collégialité et les postes tournant ne sont pas si faciles à faire vivre.

264 Nous l'avions rencontré dans le cadre du projet de Gilles Laval, Gunkanjima, dans lequel nous avons réfléchi-mis en place des écritures dites ouvertes (voir la présentation de Gilles Laval dans l'annexe ► B : « Rencontrimprovisation, PaaLabRes, Lyon, 26 avril 2019 » [B.22b) 10/J]). La présentation de Marc Siffert sur le site de l'AnA Compagnie le présente comme « contrebassiste, créateur de dispositifs sonores : Après des débuts comme bassiste de rock, il découvre la contrebasse à 19 ans et obtiendra une Médaille d'Or au Conservatoire National de Région de Montpellier sept ans plus tard... (...) Sa démarche musicale tend vers une exploitation totale des ressources de la contrebasse, dans un jeu où le corps et la matière s'unissent dans la recherche d'un son. Refusant toute étiquette, tout cloisonnement, il est également créateur de dispositifs de spatialisation sonore en temps réel et travaille sur l'éclatement spectral. »
<https://anacompanie.com/spip.php?article117>

265 Je reviendrai sur cette notion de « musique ouverte » dans la partie « Faire dans une juste épaisseur du moment ».

266 En ligne : http://www.paalabres.org/docs/PaaLabres_prez2011fr.pdf
Sont signataires : Jean-Charles François, Gilles Laval et moi, avec Pascal Pariaud, Agnès Moyencourt, Karine Hahn, Laurent Fléchier, Samuel Chagnard, Gérald Venturi, Carole Rieussec et Laurent Grappe.

5.21b) Texte de présentation (2011)

La « lisière » n'est pas nommée explicitement dans ce document, mais il est intéressant de le relire avec cette lunette spécifique.

1/ Des pratiques « nomades et transversales »

Nous qualifions nos pratiques comme « nomades et transversales », j'y ai progressivement lu une qualité de lisières. En caractérisant « l'effacement des limites entre les disciplines (...) des logiques mouvantes de création, de pratiques et d'enseignement », nous donnions 12 caractéristiques de telles pratiques. Dont...

« b) La dichotomie entre l'écrit et l'oral, celle qui définit l'écrit du côté des pratiques savantes et l'oral du côté du populaire, est refusée au profit d'une mixture diversifiée des deux modes opératoires selon des principes déterminant pour les résultats sonores des pratiques. (...) »

d) Les rôles hyper spécialisés imposés par la culture savante européenne sont remis en cause, notamment la séparation entre créateurs et interprètes. Les participants de ces pratiques artistiques déterminent collectivement la distribution des fonctions et des rôles dans des combinaisons diversifiées. Ces démarches n'éliminent pas forcément les spécialités et les hiérarchies, mais la manière de les envisager peut maintenant fortement varier. (...) »

f) (...) la question de l'identité peut se diversifier dans une seule personne, elle n'est plus l'étendard (sablant ?) brandi à la face du monde.

g) (...) Beaucoup de ces pratiques se construisent collectivement à la rencontre de différentes cultures et se pensent en terme[s] de mélange, association, conjonction, créolisationⁿ³. » [2011, p3]

Mixture, diversification à l'intérieur d'une même personne, mélange, association, conjonction et créolisation sont des endroits où la notion de lisières d'activité peut s'avérer utile pour comprendre et agir.

2/ La poly-activité

Le livre *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, sous la direction de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro était sorti en 2009. Illes distinguant²⁶⁷ :

n3 Voir la notion de la « créolisation » chez Édouard Glissant : « Au sein des analyses de Glissant, l'idée de créolisation vise tout autant le processus de formation des sociétés créoles en tant que telles, que celui d'un devenir pressenti des cultures du monde, résultant de leur mise en relation active et accélérée. Ainsi conçue, la créolisation désigne bien tout l'"imprévisible" né de cette élaboration d'entités culturelles inédites, à partir d'apports divers. Elle se différencie se faisant du seul métissage, et nécessite certaines conditions d'épanouissement. »

Loïc Céry in <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html> [p3]

267 En appui avec les définitions proposées par Janine Rannou et Ionel Roharik, dans leur rapport *Les danseurs. Un métier d'engagement* en 2006. Voir « polyactivité » [n9 p173, chap7 p223-248, n1 p316], « pluriactivité » [p173-175] et « plurisectorielle » [p227-231].

« La *polyvalence* correspond à l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail, par exemple on assume à la fois la mise en scène et des tâches administratives dans une compagnie de théâtre. La *polyactivité* désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts, par exemple : jouer comme comédien tout en travaillant comme serveur dans un restaurant. Enfin la notion de *pluriactivité* est réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champs d'activité ; exemple : travailler tantôt comme musicien, tantôt comme ingénieur du son tout en restant dans le monde de la musique. » [p19-20].

Nous ne l'avions pas lu à cette époque, et nous utilisons « poly-activité », donc plutôt une pluriactivité comme ci-dessus, en ne limitant pas le « même champ » à un seul secteur, mais incluant musique, danse et autres activités artistiques.

Dans le texte initial de PaaLabRes, je rassemble les trois premières sur la poly-activité et la dernière :

« h) La poly-activité devient l'état normal de ces pratiques artistiques qui impliquent une liaison permanente et fondamentale entre production artistique, recherche et enseignement (dans un sens large, le terme d'« enseignement » implique aussi médiation culturelle, accompagnement des pratiques, transmission, éducation, intervention dans les écoles, appropriation, apprentissage, participation du public...).

i) La poly-activité implique une capacité à pouvoir collaborer avec d'autres formes artistiques (selon des rapports avec d'autres formes esthétiques ou avec les autres formes d'art) en vue de co-construire de nouvelles pratiques.

j) La poly-activité implique une capacité à s'inscrire dans des logiques de médiation, d'éducation et d'enseignement. (...)

l) Les technologies sont au centre des approches transversales mettant en relation des disciplines jusqu'alors éloignées. Elles sont créatrices de nouvelles pratiques qui entraînent avec elles de nouvelles réflexions (...) » [p3-4]

Les liaisons entre, les collaborations avec, l'inscription dans et les mises en relation sous-entendent ce que je désigne par lisières entre noyaux d'activités. Il devient même nécessaire d'avoir des outils pour les penser, d'où cette thèse. Le point i) ci-dessus, la collaboration avec d'autres formes d'art ouvre bien sûr une attention vers des lisières danse-musique, cinéma-musique, mais rejoue aussi des activités, au sens de leurs noyaux et lisières, et ce sont celles qui m'intéressent dans cette écriture. Par exemple, musiquer ne demande pas souvent d'attention aux surfaces des sols (pour danser) et/ou des murs (pour afficher et projeter), donc trouver une salle ne s'inclue pas dans les mêmes réseaux : le noyau « administration » se transforme légèrement. Ou, danser crée du son donc musique d'une façon pas si habituelle pour des musiquant·es qui ont appris à négliger ce type de sonorités comme les respirations d'effort, les frottements et autres bruits de vêtements, la multiplicité et la subtilité des poses de membres sur le sol (pas uniquement le pied qui marque le tempo de la façon la moins sonore possible, cela s'apprend en musiquant dans les mondes où c'est important, etc.) ; et donc, par exemple, les noyaux « création » et « performance » se multiplient. Etc.

Mais je continue brièvement à présenter les activités PaaLabRes, de manière à situer le moment où le mot « lisière » est devenu important.

5.21c) Rencontres puis éditions numériques

1/ Déjà, des rencontres

Nous(-PaaLabRes) commençons nos activités publiques²⁶⁸ par des rencontres.

Nous organisons des échanges avec quelques chercheurs (entre autre Clément Canonne au départ de ses travaux sur « l'improvisation collective libre » [2010 ; Bachir-Loopuyt&co, 2010]) et aussi entre nous sur des aspects qui nous intéressent (notamment des lectures, des traductions et nos propres travaux).

Et nous animons des événements publics sous forme de moment de rencontres et de mises dans l'espace public (une forme de publication) de recherches, de créations, de propositions d'activité, d'ateliers, de discussions, de réflexion-actions, etc. Nous sollicitons la MLIS, Maison du livre et l'image et du son de Villeurbanne, de nouveau cette bibliothèque. Elle nous accueille trois années de suite : en 2012 « Journées PaaLabRes » (deux soirs et une journée), en 2013 « L'objet artistique hybride » (un mois d'exposition et d'événements), en 2014 « Co-Loc/actions, actes artistiques et participation du public » (une journée).

2/ Les deux premières éditions numériques (2016, 2017)

Nous nous posons progressivement la question de publications qui dépasse ces rencontres présentielle. Nous envisageons une revue : une équipe de personnes rattachées à des organisations différentes mais œuvrant en commun, en explorant des possibilités d'une version papier. *Revue&Corrigée (surface écrite des pratiques sonores expérimentales)* nous donne carte blanche pour les quatre numéros de l'année 2013 [n°95-98]. Mais nous trouvons trop chère et complexe l'établissement d'une revue imprimée et distribuée, d'autant plus que nous voulons aussi publier des objets sonores et visuels, permettre des liens et différentes de lire et de parcourir, sans être sû·es de pouvoir tenir une régularité minimale de publication, etc. Nous optons alors pour un site internet, sachant que j'avais déjà des petites connaissances pour mettre et bricoler en ligne (html, css et javascript de base). Nous décidons de fabriquer une première édition numérique centrée sur nos centres d'intérêt. Et peut-être des suivantes se thématiseront. Mais cela ne dit rien de la forme et la présentation d'un tel site... Sandrine Desmurs, collègue du Cefedem AuRA, vient de passer par le Master « Architecture de l'information » de l'ENS de Lyon, elle nous conseille de poser un projet pour qu'une équipe d'étudiant·e nous aide à réfléchir. Avec sa recommandation,

268 Nous tenons le plus possible à jour cette page : <https://www.paalabres.org/lab/liste-des-activites-paalabres/>

nous le faisons. Et sur l'année 2014-2015, nous avons échangé avec 4 étudiantes²⁶⁹ qui nous ont proposé l'idée d'une carte de métro avec des stations et des lignes pouvant se croiser. Ce sera la structure de notre première édition numérique en mai 2016 : *Plan PaaLabRes*²⁷⁰ : 1 carte de métro, 5 lignes pour des parcours différents qui se croisent, 16 stations (en 2016) et 72 itinéraire-chants allant de station en station hors des lignes prévues. Puis, très vite, nous avons lancé la deuxième, *Partitions graphiques*²⁷¹, mise en ligne en novembre 2017, sur un tableau de Christian Lhopital (merci !) considéré comme une carte avec des « lignes de failles » conduisant de lieu-dit en lieu-dit, connectés deux à deux par un collage des textes théoriques et/ou poétiques liés aux deux lieux-dits, réalisations de partitions graphiques.

Nous passons donc d'événements très intenses, temporellement et géographiquement très localisés, à des publications numériques dont le travail s'étale dans le temps (même s'il existe une forte accélération juste avant la mise en ligne finale !) et qui restent disponibles longtemps, une fois en ligne.

Cette transformation n'a pas mis fin à des rencontres publiques qui nous permettent de se retrouver, pour musiquer, danser et discuter. Mais nous continuons des rencontres en interne, ouvertes moins largement mais avec des invitations.

3/ La troisième, Faire tomber les murs (2018-2021)

La troisième édition de l'espace numérique PaaLabRes a pour titre *Faire tomber les murs*.

Dans l'éditorial et dans l'appel à contribution, nous reprenions ces idées de frontière, limite et lisière braconnées chez Emmanuel Hocquard. Tout en reconnaissant le mur comme abri et protection, mais aussi « obstacle au respect de l'existence de l'autre et à des interactions avec elle et lui », nous écrivions :

« Il faut aussi prendre en compte la possibilité pour toute individualité de se situer aux limites des catégories officiellement reconnues et de travailler sur les paradoxes créés par les lisières. Dans les pratiques artistiques récentes, les projets hybrides entre deux domaines, deux styles, deux genres, ont pris une grande importance. L'appartenance simultanée à plusieurs identités est un phénomène très présent au sein de notre société. » [PaaLabRes, 2018 ; 2021a, partie 1.]

Et dans l'éditorial en 2021, nous avons précisé, concernant la lisière :

« La notion de lisière est plus intéressante que celles de mur et de frontière qui séparent abruptement des entités différentes. Elle permet d'envisager à la fois la spécificité des mondes entre lesquels elle se place et de les combiner dans son espace de transition. La lisière a sa vie propre, qui procède de l'écologie de deux mondes en interaction. » [2021a, partie 7.]

269 « Projet : PaaLabRes », avec Ariane FARALDI, Chloé DEMARBAIX, Emeline MERCIER, Laurence TRANCHAND GRANGER, tuteur : Jean-Philippe MAGUÉ, ENS de Lyon, Master Architecture de l'information, 2014-2015.

270 En ligne : <https://www.paalabres.org/2016-plan-paalabres/>

271 En ligne : <https://www.paalabres.org/2017-carte-paalabres/>

Je raconte ci-dessous une partie de ce travail collectif, notamment une rencontre-improvisation en avril 2019 qui nous amène à un cadavre-exquis sur la notion de « lisières ».

5. 22) Développement de l'idée de lisières dans PaaLabRes

5.22a) Rencontrimprovisation du 26 avril 2019, circonstances et début

Cette journée est racontée plus en détail dans l'Annexe ► B : « Rencontr-improvisation, PaaLabRes, Lyon, 26 avril 2019 ».

Après une présentation rapide, je ne reprends ci-dessous transversalement que ce qui donne consistance au concept de lisière.

Le vendredi 26 avril 2019, une partie de PaaLabRes (seuls JEAN-CHARLES FRANÇOIS, GILLES LAVAL et moi sommes disponibles) reçoit à Lyon : GYÖRGY KURTAG JR (compositeur, improvisateur) et YVES FAVIER (à cette époque, directeur technique à l'ENSATT et tromboniste improvisateur). JEAN-CHARLES les connaissait préalablement du fait de sa participation aux rencontres du CEPI (Centre européen pour l'improvisation), GILLES et moi les rencontrons pour la première fois.

Le protocole établi pour nos rencontres est que les sonorités²⁷² précèdent le plus possible les phrases et le verbal, et de partager un repas en fin de rencontres (si les conditions le permettent). Donc jouer ensemble (improviser) le plus tôt possible, puis seulement après, faire un tour de salle avec l'idée d'une présentation, du parcours et des questions du moment.

J'ai enregistré ces moments, et la musique et les discussions et je prenais des notes. À cette époque, j'étais en deuxième année de mon inscription doctorale, et la notion de lisières était vraiment au centre de mes attentions. Je l'ai partagée et elle s'est développée tout au long de cette journée. J'ai donc vite repris et complété-annoté mes premières notes sur le vif. Le compte-rendu se base sur ces notes retravaillées et l'enregistrement.

Nous nous retrouvons, bonjour et échange sur la forme et les voyages de chacun, un café ou thé, et nous nous installons en continuant de discuter. Assez vite, nous pouvons commencer à jouer.

Cette première improvisation musicale dure un peu moins que 40 min.

272 Et les mouvements quand sont présent·es des danseuses.

5.22b) Un tour de présentation (sans la notion de lisières)

Un tour de paroles suit, au départ de la proposition : se présenter au petit comité présent, avec son parcours et en évoquant nos préoccupations d'aujourd'hui.

Les quatre autres collègues réapparaîtront plusieurs fois dans la thèse : ces présentations sont donc détaillées dans l'Annexe ► B : « Rencontrimprovisation, PaaLabRes, Lyon, 26 avril 2019 », et résumées dans la partie « Biographies » en fin de thèse. Je ne garde ci-dessous qu'une partie de ce que j'attrape transversalement comme lisières, et notamment lisières d'activité, à la fois sur le moment (mes commentaires dans mes notes) et pendant la réécoute-transcription.

Le tour est circulaire, GYÖRGY KURTAG commence, puis YVES FAVIER. Mon tour arrive ensuite, et j'introduis mon intérêt et préoccupation autour des lisières, notamment au départ des travaux d'Emmanuel Hocquard. Puis GILLES LAVAL se présente en utilisant un peu frontière, limite et lisières. JEAN-CHARLES FRANÇOIS le fera après.

1/ Lisières, dans des fonctions, métiers, activités

Des lisières apparaissent très vite, dans des fonctions ou métier(s) ou dénominations d'activités.

GYÖRGY est « coordinateur Arts-Sciences »²⁷³, qui décrit ce qui l'intéresse principalement : « relier une qualité de recherche avec une qualité artistique ». Le tiret entre Arts et Sciences et la liaison entre ces deux qualités nomment des connexions et relations pouvant être de l'ordre de superposition et/ou chevauchement, créant interférences, interactions, etc.

YVES décrit deux particularités des activités circassiennes qu'il a vécues : « tout le monde fait à peu près tout, enfin soi-disant, une fois que tu as fini, tu vas aider les autres. » Et la deuxième est de participer au maximum aux parades présentant le spectacle, lui aux percussions alors qu'électricien s'occupant du groupe électrogène. Ensuite, il se nomme « technicien, assistant metteur en scène, scénographe. À cette période, on fait un peu tout quand on est dans une compagnie qui monte. ». Puis il est « assistant metteur en scène, scénographe, directeur technique ». Ces premiers « tout » sont certes raisonnablement qualifiés par « presque » et « un peu », mais il reste suffisamment de multiactivités. Dans ces exemples, elles prennent des formes de « polyvalence » puisque dans le « même collectif de travail », en suivant les définitions de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro [2009, p19], données ci-dessus.

273 Au SCRIME, Studio de création et de recherche en informatique et musiques expérimentales de l'université de Bordeaux
<https://scrimex.u-bordeaux.fr/scrimex/membres-du-scrimex/gyorgy-kurtag>

Par ailleurs, dans le cadre de son approche de la transmission des métiers au sein de l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre), il prend un exemple : « une costumière peut être en situation de metteur en scène, alors que normalement non. » Je qualifierais ce déplacement comme opérant « en lisières d'activité », avec au minimum deux endroits de curiosités et d'attentions : elle ne perd pas son ancrage « costume » en devenant metteuse en scène, et ce qu'elle a développé dans cette situation ne se perd pas au moment où elle la quitte.

2/ Lisières, dans des questionnements

GYÖRGY décrit un projet de recherche sur « la thématique : “la pédagogie des instruments, du geste instrumental au geste mental, avec une préoccupation d'ergonomie cognitive” (...) il s'agit simplement de travailler les relations entre l'écoute et le geste. » Un passage « du geste instrumental au geste mental » a (peiblement) un espace-temps de lisières, où le geste est à la fois instrumental *et* mental. Les « relations entre l'écoute et le geste » ont sans doute des qualités de lisières, à la fois écoute *et* geste (geste d'écoute mais bien plus). Il a aussi participé à une recherche qui a posé la question : « à quel moment fait-on une pause dans un flux de créativité ? » Une telle pause, subie mais acceptée quand même ou décidée ou organisée ou autre, fait sans doute se croiser différentes activités, lesquelles sont en concurrence, se mélangent, se nourrissent, et potentiellement s'hybrident ?

3/ Lisières, dans des « entre » (mélanges, collages et rencontres)

Cette catégorie est énorme, peut-être générique. Les points précédents décrivaient déjà ce type de lisières. Mais elle est assez transversale aux présentations, au minimum ce jour-là.

GYÖRGY : par exemple la rencontre entre art et science déjà décrite, mais pour des dimensions du côté du musiquer : entre rock et musique contemporaine, entre des parties/rôles musicaux (« une batterie qui fait la mélodie »), etc.

YVES : le mélange au sein même de ses activités, mais aussi dans son parcours d'apprentissage musical (entre autodidacte, en stage et en « petit conservatoire municipal »), avec danse et vidéo, Et, il décrit plusieurs aspects dans des fabrications musicales auxquelles il participe : entre les « *tagada tsoin tsoin* » attendus des fanfares et, dans le même morceau, « des *prouif* et des *krac* » venant plus des improvisations libres, « entre les pavés des ritournelles », un projet avec « de la musique extrêmement composée, simple mais composée, mais elle est faite pour qu'elle s'échappe », etc. Et aussi dans d'autres fabrications musicales auxquelles il est sensible, comme l'ARFI, Association pour la Recherche d'un Folklore Imaginaire, « dans du social et du politique » et « à la fois des créations originales et du jazz traditionnel ».

4/ Lisières, parce que « mode de vie sans séparation »

YVES utilise beaucoup et souvent l'expression « mode de vie ». Par exemple, ce 26 avril, sur ses débuts en famille : « la musique fait partie du mode de vie, il n'y a pas de séparation, elle est partout. » Puis, en présentant le CRAMS (*Centro Ricerca Arte Musicale Spettacolo*, Centre de recherche d'art, de musique et de spectacle) de Lecco en Italie, la musique et leurs implications sociales et politiques restent « un mode de vie où il n'y a pas de séparation (...) le mode de vie et la vie sont liés. »

L'absence de séparation peut être plus ou moins volontaire, mais elle est un signe fort : des « choses » sont séparables mais pas ici, aujourd'hui, dans ces moments et ces endroits, etc. Cela peut être l'occasion d'une réflexion avec le concept de « lisières ».

5/ Lisières, par coopération

Jusqu'à présent, les lisières décrites avaient une qualité « lisière » pour la personne qui musique certes, mais la focale était tournée vers ses activités à elle, sa propre pratique. Nous pouvons aussi considérer les lisières construites et/ou développées au sein d'un collectif, un groupe, une organisation, par leurs actions communes. Porter attention aux coopérations, par exemple dans ce qu'elles nécessitent et mettent en place, peut s'outiller avec le concept de « lisière ». Dans les présentations et récits de GYÖRGY et YVES, deux situations au moins permettent d'exemplifier plusieurs dimensions.

Au moment où nous nous retrouvons, fin avril 2019, Emmanuel Hocquard venait de mourir (27 janvier 2019). Dans *Le cours de Pise*, « Pise » pour : Procédure, Image, Son, Écriture, il cite GYÖRGY KURTAG [Hocquard, 2018, p19]. Je cherche à en savoir plus sur les enseignements à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux. GYÖRGY répond :

« On était quatre. Donc un après-midi [pendant deux ans], tous les jeudis je crois, on était avec quinzaine d'étudiants de Beaux-Arts, et on discutait de leurs productions depuis nos quatre points de vue totalement différents. Et c'était fantastique, extrêmement profitable pour tout le monde, c'est vraiment faire une équipe pédagogique. »

Ici, l'équipe a « quatre points de vue totalement différents », je pointerai alors plutôt les lisières possibles pour les étudiant·es entre ces « points de vue » (disciplines, entrées, attentions, sensibilités, etc.) complémentaires et en interaction. « Possibles », non pas parce qu'elles n'existeraient peut-être pas, mais plutôt parce que nous ne sommes pas (encore) rentrés dans des questions autour de la place d'une explicitation de telles lisières, zones communes de croisement et d'interférences, etc. Ces lisières gagneraient beaucoup en s'explicitant. Philippe Meirieu reprend souvent cet exemple d'un travail mathématique scolaire en cuisinant une recette : des enfants peuvent passer à côté de la règle de trois qu'elles viennent de mettre en œuvre si une pause-arrêt sur action n'est pas organisée : « alors, que venons-nous, venez-vous de faire, en fait ? », par exemple pendant que les odeurs de chocolat se dispersent pendant la cuisson des gâteaux.

YVES décrit aussi son projet personnel, Œnopéra, « “Opéra œnologique”, en lien avec des vigneron·es et des vigneronnes, des employé·es agricoles, qui exercent ces métiers, un sommelier professionnel » et différent·es musicien·nes. Sans doute toutes ces personnes nommées ne font pas exactement la même chose, les liens du « en lien » seraient à préciser. Mais l’œuvre commune et la production (la fabrication et le produit fabriqué) crée des formes de coopération où des activités existent dans des interactions : tel personnage de l’opéra, comme le cépage « Merlot », se développe certes musicalement (une ou des personnes musicienne jouent le « *pa pa pa pa pa* » qui finit par le caractériser), mais ce même cépage est aussi au cœur des activités des autres personnes impliquées, vigneron·nes employé·es agricoles, sommeliè·res. Comment se rencontrent-elles et interagissent-elles ? Des paroles viennent d’endroits distincts en termes de domaines de savoirs, d’expériences, de curiosités ; des actions se mènent à différents endroits en rassemblant différentes personnes et elles doivent trouver et faire un minimum en commun.

6/ Lisières, visibles dans des empêchements

Ce jour-là, nous sommes au Cefedem AuRA. JEAN-CHARLES FRANÇOIS a participé à sa création, il en parle souvent et est (re)connu aussi pour cela. Il est le dénominateur commun de cette rencontre. Il n’est donc pas étonnant que les questions pédagogiques aient une place dans nos conversations.

YVES explique la manière dont il a pris en charge le « compagnonnage » à l’ENSATT, soit : « la transmission des métiers du théâtre, particulièrement la scénographie ». Il arrive à une question générale, mais fondamentale, à se poser dans des réflexions pédagogiques :

« Comment on s’y prend pour servir quoi au public ?²⁷⁴ Je vois bien que la grille, la sectorisation des métiers fait qu’un scénographe qui a des cours de scénographie, qui a bien appris à peindre et à concevoir, il ne peut pas, ne sait pas mettre en place son art dans la réalité. »

Une grille « en boîtes rigides à frontières ou en cases limitantes » [Sidoroff, 2018b, p265], expression déjà utilisée, ou la sectorisation ou la construction en silo très étanche ou l’existence de murs sans porosité [PaaLabRes, 2018, 2021a] et toutes autres images peuvent se considérer comme un appel à porter attention et étudier des lisières. Parce que les personnes et les activités débordent, très souvent.

274 Yves Favier la décline ici pour la scénographie, mais ce type d’interrogation est valable pour tous dispositifs d’éducation-transmission. Par exemple, nous(-Cefedem AuRA) travaillons au départ de nos réponses à la question : quel·le professeur·es de musique voulons-nous former ? Et nous faisons travailler les étudiant·es sur la question : quel·les êtres humain·es musicien·nes voulez-vous former ? (Cela peut-être très explicitement, mais cette question est constamment sous-jacente). Ou une formation doctorale ne doit pas oublier la question : quel·les chercheuses voulons-nous former ? Etc.

5.22c) Suite des présentations (avec la notion de lisières)

1/ De multiples résonances

Je termine ma présentation avec mon impulsion vers les lisières, uniquement l'article d'Emmanuel Hocquard présenté ci-dessus [2000, 2001]. Et la distinction limite, frontière, lisière résonne fortement avec ce que GYÖRGY KURTAG et YVES FAVIER viennent d'évoquer.

Je transcris le dialogue qui a suivi :

Nicolas : Et donc, je passe du temps à regarder ces lisières, et notamment les savoirs qui s'y crée, quand plusieurs types d'activités sont mêlées. Par exemple, j'ai participé au projet « 100 guitares sur un bateau ivre » de Gilles, il en parlera sans doute tout à l'heure... Et dans ce projet on peut voir, et on a senti les manières dont les conditions techniques influent sur la création, qui influent sur les conditions techniques et ainsi de suite. Puisque, à un moment on se retrouve régisseur, en fait, ça change la création. Alors on n'est pas régisseur au sens métier du terme comme des personnes à l'ENSATT, il nous manque d'énormes savoirs-faire. Mais, en cours de création et de fabrication de la musique, on se dépatouille dans une lisière où des questions de régie deviennent très importantes, et leurs réponses changent la création. Le fait d'habiter cette lisière-là, d'en prendre conscience et d'en être joyeux, c'est important. Comme la costumière qui devient metteuse en scène à un moment, avec l'ensemble de ses savoirs-faire qui vont habiter son activité de mise en scène.

Yves : C'est la ligne de fuite. La lisière est la ligne de fuite.

Nicolas : Oui, Gilles Deleuze, Félix Guattari, l'analyse institutionnelle, etc.

Yves : Oui, c'est ça. Le Paris 8 dont tu parles c'est là où était Georges Lapassade ?

Nicolas : Tout à fait, et René Lourau...

Yves : D'accord, j'y suis !

György : Ce que tu viens de dire par rapport aux lisières, c'est exactement ce que je cherche pour le futur du CEPI. C'est : comment dépasser un peu notre pratique ? Vers où chercher pour renouveler cette pratique ?

J'ai remarqué que, à chaque fois, quand les danseurs parlent de l'improvisation, elle n'est pas un sous-produit d'une pratique existante, mais une nouvelle pratique, une nouvelle discipline. Elle a comme une autonomie, que je n'ai jamais vu en musique. Je n'ai jamais accepté cette contradiction de mettre composition et improvisation en opposition. Je pense qu'il y a une autonomie de cette pratique que l'on essaie de faire. Yves a posé cette question : qu'est-ce que l'on sacrifie dans la musique pour pouvoir jouer ensemble quand on ne se connaît pas ? On arrive bien à avoir une chose qui informe une direction commune, et qui a éventuellement un sens. Est-ce que l'on sacrifie, est-ce que c'est choisi ou subi ? La musique que l'on fait ensemble, serait-elle celle qu'on veut vraiment faire, ou c'est simplement une adaptation multiple de chacun pour avoir une cohérence ? Cela me parle beaucoup cette idée de lisière.

Yves : Moi aussi, la musique à la lisière, ça me plaît beaucoup.

György : Mais c'est vraiment la réflexion limite, frontière et lisière, je pense que c'est vraiment une possibilité intéressante. Je m'intéresse beaucoup à ce qu'il se passe, comment on pense pendant que l'on joue ? George Lewis est venu à Bordeaux, je le connaissais depuis l'IRCAM quand j'y travaillais. Il a fait une improvisation très courte commentée : à chaque note, il a dit pourquoi il joue ainsi, comment il pense. Cela a été vraiment le moment clé, pour moi, par rapport à cette pratique. Il y a de nombreuses choses implicites, cachées, qu'on ne dit pas mais qui sont là.

Yves : Là, j'aime vraiment cette histoire de lisières, frontière, limite. Il va falloir nous en donner plus.

György : Oui, une indication de première lecture pour aller fouiller là-dedans ?

Nicolas : Je vous fais passer l'article.

JEAN-CHARLES FRANÇOIS et GILLES LAVAL parlent moins à ce moment puisque nous en avons déjà parlé ensemble, donc il était plus intéressant d'entendre YVES et GYÖRGY réagir.

Le tour n'est pas encore fini, il reste les présentations de GILLES et JEAN-CHARLES.

2/ Lisières, entre disciplines

GILLES enchaîne. C'est lui qui a le plus présenté en mélangeant, chamboulant et superposant les disciplines, les champs ou les secteurs, avec...

- musique hardcore et électroacoustique.
- le fait de mélanger « le texte, la musique, la danse » (Chef Menteur)
- en même temps dans l'institution et dans le tissu associatif alternatif
- la non-séparation par instrument de musique : « il n'y avait pas de masterclass spéciale pour les guitaristes par exemple. Tous les instrumentistes peuvent apprendre des choses avec un·e guitariste », ou batteuse ou chorégraphe, etc. (projet des « Scènes musicales », 1996-1998). Alors que la discipline la plus fortement instituée dans les écoles de musique est « l'instrument » : professeur·e de violon (mais lequel ?) bien plus que professeur·e de musiques ?
- l'ensemble des activités condensées dans une « guitare augmentée », une guitare électrique, avec ses pédales d'effet et aussi un accéléromètre-capteur de mouvement (sur le corps même de l'instrument, mais pourquoi pas sur le corps de la personne en train de jouer, ou d'une autre qui danse à côté, etc.) dont les mouvements modifient des paramètres des sonorités en train d'être musiquées. Il s'agit ici de lisières par la nécessaire coopération entre des personnes plutôt centrées sur les noyaux « technique-lutherie », « performances » et/ou « création ». Mais GILLES décrit bien aussi d'autres lisières où se situe l'approche indispensable pour arbitrer et choisir parmi l'infinité des paramètres modifiables, les calibrer au mieux pour continuer à musiquer et dépasser l'anecdote : des lisières de rencontres riches et complexes entre la

programmation informatique, les gestuelles guitaristiques, des finesses sonores (pas que les sons déjà très connotés des musiques électroniques de plus en plus répandues), une stabilité minimale, etc.

Et aussi, en résonance avec les grilles et spécialisations qu'évoquait YVES, avec les notions de limite et frontières, il évoque la nécessité de :

- « contourner, passer dans les couloirs, rester vers les machines à café et discuter » pour faire en sorte que des projets réunissent des personnes différentes malgré les empêchements de certain·es professeur·es (par exemple pendant les deux années de résidence de Fred Frith à Villeurbanne, 1994-1996).

La machine à café ou la cafetière et bouilloire et la salle collective où elles sont entreposées, les lieux plus ou moins vacants où se font les pauses sont des espaces souvent au « milieu » des personnes, des collectifs et leurs activités. S'ils ne sont pas directement de lisières, ils en facilitent beaucoup.

Et il présente aussi plus particulièrement dans des expériences, actions et réflexions, que lui et moi avons menées ensemble, dont beaucoup sont dans des lisières entre plusieurs mondes et manières de faire :

- expérimenter différents moyens de composer et travailler en grande formation : « des questions de transmission arrivent très vite, des langages, des codes, des traces pour des personnes que l'on connaît moins, pour réussir à travailler alors qu'il n'y a pas tout le monde » (Miss Goulash entre autres) ;
- inventer des procédures pour faire ensemble (« composer, arranger, inventer, improviser, bricoler, transformer ») entre lecteurices de l'écriture solfègique et non-lecteurices de celle-ci : « dire aux personnes à l'aise avec cette écriture : “viens, enlevons la partition à ce moment-là”, dire aux personnes beaucoup moins à l'aise “viens, on va jouer au départ de ce qui écrit là” » (projet MooM, Multi-orchestre Olivier Messiaen, un groupe de 18 musicien·nes issu·es des départements de musique classique et de rock dans l'école de musique de Villeurbanne, autour des manières d'écrire d'Olivier Messiaen (1908-1992) pendant l'année scolaire 2013-2014) ;
- se réapproprier une improvisation ou « appréhender la “partition” qui nous aidait à avoir toujours ce tableau sonore quasiment à l'identique » (Gunkanjima, 2010-2015).

Dans ces exemples, les lisières sont moins entre noyaux d'activités, mais plus entre des procédures-contexte(s) qui ne cohabitent pas si souvent, ici autour de l'écriture musicale, comprise largement (notamment celle ouverte sur laquelle je reviendrai).

Par exemple :

- composer, au sens d'organiser et fixer des événements et parties sonores, de multiples façons pour la même pièce musicale, en fonction des profils des personnes qui les jouent et les fixent ;

- prendre une écriture en rythme non rétrogradable²⁷⁵, en bricolant entre une interprétation de type partition solfégique qu’aurait pu écrire Olivier Messiaen et celle d’une rythmique de type groove, répétitive et pour danser ;
- ré-improviser, jouer un « pareil mais différent » : pas improviser à nouveau, mais de nouveau, rejouer-retrouver la même ambiance et qualité sonore dans une grande liberté cependant.

5.22d) Continuer, rejouer, manger et parler

1/ Déjà, rejouer

Ce serait à JEAN-CHARLES FRANÇOIS de se présenter. Mais personne n’oublie l’échéance de 22 h où il ne doit plus y avoir de musique. Chacun de nous a des expériences différentes avec JEAN-CHARLES, disons que cela suffit pour le moment. Nous décidons alors de rejouer puis de continuer la discussion au moment du repas. Quelques discussions nous amènent à la consigne : « jouer avec des petites formes en petit ensemble, 3 minutes avec des formations allant du trio, duo ou solo (nous sommes cinq). » Cette improvisation dure presque 26 minutes.

Nous échangeons ensuite, mais sur des généralités. Repasser à ce type de mots et phrases est une manière de s’accorder ensemble pour passer à une activité différente de celle consistant à fabriquer des sonorités-rythmes. Mais cela ne dure pas très longtemps, il est 19 h passée. Nous décidons de refaire une improvisation. GILLES propose « sans consigne », nous répondons « oui », et elle durera un peu plus de 26 minutes. Nous rangeons le matériel et changeons d’endroits pour préparer le repas et manger.

2/ Passer à table, parler

JEAN-CHARLES se présente brièvement, plutôt en détaillant des questions que nous avons sur son parcours. YVES l’interroge sur les idées et auteurices qui le « titillent le plus ». Il cite entre autres Michel de Certeau, qui sera professeur à l’université de San Diego en Californie entre 1978 et 1984, à une période où Jean-Charles y était aussi professeur (lui de 1972 à 1990). *La Culture au pluriel* (publié en 1974 [1993]) et les deux tomes de *L’invention du quotidien* (en 1980 [1990]) sont très importants, pour lui, pour la création du Cefedem AuRA en 1990 et les idées développés dans PaaLabRes à partir de 2010. Ils le sont devenus pour moi, en lien avec *La prise de Parole* [1994 (1985)] qui est en fortes relations avec ceux-ci. Et il cite Isabelle Stengers et l’« écologie des pratiques » : cette notion est un des concept-clé de PaaLabRes [François, 2015], et il m’aide énormément à réfléchir. Je l’ai déjà plusieurs fois évoqué.

275 Qui est identique en la jouant dans un sens et dans l’autre, en commençant par le début ou par la fin.

À un moment de pause, je fais passer *Ma haie (Un privé à Tanger II)*, le livre d’Emmanuel Hocquard [2001] avec l’article « Faire quelque chose avec ça ». Nous lisons à voix haute la dernière partie avec frontière, limite et lisières. Et nous nous proposons d’écrire collectivement au sujet de la « lisière » sous la forme d’un cadavre exquis.

5.22e) Vers une maison dans la 3^e édition numérique

Et c’est ce que nous avons fait : une page internet de la troisième édition numérique du site PaaLabRes se nomme « Lisière – Collage ».

<https://www.paalabres.org/collage/lisieres-fr/>

Nous la présentons ainsi :

« À la suite de cette rencontre, nous avons décidé de développer une sorte de “cadavre exquis” autour du concept de “lisières”, chacun des participants écrivant des textes plus ou moins fragmentés en réaction aux écrits qui s’accumulaient petit à petit. En outre les cinq personnes avaient aussi le droit de proposer des citations d’auteurs divers en liaison avec cette idée de lisières. C’est ce processus qui a donné lieu dans le Grand Collage (la rivière) de cette édition “Faire tomber les murs” à 10 collages (L.1 – L.10) de ces textes accompagnés de musiques, de voix enregistrées et d’images, avec en particulier des extraits de l’enregistrement de nos improvisations réalisées lors la rencontre du 26 avril 2019. » [PaaLabRes, 2021b]

Avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS, nous avons compilé ces textes, extraits, citations et images, et les avons organisées dans un site internet : une page qui les rassemble et des collages distribuées dans un diaporama devant vidéo (des passages de ce que nous appelons *le Grand Collage*). Toutes ces sources et ressources vont accompagner le reste de cette thèse de façon diffuse. Ce temps entre 2019 et 2021 a profondément nourri mes réflexions sur les lisières en général, donc sur celles d’activités.

5. 23) La traversée d’une lisière de forêt

Une nouvelle rencontre dans le cadre des activités PaaLabRes va me permettre de détailler d’autres dimensions de lisières.

5.23a) Aller-retour avec Pôm Bouvier-b

Pôm Bouvier-b a commencé par les arts plastiques avant de découvrir la musique. Sur son site, elle se présente ainsi, avant une « bio » plus classique :

« Je ne travaille pas à proprement dit sur la musique mais dans la périphérie, de là où émerge la vibration; je suis sur la berge entre le faire et l'être; je veille à ce que des choses m'échappent, c'est devenu une manière de déambuler, d'ordonner l'errance dans une partition ouverte, toujours prête à basculer; il s'agit d'écrire non pas le résultat d'un état perceptif ou intellectuel mais une situation pouvant créer cet état; c'est cette possibilité très fragile de percevoir où non dans l'écoute que je cherche à provoquer comme si nous étions tous au moment de l'audition sur la lisière de la musique à l'intérieur de soi et dans l'univers tout entier. »
[2024, §1]

De nouveau, un vocabulaire en : périphérie, berge entre, errance, ouverture, situation avec potentiel... Elle utilise même le mot « lisière », qu'elle place ici entre « la musique à l'intérieur de soi et dans l'univers tout entier ».

Après quelques échanges mails, nous(-PaaLabRes, ici JEAN-CHARLES FRANÇOIS et moi) l'avons rencontrée le 4 mai 2022, à Saint-Julien-Molin-Molette où elle réside. Cette commune est dans le parc régional naturel du Pilat, dans le sud du département de la Loire (42), juste à la frontière de celui de l'Ardèche. Nous avons mangé, discuté et fait connaissance, de façon à imaginer des choses à faire ensemble : quelles situations s'imaginer pour musiquer ? Nous établissons alors un programme en un aller-retour, en portant attention et questionnant le fait de jouer dans deux environnements très différents : un plein centre urbain et les alentours d'une toute petite ville en campagne dans un parc naturel. Quelques imprévues plus tard, avec d'autres rencontres entre une fin de concert (15 octobre 2022 au Grrrd Zéro) et un repas partagé quand elle passait par Lyon avec une courte visite du Cefedem AuRA (2 mars 2023), quelques mails... et l'aller-retour s'organise en se nommant « concerts déconcertants²⁷⁶ ».

L'aller a lieu à Lyon le mardi 26 septembre 2023²⁷⁷. L'après-midi est l'occasion d'une présentation avec les étudiant·es du Cefedem AuRA dans le cadre du dispositif « Et vous, comment vous faites ? »²⁷⁸. Pôm Bouvier-b nous a fait sortir dans les rues lyonnaises jusqu'à une passerelle sur la Saône, en écoutant les différents sons rencontrés. En revenant dans les locaux, nous étions invité·es à faire un dessin type

276 J'ai proposé l'idée de « déconcertant » en partageant avec elleux la définition de la création par Daniel Hameline : « créer, c'est l'art de la concertation déconcertante dans un façonnement singulier du monde déjà-là » [1996, p14], déjà citée pour l'expression « déjà-là ». Utiliser deux fois les deux syllabes kɔ̃sɛʁ <concert> est une joyeuse formulation, devant des musicien·es qui n'entendent plus ce mot que dans le sens d'une séance musical devant un public. Pom Bouvier-b joue beaucoup d'un instrument qu'elle a construit et nommé « Lamineur » (voir ci-dessous) : les jeux sur les mots étaient ouverts.

277 <https://www.facebook.com/events/cefedem-auvergne-rh%C3%B4ne-alpes/les-concerts-d%C3%A9concertants/1450090679121359/>

278 Une personne ou un groupe vient présenter ses activités puis échange avec les étudiant·es en insistant sur les comment, manières et procédures, contexte et conditions. Au départ, les invité·es jouaient de la musique, mais progressivement le principe s'est élargi joyeusement à toutes pratiques : un sociologue universitaire (Pascal Nicolas-Le Strat), une adjointe au maire d'une ville, une directrice des affaires culturelles d'un département, un éducateur spécialisé, etc.

partition graphique de restitution. Elle a ensuite montré d'autres partitions graphiques qu'elle utilisait, et discuté de la construction de son instrument : le Lamineur²⁷⁹. Puis nous préparons une partie du repas du soir ; et le début de soirée 18h-20h est une invitation ouverte d'improvisation avec d'autres membres de PaaLabRes et des étudiant·es, avant un bon repas partagé permettant aussi de prolonger les discussions.

Pour **le retour**, Pôm Bouvier-b, Jean-Charles François et moi avons organisé une écoute◇concert (c'est la meilleure graphie que je trouve). C'était le dimanche 1^{er} octobre 2023 qui suivait, au lieu-dit Lyponne à Saint-Julien-Molin-Molette.

LES CONCERTS DECONCERTANTS

DIMANCHE 1ER OCTOBRE À LYPONNE

RENDEZ VOUS A **17H** POUR UN PARCOURS
D'ECOUTE SUIVI D'UN CONCERT IN_SITU
avec Jean-Charles François-percussions
/////Nicolas Sidoroff-Trompette /////
Pom Bouvier-b-Objets et électronique



SUIVI D'UN POT_AUBERGE ESPAGNOLE à 20h
Participation libre
Reservation obligatoire

[Tract de présentation, réalisation : Pôm Bouvier-b]

Nommé dans le tract « parcours d'écoute suivi d'un concert in_situ », une écoute◇concert désigne un processus continu entre l'environnement et une improvisation (des relations du type écoute>concert *et* écoute<concert). Elle commence par « une promenade d'écoute profonde », où les participant·es ouvrent

279 Voir par exemple : <https://pombouvierb.blogspot.com/2023/06/a-f-fleur.html>

grand leurs corps²⁸⁰ à l'ensemble des sons (sensations vibratoires) qui se présentent lors d'une marche, de pauses. Une personne a les yeux bandés et une autre lui tient la main, puis les rôles s'inversent. La présence des sons est ambiguë, entre ceux de l'environnement et ceux que nous faisons apparaître progressivement, mais est-ce bien nous ? Ces ambiguïtés créent le processus, avec des sons sortant de haut-parleurs cachés avant de rentrer dans un hangar abrité pour ce qui ressemble à « concert improvisé ». Nous jouons tous les trois à un endroit fixe, permettant à la fois que nous utilisions du matériel moins facilement déplaçable en balade, et que le public s'installe s'il les souhaite. Le son de la rivière coulait par moment au milieu du hangar, dans des suites de haut-parleurs le traversant. Il continuait la présence de l'environnement. Nous y avons joué une petite heure, avant de sortir pour aller musiquer dans la grange voisine avec les outils et matériaux présents, et arrêter nos sonorités, en ne laissant que les sons de l'environnement.

Une écoute◇concert, avec ce symbole ◇, à la fois < et > en superpositions et interactions, multiplie donc les lisières et les rencontres.

5.23b) Un moment dans une lisière de forêt

Deux jours avant, nous avions tous les trois reconnu le parcours, partant d'une grange, traversant le hameau, longeant des habitations, puis quittant la route, passant dans une forêt en ressortant sur un plateau, puis revenant par les champs. Nous rentrions-sortions d'une forêt, l'emblème d'une lisière ! À la reconnaissance, je n'ai pas pu vraiment l'explorer. Mais pour le jour de l'écoute◇concert, depuis mon journal (notes rapides sur un A6, photocopiées et annotées le soir, reprises en février 2024) :

Avec Jean-Charles, on part de la grange un peu en avance pour se cacher, de façon à faire apparaître des sons dans le parcours. Faire apparaître des sons, à la fois, les nôtres mais aussi tous ceux qui deviennent plus perceptibles une fois les sensations tendues (attirées, déplacées) vers de nouvelles qualités/zones sonovibratoires. On marche lentement. Je vis en ville, je viens de la ville : je profite du moment. Jean-Charles marche un peu plus lentement, j'arrive en vue de la lisière, je ralentis. La lumière change avec de plus en plus d'arbres, le soleil touche moins la peau, puis plus du tout. La forêt apparaît progressivement comme un puits/source à sons, ceux qui arrivaient de loin sont de moins en moins présents, d'autres me parviennent. Ils devaient être dans l'ambiance sonore d'avant mais moins perceptibles sans doute, ou pas tout de suite ? Je sens aussi la petite faune changer, beaucoup par le son, pas par la vue. Je ne sais pas reconnaître les traces visibles des petits animaux pour m'aider à entendre. Le vent change également à cet endroit, et c'est un intense pourvoyeur de vibrations. Des sons de la forêt

280 Surtout ne pas dire les oreilles : écouter convoque de fait les oreilles, mais s'arrêter là coupe une partie absolument non négligeable des sensations d'écoute. La peau est une membrane qui vibre, le corps possède de nombreux espaces vides pouvant résonner et amplifier, propager et déformer des vibrations. Par exemple, mettre la main sur un ampli basse ou sur le dos d'une chanteuse peut commencer à donner une idée de ce type de sensations.

apparaissent, plus riches et feuillus que dans le chemin qui y amène. Je m'arrête dans ce que je considère en grosse approximation visuelle comme le milieu de cette lisière. Je reste statique en fermant les yeux (la vue commande et dirige beaucoup de nos attentions). Les sons semblent provenir (toujours se méfier de ces sensations, elles sont trop facilement trompées) de plus d'endroits que précédemment. Autour du chemin précédent, l'herbe montait jusqu'aux genoux ; là, les sons des événements se développent sur plus de verticalité, et ils s'étalent sur plus d'étendu. Les mots « proche » et « lointain » avec une option « très » ne suffisent vraiment plus pour décrire correctement. Dans la forêt, après, ce sera plus haut mais moins étendu, comme s'il y avait un rideau. Celui-ci n'existe pas encore dans la lisière.

Pour écrire cela, à un moment, je me suis approché des mots pour raconter et décrire (peu après l'expérience, et très avant d'être devant un clavier d'ordinateur et des lettres pour mettre ces mots dans un ordre). Il peut être important de laisser les mots loin le plus longtemps possible, de ne pas les faire arriver trop vite. Je les trouve d'une part bien faibles pour rendre compte ; mais c'est aussi leur puissance créative qui se développe quand nous jouons avec cette contrainte. Et d'autre part, les mots peuvent être très envahissants une fois qu'ils sont là. En musiquant, j'ai appris et j'apprends à éloigner les mots, et à faire en sorte qu'ils ne prennent pas trop de place ; en recherchant, j'ai appris et apprend à les faire fonctionner. (Cet écrit y participe.)

Dans ce moment de mises en mots donc, et dès le début, j'ai été frappé par mon incapacité à décrire cet endroit de lisière autrement qu'avec des « plus » et « moins » qu'avec des comparaisons entre l'avant et l'après.

L'« entre A et B » ne pourrait-il pas avoir un vocabulaire spécifique ? S'écrire et se décrire avec des mots particuliers sans trop de dépendance avec A et/ou B, voir aucune ? La lisière ne serait alors qu'un passage, un endroit où nous allons de A vers B, pas plus ? Pourtant nous pouvons y rester, il a une réalité.

L'écoute◇concert décrite précédemment crée des formes et sensations complexes, des superpositions dont la description en « plus ou moins » (écoute, concert, environnement, improvisation, transition) ne fonctionne pas. Le potentiel de richesse du concept « lisières » peut être de cet ordre. Mais, je les décrirai plutôt en lisières de sensations nourrissant le double noyau « création et performance », et/ou en lisières de contextes qui alimentent une improvisation. Et c'est cette dernière qui est en lisières entre « création » et « performance », mettant en jeu par exemple des procédures d'installation de différents haut-parleurs (en lien fort avec « technique-lutherie ») à des endroits choisis (« création » pour « performance »). Un noyau « recherche » est présent au moins à deux endroits : avant, avec l'ensemble des réflexions documentées (racontées, pensée, discutées) autour de ces pratiques qui ne sont pas neuves²⁸¹, et

281 Notamment les *field-recordings*, ou enregistrement de la vie sonore, notamment dans des milieux sans installation musicale spécifique, ou Pauline Oliveros (1932-2016), entre autres le *deep-listening* (écoute profonde, écouter de la manière la plus riche possible tout ce qu'il est possible

après, avec les discussions que nous avons eu (toutes les trois et plus largement), ce que je viens d'écrire dans une thèse, etc.

5. 24) Des lisières d'activités, fragiles

5.32a) Une lisière ne serait que joyeuse ?

Avec ce que je développe depuis quelques pages, une lisière pourrait paraître agréable, toujours joyeuse, bénéfique à l'action, presque de fait. Elle est complexe certes mais serait sans problème ?

Elle n'est pas si facile à vivre, à maintenir ou développer. De même et tout autant qu'une superposition de tâches et/ou les contradictions internes aux actions humaines en situation. Par exemple, pour ne prendre que des contraintes physiques, j'ai le privilège de pouvoir me servir de mes deux mains, mais pas de plus. Quand je souffle dans une trompette de façon à avoir un son plein, rigoler le transforme bizarrement, donc j'essaie de ne pas le faire (et j'ai appris à repousser le moment de le faire quand j'ai la trompette au bec). Je peux chanter en même temps, au sens de faire sonner les cordes vocales, mais alors les syllabes ne sont absolument pas compréhensibles, etc.

Je dois donc aussi évoquer les moments où un penser-agir en lisière foire, lâche, empêche, et/ou tombe et fait échouer, rater... Chronologiquement, au moment où j'écris ces lignes (octobre 2024), je vais prendre les deux derniers exemples où un noyau fond, s'efface, s'écarte, s'éloigne, se dissout, et alors la lisière recule, drastiquement.

Mais pour cela, il me faut avant raconter l'activité « ingénieur du son » (noyau « technique » en partie décrit dans la partie précédente) que j'ai progressivement prise en même temps que celle de trompettiste (noyau « performance »).

5.32b) Prendre une position d'ingénieur du son

1/ Faire attention à la sonorisation

Dans un parcours courant, un groupe comme ceux dans lesquels j'ai joué et joue encore (et c'est le cas de très nombreux) qui cherche à jouer sur scène, commence par répéter dans des petits locaux, puis joue en public dans des petits bars, puis un peu plus gros, plus grands, et progressivement des salles de plus en plus grandes, des événements de plus en plus visibles (fonction de paramètres essentiels comme la taille de la scène, son endroit et l'horaire de passage), etc. Cela prend du temps, et la période

d'entendre) et le croisement des pratiques musicales avec celles de la méditation.

dite « petit bar » dure un peu, et des fois longtemps²⁸². Une manière de s'en sortir plus vite est de faire différence. Indépendamment (et au-delà) d'une singularité rencontrant un contexte favorable de la période²⁸³, une des manières accessibles à toutes tout le temps est de faire attention au son. Déjà le son au sein du groupe, mais c'est la base du musiquer. Et le son amplifié et sonorisé en concert. Il est aussi à la base des musiquer avec amplifications, mais il est moins facile à travailler. Il s'agit même d'un métier spécifique d'ingénieur·e du son avec ses spécialités studio (prise de son et mixage), façade et retour²⁸⁴ dans les concerts.

En y portant attention, les spectateurices se souviennent plus et mieux du concert donc du groupe : « avec vous, le son était bien ! » Et alors, potentiellement, le rapport de force avec la direction du bar bouge un peu pour négocier de façon à revenir jouer et demander une somme un peu plus importante, des conditions plus agréables (vrai repas plus complet et équilibrée que des pizzas décongelées, en autres exemples). Et tout aussi potentiellement, le nom peut plus circuler. Beaucoup de groupes ne font pas assez attention à leur sonorisation, et alors, même en jouant très bien, laissent un peu moins de souvenirs.

J'ai commencé et grandi dans un environnement musical et technique où faire attention à l'amplification et la sonorisation était moins facile et courant qu'aujourd'hui. Alors une telle attention faisait singularité, mais elle demandait un effort certain : le matériel nécessaire était moins abordable, de même que la mise en pratique en répétition. Il n'était pas aussi quotidien de « simplement »²⁸⁵ appuyer sur un bouton pour envoyer un son complexe. Quand c'est si « facile », soi-disant, la partie artistique et créative est dans le choix et le traitement du son envoyé. Donc une grande partie des plus jeunes générations a des habitudes et savoirs sur le traitement sonore, et d'autant plus quand elles se déplacent pour musiquer. Pour ma génération, ce n'était pas encore le cas. Pour ma part, en même temps que nous enquêtons sur la section de cuivres de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985], j'ai construit le réflexe de soigner le son dans GGG, donc au siècle dernier, avec des tables de mixage analogiques, et des effets devenant de plus en plus électroniques mais toujours branchés avec des câbles. Le groupe qui joue bien sonorisé fait plus impression que s'il ne porte pas ou peu d'attentions à cette dimension. Et nous voulions faire impression !

282 Les télé-crochets type *Popstars* ou *Star Academy* (pour ne citer que les premières sur les télévisions françaises en 2001) bouleversent énormément ces étapes pour quelques personnes. Cela peut être une vraie difficulté pour elles ensuite. Mais ils ne les bouleversent pas pour beaucoup de groupes, par exemple ceux dans lesquels j'ai joué et je joue.

283 Cette production-fabrication sonore à cet endroit-moment-là, entendue par telle(s) personne(s) avec un minimum de pouvoir d'action dans la production-développement commercial de cette production-là, etc.

284 Trouver des ami·es qui aident à ces dimensions du musiquer n'est vraiment pas facile. Trouver ceux qui viennent faire du bruit avec un ou plusieurs instruments est plus facile. Ces deux dimensions du musiquer (fabriquer les sonorités et les sonoriser) sont assez différentes dans leurs entrées en pratique, dans les présences indispensables et agendas.

285 Ces guillemets et les suivants sont presque d'oralité, au sens d'expressions qui se disent. Mais rien n'est simple ou facile, si une ou des personnes y portent attention et curiosité !

Aujourd'hui, ces questions s'actualisent dans le groupe MAWAAR.

2/ Prise du rôle de sonorisateur

MAWAAR jouait et joue encore beaucoup dans les bars, petites salles et équivalentes, toutes non équipées pour du son de concert. Pour faire attention à notre son dans ces lieux, nous nous sommes alors progressivement équipés sur la base du matériel de Margoz puis Koodakood. Ce matériel de départ correspondait aux activités Margoz-Koodakood que nous avions à cette époque. L'amplification concernait principalement deux contextes. D'une part les répétitions avec tout le monde se déroulaient dans un garage aménagé, en longueur. Et d'autre part, nous partions souvent avec ce matériel pour des concerts en soirée réunionnaise, dans des salles associatives potentiellement grandes mais pas ou trop mal équipées pour un concert d'un groupe sonorisé. Nous faisions la balance de base (MEDHI) puis ne touchions en cours de jeu qu'à la marge.

Mais MAWAAR ne joue pas dans ce genre de soirée, mais dans des salles plus petites. Le matériel initial n'était plus adapté. En même temps que nous nous équipions, il fallait gérer le son pour faire sonner deux dimensions : d'une part le matériel en cours de validation, et d'autre part, surtout, le groupe (et bénéficier alors de la plus value « attention portée à la sonorisation »). D'autant plus que nous avons eu plusieurs expériences peu agréables et très fatigantes pour nos oreilles et tout le reste en conséquence : les amplis de guitare pouvaient être mal orientés, mal réglés, les différents chants trop ou pas assez forts, le rapport peu équilibré entre ce qui sort de la sono et ce qui n'y passe pas, des temps d'installation et balance très longs, etc.

Avec mon expérience dans GGG et mon goût pour cette dimension du musiquer, j'ai pris progressivement le rôle de sonorisateur, avec grande bienveillance et joie des collègues. Aujourd'hui, dans les contextes de petite salle (sans matériels supplémentaires de sonorisation), je joue de la trompette derrière ou sur le côté de la table de mixage.

(Voir la photo page suivante.)

5.32c) Trompette et table de mixage, attention

1/ Deux noyaux et une lisière, pas encore un noyau double

Dans ces circonstances, je me considère en double activité : celle d'ingénieur du son reliée au noyau « technique-lutherie » et celle de trompettiste reliée au noyau « performance ». Cette rencontre crée une lisière. Ce n'est plus celle d'un trompettiste musiquant, écoutant, jouant, pensant et agissant avec un ou des micros et un système de diffusion. Elle est un peu différente : la table de mixage est devant moi et je peux/dois la manipuler. En répétition et dans la plupart des concerts, je règle ses paramètres et souffle dans la trompette. À ce jour, je le ressens et le vis vraiment comme deux noyaux cohabitant : une forme de lisière.



[photo : Yves Favier, 16 avril 2022]

Reconstitution dans une (grande) salle du Cefedem AuRA, pour illustrer des « lisières d'activités » lors de la conférences-performance de PaaLabRes : *Lisières-écotones* (nous n'irons pas à Stockholm) 20 avril 2022, Cefedem AuRA

Reconstitution, car, dans le cadre des concerts MAWAAR, l'espace est bien plus restreint et la lumière beaucoup plus sombre. Mais il m'arrive souvent d'avoir cette position : jouer (avec une sourdine) directement dans un micro à même la table de mixage que je manipule pour la diffusion.

Il serait possible de considérer une telle action comme une performance avec deux instruments (trompette et table), mais je n'y arrive pas encore. Il peut m'arriver de ressentir ce double instrument, mais quand cela arrive, la durée n'est pas longue. Ce ressenti s'interrompt très facilement dès qu'un petit inattendu survient (et c'est souvent le cas avec des micros ouverts, et j'ai moins d'expériences d'ingénieur du son que de trompettiste). Alors je pense-agis différemment comme ingénieur du son (ingé-son) ou comme trompettiste, et la double activité resurgit. Je n'ai pas encore incorporé ou intégré le fait d'avoir deux instruments, j'ai encore deux activités en interactions. Je décris cela comme une lisière par la cohabitation de deux états d'attention-action : c'est une combinaison, une composition, un assemblage, un agencement, il se peut que cette cohabitation se passe mal, en posant différents problèmes d'attention, et alors d'action.

Cela m'est arrivé plusieurs fois.

2/ Ingé-son et trompettiste, Mawaar, 30 juin 2023

Concert de MAWAAR, à Saint-Symphorien-de-Lay (42) pour la fête du village. Nous sommes installés sur une carriole ouverte sur la grande place centrale. Les tables, chaises et stands sont à plus de 20 mètres. Le comité des fêtes a loué un système son parce que le nôtre ne peut pas suffire pour un tel espace en plein air, mais nous amenons table de mixage et micros et câbles. Je fais le son depuis le côté jardin de la carriole. Celle-ci est vraiment petite, nous nous y serrons : la table est sur le côté et le micro trompette posé dessus (pas de place pour un pied). Nous sommes le seul groupe à jouer, une personne prendra la parole dans le micro principal.

Extrait de mes notes, transformées façon journal le 23 septembre 2024.

Fin de « Noulé » : accord tenu en point d'orgue, avec la guitare en arpège, basse et trompette. Ensuite, c'est « Sabotaz moral », qui commence par la section de cuivre seule, ici, trompette seule. Sur ce morceau, la partie vocale de Ray bénéficie grandement d'un traitement particulier (il intervient plusieurs fois avec une voix dans le grave). L'ambiance générale me fait sentir qu'il faut que je lance vite le morceau. Je vérifie du regard que tout le monde est suffisamment près pour enchaîner après le premier riff ; c'est le cas. Je lance le morceau, tout le monde rentre, tout se passe bien. La voix principale est bien, je manipule la table de mixage pour ajuster les réglages pour la voix de Ray : renforcer et colorer les graves, baisser un peu le volume, et enlever la réverb' pour qu'il se différencie des autres voix (celle principale et les autres chœurs). J'ai le temps de le faire avant sa première intervention et la prochaine de trompette. Sa première intervention fait entendre que ce n'est pas bon, un « truc » ne fonctionne pas... Vont arriver très vite, dans l'ordre : une intervention de trompette doublée au clavier, une autre de Ray et une de trompette dont Micky souligne l'arrivée à la batterie (et je sais que c'en est une qu'il aime beaucoup). Dans l'instant, je prends la décision de retoucher les réglages de la voix de Ray, ce qui implique de ne pas jouer le premier marquage de trompette mentionné. Au niveau de la table de mixage, l'éclairage n'est vraiment pas assez fort : certains boutons de la première manipulation n'étaient pas les bons... La durée de ce réglage me fait rater aussi la prochaine intervention... Je fais un coup d'œil d'excuses à Micky.

Le choix n'est pas si facile, mais il faut le prendre. La ponctuation trompette/clavier change la couleur des marquages et cela fait du bien ; ne pas jouer une intervention attendue avec joie par au moins un collègue revient à ne pas coopérer à ce qui permet de tenir l'énergie (nécessaire), donc la danse et la joie ; le son d'une voix spécifique pas au point est un effet raté... La lisière ingénieur du son (noyau « technique ») et trompettiste (noyau « performance ») n'en est plus une. Dans cette circonstance, un geste en empêche un autre. Je suis passé d'un « et » constructif à un « ou » exclusif. C'est-à-dire que nous pouvons nous éjecter, être éjecté·e d'une lisière parce qu'une action demande d'être nettement plus d'un côté de ce qui devient alors une frontière. Dans l'urgence, je n'arrive pas à conjuguer une main attentionnée vers un ou des boutons particuliers de la table devant moi, et le jeu précis à la trompette.

3/ Ingé-son et trompettiste, Mawaar, 21 sept. 2024

Concert de MAWAAR, à l'Hôtel de la Musique, Villeurbanne (69). La pièce est petite, la scène fait un peu moins de 16 m² (elle est en profondeur, l'ouverture fait 3,5 m), avec environ 25 m² devant cette scène, un bar sur la longueur et 12 m² derrière un escalier qui traverse en coupant la salle. Nous sommes le seul groupe à jouer, nous utilisons notre matériel. Je suis côté jardin, devant la table de mixage, le micro pour la trompette est installé le long de celle-ci.

Extrait de mes notes, transformées façon journal deux jours après.

On est sur la fin de « Keep forward », c'est le solo de guitare son clair de Micky. Elle ne sort que de l'ampli, sans amplification supplémentaire. Je ne suis pas loin de celui-ci, mon oreille porte attention brièvement à son volume, je peux tourner un ou des boutons si jamais. Avant, il joue la rythmique, elle est plus forte que son solo, mais sur ce moment, justement, le volume et l'agitation sonore se calme. Cela marche bien, je n'ai pas à intervenir. Mais je repère que le rim-shot²⁸⁶ sort un peu trop dans la réverb', du fait de celle pourtant très légère mise sur le micro voix-batterie qui reste ouvert.

Je ne suis pas qu'ingénieur du son dans ces situations, donc je ne fais pas beaucoup de suivi de voix (le réglage fin et continue en cours de performance en fonction des timbre et volume du moment, des parties de la chanson). MAWAAR a un micro voix à interrupteur pour ce poste de chant derrière la batterie. Et pour cette chanson, il est ouvert.

Sur le moment, je ne sais pas trop la raison de ce trop de rim-shot dans la réverb' qui apparaît. Avant et en répétition je ne l'entendais pas. Je décide d'agir : la table de mixage est devant moi, à portée de main. Celle-ci va vers le bouton qui envoie le signal de ce micro dans la réverb'. Je le baisse un peu en focalisant une partie de mon écoute sur ce son réverbéré dans les enceintes, c'est efficace. D'un coup, le solo s'arrête, et c'est le réflexe d'ingénieur du son qui répond en premier, je suis (trop) dans ce rôle ! Alors je me tourne vers Micky, peut-être qu'un câble s'est débranché, le jack ? l'alimentation de l'ampli ? Lui me regarde... c'était à moi de jouer de la trompette, en fait. J'ai totalement raté ce moment.

Une attention et un réflexe de performance auraient entendu musicalement et la fin du solo et la suite où je prends la sourdine pour répondre et relancer un tour de solo, comme c'est prévu dans l'arrangement décidé collectivement depuis longtemps. J'ai perdu temporairement ce réflexe, la lisière qui me fait penser-agir dans le noyau technique et performance s'est évaporée. Elle n'était plus une lisière. J'ai perdu le côté trompettiste soufflant, j'ai été happé, avalé et digéré par la dimension ingénieur du son. Et pour une broutille. Un petit peu trop de réverb' sur le rim-shot n'est pas un drame. Ne pas jouer une section non plus, mais cela se voit. Même si l'arrangement marche aussi sans la partie de trompette prévue (« tient, uniquement la rythmique maintenant, ah je n'entendais pas ça, trop bien... »), tous les regards sur scène se sont tournés vers moi.

286 **Rim-shot** : dans le milieu reggae dans lequel Mawaar évolue, nous appelons « rim-shot » le fait de frapper le cercle métallique du bord de la caisse claire avec la baguette (sans taper la peau). Le son est presque celui d'une clave mais en légèrement plus métallique ; ou un click, et il passe très bien dans une réverb'. Suivant les endroits du cercle et de la baguette choisis pour frapper, le timbre et la hauteur sont modulables. NB : Les batteurs et percussionnistes nomment cela « cross stick » parce que le « rim-shot » désigne le fait de taper à la fois le cercle et la peau de la caisse claire... NB' : et le terme désigne aussi la ponctuation concluant une blague : le « taka tssing » (2 coups de caisse-claire rapprochés suivi d'une cymbale). Toujours/encore une fois, seul le contexte permet de comprendre ce dont il peut être question quand une personne demande un rim-shot, parce que les trois significations sont assez différentes !

Cette fois, ce n'est pas un choix délibéré, mais un oubli parce qu'une dimension m'a complètement absorbé au point d'oublier de jouer de la trompette, qui est pourtant dans ma main, prête à l'emploi, sur un morceau déjà ancien, que j'ai donc bien dans le corps.

5.32d) La lisière, fragile composition mouvante

La lisière est une manière de désigner en actes (aller habiter et vivre, penser-agir et raconter, partager) des espaces-temps d'activités où différents noyaux sont en co-présence.

Ces co-présences et leurs influences réciproques, leur composition, intensité et densité sont très mouvantes et fluctuantes, fragiles et volatiles. Elles se déplacent et se transforment (jusqu'à absorber ou être absorbées) suivant les circonstances, mais aussi en fonction des intentions, attentions, tensions et/ou choix à l'œuvre, plus ou moins (in)formellement, plus ou moins (in)volontairement.

5. 3 | La notion d'écotone

5. 31) Un détour par l'anglais et l'écologie

5.31a) Apparition de l'écotone dans le paysage

Pour Emmanuel Hocquard, et moi m'appuyant sur lui, la lisière se distingue d'une frontière et d'une limite. Ce n'est pas une ligne mais une zone, une étendue.

1/ Et en anglais ?

Le mot de « lisière », donc possiblement la notion, se traduit difficilement en anglais.

Les dictionnaires communs français-anglais propose : *border* (mais c'est aussi une frontière) ou *edge* qui embarque un imaginaire de bord (donc proche de limite) et de lame et tranchant (donc pas une zone ou une étendue). Mais peut-être qu'avec des prépositions : *on the edge* ? *from the edge* ?

Ceux anglais-français écrivent que *margin* (*at the edge*) peut se traduire par lisière, mais de nouveau avec des fortes proximités avec bord et limite. *Margin* désigne les marges, au sens de bord de la page mais aussi une zone de flexibilité temporelle (n'avoir qu'une marge de dix minutes), financière (marge à disposition d'une entreprise) et/ou d'action (avoir plus ou moins de marges de manœuvre) comme d'incertitudes (marge d'erreur d'un calcul).

Fringe est aussi une idée, même si aucun des dictionnaires anglais-français que j'ai consultés ne propose lisière comme traduction (mais plutôt bordure). Cependant la

frange d'un tapis se dit *fringe* en anglais et c'est à la fois son bord, sa zone de contact avec l'extérieur, entre ce qui est tapis et ce qui ne l'est plus. Comme un lointain écho à l'étymologie du mot « lisières » : vers 1244, « bord qui limite de chaque côté une pièce d'étoffe » [Cnrtl].

La question est devenue centrale pour la traduction de mon article « Vous avez dit... lisières ? » de 2021. Je suis alors allé consulter plusieurs dictionnaires et encyclopédies anglaises. Ils et elles écrivaient sans beaucoup d'ambiguïté : *ecotone*, qui se traduit « écotone » en français. Je découvre le terme à cette occasion, et remarque qu'il est peu utilisé, en français mais aussi vraisemblablement en anglais²⁸⁷. Avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS qui a vécu et travaillé plus d'une vingtaine d'années en pays de langue anglaise (entre l'Angleterre, pays natal de sa femme par ailleurs professeur de français, un temps en Australie et surtout à l'université de San Diego en Californie), nous avons au final choisi : « *You said... Edges?* » pour le titre, et celui d'une des parties, « À propos de lisières », est traduite avec les trois mots ci-dessus « *Concerning Edges, Fringes, Margins* ».

2/ Une résidence PaaLabRes (avril 2022)

Nous(-PaaLabRes) organisons une nouvelle rencontre avec YVES FAVIER et GYÖRGY KURTAG, cette fois sur cinq jours, du 16 au 20 avril 2022, sur Lyon, au Cefedem AuRA. Le prétexte était notre impossibilité à aller ensemble à un congrès *In Music22* de juin 2022 au Royal College of Music (KMH) de Stockholm²⁸⁸. Nous avons proposé une conférence-performance (à cinq : eux deux avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS, GILLES LAVAL et moi) : « Edges, Fringes, Ecotones », elle avait été acceptée. Compte-tenu des frais d'inscriptions que nous n'avons pas réussi à négocier comme laboratoire indépendant autogéré sans financement, et du voyage depuis la France²⁸⁹, la question se posait d'y aller ou pas ; et si oui, qui, et comment les autres participeraient à cette conférence-performance, la visio ne nous semblait pas une idée intéressante, bref : nous nous sommes organisés cinq jours pour voir ce que nous pouvions mettre en

287 Ensuite, je suis allé consulter des livres en anglais, à la bibliothèque de l'université danoise de Roskilde en mars 2022 à l'occasion d'une mobilité enseignante Erasmus+ entre le Cefedem AuRA et le Rhythmic Music Conservatory (RMC) de Copenhague, je voulais en profiter pour rencontrer plusieurs contacts à la Roskilde University sur les mises en projets et en enquête des étudiant·es, et leurs *problem-oriented, interdisciplinary and participant-directed projects*, mais illes étaient toustes covidé·es à cette période. J'ai alors beaucoup discuté avec des étudiant·es. Et j'ai fait la même chose en octobre 2023 à l'université d'Iowa City (invitation pour une création d'un ciné-concert avec mon collègue Jean-François Charles). Ces deux plongées dans l'anglais écrit et parlé, dans un espace non anglophone et un autre anglophone, confirment bien : la traduction serait bien *ecotone* mais il est peu connu, sans un imaginaire que peut avoir la « lisière » en français.

288 *In Music22*, pour *Innovation in Music Conference*. Le titre était très général : « *Music Production: International Perspectives* ». Dans la liste de sujets, nous en avons repéré deux : « *Innovative music creation and performance* » et « *Cross-disciplinary topics around music and innovation* ».

289 Nous avons imaginé faire des pauses sur la route pour jouer-discuter avec des collègues, possiblement Strasbourg, Hambourg et Copenhague mais les frais d'essence encourageaient à plutôt prendre l'avion, donc sans les étapes.

place. Au final, nous avons bien fait une conférence-performance, mais au Cefedem AuRA le mercredi 20 avril 2022, *Lisières-écotones (nous n'irons pas à Stockholm)*, et décliné l'invitation à Stockholm.

YVES est arrivé à ces cinq jours avec la provocation : « la lisière est une ligne » et que le mot juste est « écotone » (mot qu'il a découvert de son côté dans des discussions et livres autour du vocabulaire écologique et biologique). Nous l'avions déjà pointé dans le titre proposé de la conférence-performance, mais il trouvait que la lisière, malgré l'impulsion d'Emmanuel Hocquard (la lisière n'est « pas une ligne » [2018, p61]), emmenait trop d'imaginaires de lignes à son goût.

3/ Une zone de transition, attention à l'imaginaire de lignes

Pour qualifier ce que je cherche à désigner, le terme plus précis serait peut-être écotone ?

Dans la littérature d'écologie et d'écobiologie, j'ai parcouru les rayons de la Bibliothèque Universitaire scientifique du campus de la Doua, Lyon 1. Certaines fois, la lisière est bien définie comme une ligne et l'écotone comme une zone. Dans d'autres, la lisière peut aussi se définir comme une zone (le mot est présent), une étendue (une manière de dire que cette zone n'est pas anecdotique) dont les contours sont instables, ne peuvent se fixer et bougent suivant ce qui nous intéresse, et là ou les manières de s'intéresser. Une expression clé est « zone de transition » (pour écotone tout le temps, pour la lisière de temps en temps), donc pas une ligne (et les seules lignes intéressantes sont celles de gradient, qui suivent les variations d'un paramètre ou d'une dimension).

Dans les imaginaires que j'ai rencontrés et avec lesquels j'ai pu discuter, une « lisière » est très en fixité, avec un dedans et un dehors. Il s'agit bien une zone « entre », mais à contours stricts, donc un retour des frontières et limites. Pour le moment, l'écotone a moins d'imaginaire directement disponible. L'utiliser demande un minimum d'explicitations, verbales peut-être mais surtout en actes, par exemple en s'explicitant une expérience que nous venions de partager.

C'est bien la zone, étendue instable et mouvante qui m'intéresse, pas une ligne, frontière ou limite. De plus, avec écotone *ecotone*, une traduction anglaise serait plus directe, donc les discussions avec les anglosaxons plus faciles ?

5.31b) Alors, comment nommer ?

Je n'ai trouvé personne utilisant cette image de lisière et/ou écotone en parlant d'activités, j'ai donc le choix des mots et expression.

J'aime le son et l'idée de « lisière », il vient d'une belle image poétique et je m'y suis progressivement attaché. À son évocation, un premier imaginaire est très vite présent et il fait réfléchir. Des bords et des « entre » de forêts et de champs ou prairies ne sont

pas monopolisés par une seule image. En ce qui me concerne, je pense très vite au parc urbain de la Feyssine près de mon domicile²⁹⁰, à la plaine bressane menant au Jura, en montant dans les Alpes, ou dans les tropiques et les marais... Chacune des forêts et des champs-prairies de ces espaces est différente. Mais certaines personnes dessinent et pensent la lisière comme une ligne sans plus d'épaisseur qu'un trait de stylo. Alors qu'une épaisseur crée un vrai espace de vie qui est fondamentale dans ce que j'évoque. Le mot écotone a peut-être plus facilement une telle épaisseur d'espace complet. Par contre, son énoncé n'engendre vraiment pas souvent d'imaginaire, il demande une définition. À la rigueur, il se relie à l'idée d'écosystème. Considérer les écosystèmes, une écologie des attentions [Citton, 2014] et des pratiques [Stengers, notamment 2022 (1997), p53-58] me semble essentiel²⁹¹.

Les interactions de conversation m'apprennent que ces idées de « zone, étendue instable et mouvante » arrivent plus vite avec la lisière qu'avec une explication de l'écotone. Et cette explication passe souvent par l'exemple de la lisière. Dans une discussion ou une lecture, le mot initial change l'écoute et la compréhension, alors : **lisière-écotone** ? Nommer nos concepts-outils n'est pas une mince affaire. Lisière accroche bien et facilement ; écotone est plus correct mais n'accroche pas autant. L'expression lisière-écotone fait très construction conceptuelle, sous-entendant une sphère pas si accessible directement. « Comment nommer » ne peut avoir que des réponses en fonction du contexte. Dans un tel document-thèse, je n'ai pas peur de manipuler ce type de construction conceptuelle. De plus, elle fait exister les deux mots (et j'aime beaucoup les tirets-traités d'union). Puis, à la fin du parcours, je pense avoir une compréhension plus claire de « comment nommer où ? », notamment dans un ou des documents moins spécialisés. L'atterrissage des recherches, ici une thèse, ailleurs dans une discussion dans une répétition, est une question essentielle de la recherche. Pas uniquement être compris dans un ou deux cercles, mais aussi participer aux actions-réflexions de différents collectifs.

Pour les conversations moins centrées universitaires, encore à la rentrée 2025, je garde le mot « lisière » seul, mais avec une attention redoublée sur une compréhension possible en ligne, pour, alors, détailler en zone.

5. 32) Alors, une lisière-écotone, ce serait ?

En reprenant les idées ci-dessus : la lisière peut être mobilisée pour qualifier l'audition entre des sons à l'intérieur de soi et ceux à l'extérieur (Pôm Bouvier-b). L'idée séduit

290 Parc de 45ha entre le Rhône et un boulevard périphérique, aménagé mais en laissant la nature se développer, avec plusieurs bords et lisières. Il est par exemple visible que le passage ou la transition de la terre (une berge) à l'eau (un fleuve) n'est pas aussi simple qu'une ligne sur une carte pourrait le laisser penser.

291 De même que l'ensemble des expressions construites avec « attention » et « pratique », par exemple en inversant classiquement comme pour des titres de journées d'études : attention aux pratiques, attention des pratiques, pratiques d'attention ; et aussi attention aux/des/dans/en pratique avec un autre jeu sur les prépositions.

immédiatement des improvisateurs (GYÖRGY KURTAG, YVES FAVIER, GILLES LAVAL et JEAN-CHARLES FRANÇOIS) comme elle m’a saisi et séduit. Dans nos présentations et discussions, sans que le mot « lisière » apparaisse, de nombreuses affleurent : dans des fonctions, métiers, activités, dans des questionnements, dans des « entre » (mélanges, collages et rencontres), parce que la musique et ses pratiques sont un « mode de vie sans séparation », par des coopérations. Elles sont aussi visibles dans des empêchements, et entre disciplines, secteurs, champs et monde, procédures et contexte(s).

Dans la suite de cette thèse, je vais porter attention à des lisières-écotones entre des noyaux d’activités, au sein des activités.

À ce stade, je considère de telles lisières-écotones comme

une zone située « entre », étendue instable et mouvante avec des rencontres, potentiellement riches d’activité(s), zone porteuse de création (des activités pourraient être nouvelles, pour soi, pour un groupe, pour une communauté, des communautés ou le monde entier) et d’autonomie. Une zone entre différentes activités, donc avec des transitions, des variations et potentiellement d’autres procédures-contexte(s). Une zone comme un monde encore peu connu, à explorer avec toutes les vigilances et attentions, notamment sur les savoirs sociaux stratégiques en jeu.

De plus, ce mot attaché à la sylviculture amène avec lui de nombreuses disciplines et facilement : écologie, biologie des plantes, géographie du paysage, etc. Mais ce premier panorama déjà esquissé suffit pour le moment, il me faut maintenant préciser deux derniers aspects. D’abord, devant le nombre de lisières entre les différents noyaux (création, performance, médiation-formation, recherche, administration, lutherie-technique), sur laquelle ou lesquels je vais faire plus porter mon attention ? Et ensuite, quels outils choisir pour rentrer dans des descriptions intéressantes ?

5. 4 | La recherche comme un calque

5. 41) Quels noyaux-lisières ?

Les deux pluriels de ce titre sont ambitieux ! Dans cette recherche, je réfléchis avec six noyaux, et des lisières existent deux à deux, mais aussi par groupe de trois, et même plus... Pour commencer, il est plus raisonnable de partir d'un noyau et de regarder ses lisières. Une seule, par exemple le trait d'union d'enseignante-chercheur·ses ou celui de recherche-crédation, pourrait mériter une thèse entière. Mais je veux éprouver plusieurs fois cette notion de lisières, en espérant qu'un tel travail facilite une exploration de ces deux traits d'union et d'autres encore.

L'outillage « noyaux à lisières » permet de détailler et préciser une pratique. Parmi les activités déjà listées et décrites, je vais maintenant me **focaliser sur le noyau « recherche »**, comprendre les pratiques de recherches.

J'explicite un tel choix avec plusieurs raisons :

- Dans et avec ce texte, je suis à l'université. La formation doctorale correspond certes à écrire un document-thèse, mais aussi à (commencer à) comprendre le système universitaire que je vois comme le service public de la recherche. Ce document-thèse est à destination de l'université et notamment des chercheur·ses statutaires, cela m'intéresse de rentrer en discussion avec eux sur les pratiques de recherches.
- Dans plusieurs communautés où je suis impliqué, les pratiques de recherche sont au centre des préoccupations. Au Cefedem AuRA, nous voulons former *par* la recherche, et former des « professeur·es en recherche » : qu'est-ce que cela veut dire vraiment dans les choses à faire, comment y arrivons-nous ? Le Collectif-en-devenir s'est créé pour nous outiller collectivement dans nos recherches, *contre* l'université (dans la richesse et complexité du « contre », d'un lutter contre des pratiques universitaires faisant hégémonie et domination, *et* d'un serrer contre des pratiques plus émancipatrices qui existent aussi à l'université, du contre de « contredire », « contrevenir », « contrechant » et aussi « rencontre »). Les Fabriques de sociologie, la revue *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation* ont les pratiques de recherche au cœur de leurs travaux. Je souhaite contribuer à ces endroits.
- Et plus spécifiquement dans PaaLabRes, nous posons des questions sur les recherches menées par des praticien·nes. Dans notre texte fondateur, nous écrivions : « La poly-activité implique une capacité à la réflexivité sur ses propres pratiques, notamment à travers des écrits ou dans le cadre de l'action culturelle. » [PaaLabRes, 2011, p4] Comment décrire une telle capacité ?

- Considérer les pratiques de (co-)recherches comme des outils communs de démocratie radicale et de transformation sociale (et donc les épaissir, étendre et amplifier) est ma manière de rassembler-condenser nos préoccupations évoquées à la puce précédente. Voir par exemple les deux quatrièmes de couverture des derniers ouvrages de Pascal Nicolas-Le Strat et Louis Staritzky, publiés volontairement de façon conjointe au début 2024, et les discussions des différentes rencontres organisées depuis février 2024, dans la « tournée recherche-action » du fait de cette sortie commune. Cette thèse participe à outiller de telles considérations, épaississements, extensions, amplifications.

Donc : un noyau-nuage « pratique de recherche » et ses lisières...

Comment porter attention, comment étudier, comment décrire, raconter et expliciter ?

5. 42) Étudier une lisière

5.42a) La notion de calque

Je viens de réduire un peu l'ensemble bien trop vaste de toutes les lisières envisageables avec les six noyaux précédents. Mais il est reste encore beaucoup... Un des principes intéressant est dans le fait que cette zone située « entre » ne soit plus une limite, une ligne, une frontière mais une étendue. Elle peut être grande et à plusieurs dimensions.

Pour s'approcher et travailler dans cette étendue, j'aurai besoin d'un autre concept-outil : un calque. J'ai braconné l'expression « concept-calque » et surtout une manière de penser donc travailler, dans une intervention d'Yves Citton, dans le séminaire national des Fabriques de sociologie. Il était invité le samedi 21 octobre 2017, il présentait ses manières de faire pour penser et écrire, et plusieurs d'entre nous partageaient leur lecture d'un de ses livres en posant une question. Dans une réponse, il utilise le mot « calque » et une personne lui demande de préciser. Yves Citton explique alors la distinction entre un concept-tiroir (ou boîte) et un concept-calque proposée par Christophe Hanna, théoricien de la littérature, poète et enseignant [2011 ; 2025, particulièrement p131-160]. Un concept-tiroir nous donne une définition non ambiguë pour classifier le monde en rangeant telle ou telle chose dans une armoire, dans ce tiroir ou tel autre mais pas dans les deux. Le travail conceptuel est ensuite d'affiner les définitions pour que chaque tiroir regroupe tous les objets souhaités. Un concept-calque permet de regarder les objets à travers lui. La question n'est pas de déterminer si les objets sont dans ou hors du tiroir, mais de faire apparaître peut-être certaines choses dans ce regard. Il utilise le « médium » comme concept-calque dans son livre *Médiarchie* [2017a].

Ce fut un de ces moments « wahou »²⁹² : une avancée et un ancrage qui permet d'aller plus loin. Il avait une forme d'un eureka : ce mot et cette image fait significativement différence en éclairant une compréhension et je peux isoler le moment précis où cela arrive. Presque d'un coup, quelque chose fait sens et fait passer un cran à un long problème stagnant, redynamise une question lancinante.

Je n'ai jamais été très à l'aise avec les rangements. « Ça, je le mets où ? » est une question que je trouve très vite insondable et infinie. Même si je conçois tout à fait, par exemple, l'utilité d'un endroit « chaussettes » et un autre, différent, « slips ». Je les utilise même très régulièrement et joyeusement. C'est valable pour des objets comme les livres. Merci aux bibliothécaires de m'avoir éclairé et beaucoup aidé à ce sujet. Au final je n'en ai qu'un (livre ou disque), et en m'habillant, je n'en ai besoin que d'une paire de chaussettes et un slip. Et il est pratique de pouvoir les retrouver facilement et rapidement.



[appartement Nicolas Sidoroff, matin du 16 avril 2022]

Photo utilisée à propos des frontières-tiroirs
lors des conférences-performances de PaaLabRes :

- *Lisières-écotones (nous n'irons pas à Stockholm)*

20 avril 2022 au Cefedem AuRA²⁹³

- *Rendre compte/conte*

17 juin 2024, au CNSMD de Lyon²⁹⁴

292 Nous(-Fabriques de sociologie) avons eu le projet de faire une collecte de tels moments. Ce n'est pas arrivé qu'à moi, ni qu'à cette occasion. L'idée n'est pas (encore ?) allée au bout, cela fait partie de la vie et de l'écologie des idées. Raconter ce « whaou » relancera peut-être la collecte ?

293 Une sortie de résidence, avec Yves Favier, Jean-Charles François, György Kurtag et Gilles Laval.

294 Pendant les journées FEM (département de pédagogie, formation à l'enseignement-musique).

Mais, pour les idées ou les actions ? Là, je fais cela... où je le range ? Et en même temps je pense à ceci... où je pourrais ranger cette idée encore en train de bouger ? Il doit y avoir de la musique en proximité mais pas seulement, il y a aussi beaucoup de savoirs, certains opérant et efficaces, d'autres maladroits et en train de se développer, j'improvise avec cela mais surtout pas ceci, je mobilise un peu de sociologie, de l'ethno-anthropologie, je me rappelle une lecture, un film, un son ou un rythme, etc. Et la liste est très longue si on la souhaite un minimum rigoureuse.

J'ai aussi des difficultés avec les définitions... pour être plus précis : avec celles qui classent en tiroirs, tout en voyant une grande utilité aux dictionnaires (je les mobilise souvent). J'ai bricolé plusieurs outils pour faire avec un type de distinction compatible, au moins un minimum, avec la complexité que je vivais, sentais. Lire et discuter sur la mise en discipline (« ce qui permet et ce qui empêche une pratique » [Chagnard, 2016]) et la complexité (et ces trois principes : dialogique, récursif et hologrammatique [Morin, 1990, p98-101]²⁹⁵) m'ont beaucoup outillé. De même qu'essayer plusieurs rangements physiques : tout chronologique, par thématique, par centre de production ; et aussi des rangements de disques durs : doc centralisé, couleur, raccourci, codage des noms pour un pomme-Ctrl-F ou pour un rapide parcours du regard. Par exemple, je suis vite passer au logiciel Zotero, moins pour faire des bibliographies que pour rassembler et retrouver facilement articles, pages web, livres, audios et autres grâce à un jeu de mots-clefs, et donc plusieurs types de classement. Le système est plutôt de tiroir (c'est une petite base de données), mais avec plusieurs tiroirs conjoints qui coexistent et peuvent se superposer.

L'idée du concept-calque, de la mise en calque de concept, m'apparaît alors comme celle qui ouvre des possibles et donne un élan (j'avais la lisière mais étais encore un peu embourbé dedans). Le poids et le sentiment de devoir ranger sans ambiguïté disparaît ; ce n'est pas anodin. Et alors, je deviens à l'aise avec des rangements, puisque pas obligatoirement prioritaires ni obligatoires, juste utiles quand on les convoque. J'aime bien le matin ne pas trop réfléchir et manipuler pour avoir et un slip et des chaussettes rapidement en main. Avec cette possibilité de calque, j'aime mieux maintenant les dictionnaires ou les définitions-classements. La vie de recherche est plus joyeuse (autre dimension non négligeable du « whaou »).

Pour reprendre les trois images d'Emmanuel Hocquard : réfléchir avec des concepts-tiroirs revient à penser avec/dans les frontières et limites. Et le calque est vraiment un outil pour les lisières.

295 Je les ai mis au travail dans un dialogue avec mon collègue Thomas Arnera, nous avons une entrée « complexité » [2024, p204, 211-214, p219-221, p232-237].

5.42b) Si la recherche était un calque

Dans son livre *Médiarchie* qu'Yves Citton évoquait lors de ce moment « wahou », il écrit :

« Lorsque McLuhan comptait, par exemple, une ampoule électrique au rang des média, les esprits sérieux ont souligné, à juste titre, qu'un tel geste de classement risquait de faire exploser la catégorie de medium jusqu'à pouvoir inclure tout et n'importe quoi, ce qui vidait cette notion de contenu propre. En faisant de la référence aux media un calque, la question n'est toutefois pas de décider si, oui ou non, l'ampoule *est* un médium : elle invite plutôt à se demander à quoi ressemblerait une ampoule si on la considérait *comme* un médium, ou à quoi ressemblerait un medium si on le considérait *comme* une ampoule. (...) Une partie de leur effort [de la plupart des théoriciens convoqués] aura consisté à décaler notre regard : à nous faire regarder nos réalités familières à travers un calque qui fasse apparaître en elles des formes étrangères à nos habitudes de catégorisation et d'explication. » [2017a, p29-30]

Pour étudier le noyau « recherche » et ses lisières, je peux considérer la recherche comme un calque. C'est-à-dire : qu'elle est tout le temps là, toujours à l'oeuvre. Alors, considérer telle activité comme de la recherche amène deux questions : que peut-elle dire de la recherche ? et que peut dire la recherche de cette activité ? Ce serait alors créer de l'intelligence à deux endroits. Allons-y !

Cette idée en train de fonctionner déstabilise très vite. Le nouveau rapport au monde et aux activités dont je suis témoin bouscule. Cette personne qui s'arrête en se mettant à regarder dans le vague, l'autre qui marche en rythme en semblant bien concentrée, celle qui sort son téléphone portable dans un geste rapide... si elle fait de la recherche, ce serait laquelle et comment ? Mais une telle formule avec un « si (elle fait de la recherche) » est un reste de tiroir et de frontière. Penser en lisière et en calque fait dire : « oui, elle en fait ! », et voyons ce que cela nous permet de dire. Par exemple : rechercher c'est s'arrêter, mais quoi et comment ? le regard mais vers quoi ? Quels regarder, écouter, toucher, sentir, goûter sont en jeu quand une personne recherche ? Quelle est la rythmicité corporelle d'une pensée en train de penser ? Quel est, quels sont les différents supports et outils ? Mais aussi, considérer à nouveau un geste comme s'arrêter ou marcher ou sortir un objet depuis des qualités de « rechercher », etc.

Cette posture peut vraiment ne pas être reposante... L'attention devient hyperprenante : *tout* considérer parce que *tout* en est ! J'ai vite construit des garde-fou : là (cet endroit, cet instant), je pense la recherche en calque ; ici (cet autre endroit, cet autre instant), non. Ils ont même été plutôt formateurs : j'ai appris en acte la non-exhaustivité (pour cette question de survie d'attention). Il me restait encore quelques recoins d'une peur d'être pris en faute d'exhaustivité. Je m'en suis rendu compte, et l'ai repoussée.

Je commence donc à penser la recherche comme un concept-calque, et ouvrir mes considérations sur les actions que nous menons : ce sont des pratiques de recherche, alors ?

Ouvrir, fermer sa caisse d'instrument, s'installer et commencer à faire un son... Organiser le local (trop petit pour nous mais déjà trop cher) ou la salle (pas si adaptée mais c'est celle-là), ranger dans des caisses et sacs pour charger un véhicule, nettoyer ce local, cette salle... Commenter le musiquer qui vient juste d'avoir lieu, à la pause qui suit, à la rencontre suivante, échanger des informations... Décider de ce qu'il faudrait faire maintenant... Utiliser un et des supports, griffonner, noter, annoter, tracer, rédiger, étiqueter, jeter un papier, mettre un fichier à la corbeille... Mettre en mots, hésiter sur celui qui vient, ne plus en utiliser certains, en perdre, s'arrêter sur d'autres et les discuter... Bricoler son ou ses systèmes d'écoute, ses outillages de jeu... La liste enfle très vite.

J'ai alors cherché à distinguer pour mieux relier, c'est-à-dire rassembler par voisinages et ne pas classer en tiroir. Ces voisinages peuvent être multiples et croisés. J'ai ainsi dégagé différentes familles d'actions qui peuvent se regrouper sous l'étiquette d'un verbe rassemblant (un geste).

**PLUSIEURS
GESTES
DE
RECHERCHE**



Un geste* comme famille d'actions

6. 1 | Un parcours inductif

Mes trajets de réflexion sont souvent inductifs. En ce qui concerne cette thèse, la première induction concerne la représentation en « noyaux à lisières ». La notion de lisière (dans le premier texte d'Emmanuel Hocquard [2000, 2001]) apparaît dans mon paysage au moment de questionnements alimentés par des remarques, des constats, des bouts de compréhensions, différentes tentatives de leurs regroupements et assemblages. Sa formulation m'a saisi. Mais je ne présente pas, ou plus, ma recherche dans cette démarche inductive : je pars de ses formulations. Puis j'ai commencé l'identification de moments et activités en lisières pour aller vers une description la plus précise et détaillée possible, de façon à voir, possiblement, émerger quelque(s) chose(s). Puis l'effet « whaou » du calque est arrivé : cet outil permettait de faire de l'intelligence, à la fois pour faire émerger et « faire quelque chose avec ça », pour reprendre le si juste titre de l'article d'Emmanuel Hocquard. C'est dans cette dynamique que des regroupements et des familles d'action ont commencé à apparaître, sous le terme générique « geste ».

J'avais quelques antécédents pour ce type de désignation.

6. 2 | Considérer des gestes génériques

6.21) Différentes inspirations

1/ Faire une histoire de la danse par des gestes

J'avais lu le livre *Histoires de gestes* (avec les deux noms au pluriel) [Glon&co, 2012], qui concerne la danse, au moment de sa sortie. Cet ouvrage propose 12 gestes : être debout, tomber, marcher, courir, sauter, s'asseoir, tourner, arriver/partir, prendre par la main, porter, frapper, regarder. J'avais trouvé l'idée formidable : la focale sur une gestuelle un peu générale pouvant avoir des compléments était très riche²⁹⁶ pour décrire et raconter. Je me souviens même avoir commencé un panorama des pratiques musicales sous une telle forme : (s')accorder, commenter, parler, discuter, argumenter ; écrire, écouter, faire une pause, improviser, aller à et revenir de la répétition, essayer, tester, installer, balancer, commencer, finir, etc. Ma volonté était moins de faire histoires que de décrire des variétés, diversités et multiplicités, d'une part des musiquer, et d'autre part des attentions et considérations possibles. Cette lutte contre l'hégémonisme de quelques pratiques musicales est très ancienne dans mon parcours. Certains de ces gestes étaient trop larges, la liste a été vite trop longue, je ne savais pas quoi en faire, je ne m'en sortais pas. Je ne retrouve pas trace d'un tel brouillon. Ce vieux souvenir est remonté dans mes essais d'écriture essayant d'organiser une présentation des activités du noyau « recherche ». Les verbes et gestes qui vont suivre sont nourris de cette première sensibilité.

2/ Organiser une exposition par des gestes

Une deuxième est liée à l'exposition *L'art d'apprendre, une école des créateurs*, au Centre Pompidou de Metz, du 5 février au 29 août 2022, sous la direction d'Hélène Meisel. Le catalogue et l'exposition se présentent avec des suites de verbes : créer, dire, agiter, programmer, chercher, maintenir. Je la visite en bénéficiant d'un désistement dans un atelier intensif d'une semaine du 16-20 mai 2022, organisé par Marie Preston avec l'aide d'ArTeC et j'y retourne ensuite en août.

Progressivement, je trouve ce mot « geste » comme de plus en plus intéressant, même si relevant d'une ambiguïté épineuse dans les mondes musicaux. Il peut tout autant nommer une action assez large et générique comme « créer », qu'un mouvement très précis et circonstancié comme le passément de pouces dans une gamme jouée au piano²⁹⁷.

L'organisation de l'exposition en verbe m'avait attiré, elle résonnait et donnait sens à ce que j'essayais moi-même de présenter. Elle a donné une belle accélération à une

²⁹⁶ Avec un regard sur des gestes musicaux : frapper avec une baguette mais laquelle et quoi, sur une surface ou un volume mais lequel et comment ? souffler pour mettre en vibration mais quoi dans quoi ? groover mais avec quels sons et quelles priorités d'attention, etc.

²⁹⁷ Ce geste permet de déplacer la main le long d'un clavier de piano de manière fluide.

organisation de mes propos, elle est même devenue celle présentée dans la suite de ce document.

6.22) Quatre (trois) gestes* de recherche

1/ Un geste* comme une famille d'actions

Dans l'ensemble de la suite, le mot geste* désigne une famille d'actions, à différentes échelles, et macro et micro. Avec l'ajout typographique de l'astérisque, geste* ne s'arrête pas uniquement au langage corporel et aux manifestations non verbales des situations de communication (souvent le cas en sciences sociales), ni seulement aux mouvements corporels permettant d'obtenir un son et de le modifier sur un instrument de musique (souvent le cas quand une personne associe geste et musique). Le mot « geste » est aussi très utile, notamment dans des pratiques musicales où le corps est présent, de plus en interactions avec des objets. J'écrirai le plus possible mouvement, tenue, ou acte ou une expression avec la partie du corps spécifique (comme doigté, les mains qui, les jambes qui, etc.). Mais quelques fois, le mot geste est vraiment approprié, à la fois dans cette thèse et dans le vocabulaire utilisé dans les milieux concernés. D'où une typographie spécifique pour un regroupement d'actions dans une même famille. Chaque geste* ainsi compris peut se désigner avec un verbe générique qui permet de regrouper différentes actions et gestes plus particuliers ou spécifiques.

2/ Un premier choix de quatre, mais trois

Je vais en distinguer quatre, en trois parties.

Une première partie vient du domaine des pratiques de recherche :

- **documenter**, fabriquer et rassembler des documents ;
- **questionner-conceptualiser**, dans un même geste*, un concept venant répondre à une question ou avancer dans la résolution d'un problème ;

Beaucoup de musicien·nes ont de tels gestes*, agissent et mettent en place des activités que l'on peut ranger dans ces deux familles. Certes, illes ne le font pas dans une manière académique. Par exemple illes n'établissent pas forcément de bibliographie dans les règles universitaires, mais illes cherchent, trouvent et organisent des ressources, les manipulent et les retrouvent si nécessaire ; et illes en créent, notamment avec le développement des possibilités puis facilités d'enregistrement et de stockage. Autant d'actions qui rentrent dans le geste* « **documenter** ». De plus, illes posent des questions, se questionnent, créent des notions et concepts qui leur sont utiles, illes nomment et distinguent, caractérisent et construisent des représentations. Aucun·e n'est donc débutant·e, et encore moins ignorant·e de ce type d'actions. Elles rentrent dans le geste* « **questionner/conceptualiser** ».

La deuxième partie de ces gestes* trouve son origine dans des pratiques musicales. Une des entrées est « **improviser** », mais cette fois ce verbe désigne un geste* considérablement trop large : il regroupe certes mais trop. Je ne vais alors en considérer que deux plus circonscrits, complémentaires. Ils n'épuiseront pas l'idée d'improviser, mais cette question de l'improvisation est essentielle dans les mondes complexes. Et différents et nombreux musiquer ont de quoi nourrir, de façon singulière et partageable, plusieurs dimensions :

- être présent·e dans la juste épaisseur du moment, pour laisser advenir ce qui arrive, plutôt que ce que nous souhaitons ou avons décidé avant, se placer le moins possible dans un déroulement pré-pensé (improviser 1) ;
- faire le minimum pour l'action collective. Si personne ne fait, possiblement rien ne commence ; et si la première ou une autre action en fait trop, elle oriente trop et empêche des possibles (improviser 2) ;

Je rapprocherai ces deux dans la formulation : **faire (le minimum) dans une juste épaisseur du moment.**

Beaucoup de chercheuses sont à l'aise avec de telles manières et postures, d'autres gagneraient à le devenir. Elles ouvrent des possibles et peuvent laisser, peut-être, se développer des recherches plus en égalité ?



Documenter

Le premier geste* peut se nommer : documenter. Encore une fois, je préfère un verbe, les procédures plutôt que le résultat.

« Documenter » est un terme devenu très courant dans mes et nos milieux de recherche. Je ne me souviens plus exactement quand il est apparu mais il est sûr que je l'avais un peu adopté dans mon vocabulaire avant d'arriver à l'université en 2015²⁹⁸, et tout aussi sûr que mon entrée dans le paysage universitaire en sciences sociales me l'a fait totalement et joyeusement adopter. Ce verbe « documenter » est à la fois une recommandation que l'on reçoit, une injonction qu'on se donne réciproquement, et une très forte incitation que l'on conseille voire demande explicitement, par exemple aux étudiant·es du Cefedem Auvergne Rhône-Alpes (AuRA).

Les guides d'enquête ou de recherche parlent plus souvent de « documents » ou de « documentation ». Voir par exemple celui de Stéphane Beaud et Florence Weber dont une partie s'intitule « Le travail de documentation préalable » [2010, p48-59] dont un des maîtres mots est « lire » puis « faire des fiches » (pas encore « écrire », même si une forme d'écriture est nécessaire pour cela).

Le 26 mars 2024, une recherche sur [cairn.info](https://www.cairn.info) donne :

- « document* ET (guide OU manuel OU méthod*) » : 86355 résultats
- « “document” ET (guide OU manuel OU méthod*) » : 56104 résultats
- « “documentation” ET (guide OU manuel OU méthod*) » : 31045 résultats
- « “documenter” ET (guide OU manuel OU méthod*) » : 14443 résultats

298 Master 2 recherche, ETLV (Éducation tout au Long de la vie), adossé au laboratoire Experice (Centre de Recherche Interuniversitaire Expérience Ressources Culturelles Éducation) Paris 8 et Pau/Pays de l'Adour.

Je commencerai par quelques exemples pris dans le cadre de la Formation diplômante en cours d'emploi (FDCE) que nous mettons en place au Cefedem AuRA depuis 2014. Cela permettra de mieux saisir l'ensemble des actions que ce geste* peut rassembler. Puis j'irai en explicitation dans le groupe MAWAAR.

7. 1 | Au Cefedem AuRA, Le dispositif de recherche-exploratoire

7. 11) La pratique réflexive

Le programme de la FDCE a été refondé en 2014. Plusieurs considérations ont amené le Cefedem AuRA à repenser cette formation dite « travailleure », destinée aux personnes déjà bien expérimentées. Nous ressentions la nécessité d'une meilleure prise en compte de leur terrain d'exercice pendant la formation et de leurs expériences. Autrement dit : mieux accrocher la formation avec leurs quotidiens. Plusieurs retours d'expériences faisaient état d'un décalage trop important entre ce qu'elles faisaient dans le cadre de la formation et ce qu'elles pouvaient faire dans le cadre de leurs activités professionnelles. Ce décalage était double : à la fois ressenti en termes de possibilités d'expérimentation (« mais ici, je ne peux pas faire ça ! »), et au niveau du temps demandé pour la formation (pour des reprises d'étude de personnes dans un milieu professionnel de plus en plus précaire, souvent en charge de famille). Pour répondre à cela, nous avons voulu développer plus de dispositifs de formation au sein même de leur travail quotidien. Et un des principes du centre est de « former par la recherche » : par une mise en recherche et en développant quelques postures de recherche, nous voulons former des enseignant·es comme « praticien·nes réflexif·ves »²⁹⁹.

Cette expression est utilisée dès le début, dans les années 1990s. Elle pourrait devenir « praticien·nes en recherche »³⁰⁰. Nous(-Cefedem AuRA) sommes au travail sur cette notion, cette thèse y participe.

299 Voir l'Annexe ► C1 : Charte des études du CefedemAuRA, 2012.

Cela fait évidemment référence à l'expression de Donald A. Schön (1930-1997), [1994 (1983) ; 1987 ; 1996 (1991)], et de nombreuses autres sources autour de l'enseignant·e comme praticien·nes réflexif·ves, notamment dans la formation d'enseignant·es.

300 Le réseau des Fabriques de sociologie mobilise plutôt l'expression praticienne-chercheuse. (Mon correcteur automatique de l'appli *oojao text editor* sur mon téléphone le 23 janvier 2024 où j'écris la première couche de cette partie, vient de corriger en praticien ex-chercheuse ! Cela dit des choses.)

À la conjonction de ces deux préoccupations, le terrain d'exercice professionnel et la recherche, nous avons décidé de plonger les étudiant·es dans une **recherche-action**. Cette notion est arrivée dans le paysage du Cefedem-AuRA au croisement de mes recherches (outiller les transformations sociales) et de la formation continue d'une collègue au CNAM. Elle est rentrée un jour avec cette notion intéressante, en nous annonçant deux journées de conférence les 27 et 28 mars 2014, dites ToPos : « Actualisation de la recherche-action, pertinence de la praxéologie », organisées par le LaboPraxéo (Laboratoire de Praxéologie Rhône-Alpes) de l'ex-CCRA (Collège Coopératif Rhône-Alpes). J'étais le seul disponible, alors j'y suis allé, du début à la fin. Le panorama était large et critique [LaboPraxéo, 2014].

7. 12) Une recherche-action devenue recherche exploratoire

En revenant et discutant avec les collègues, l'idée d'un dispositif de recherche-action a progressivement fait sens : à la fois une initiation à la recherche et le point de départ sur un problème concret qu'elles rencontraient à un des endroits de leur quotidien d'activités. Cette idée est devenue le dispositif de recherche-action, sous sa première forme³⁰¹.

Il a beaucoup évolué depuis la première tentative (promotion 2014-2016). Sans doute parce qu'il s'agissait du dispositif le plus éloigné de nos habitudes : les leurs pour le mener, et les nôtres pour les accompagner à cette époque.

Pour la promotion 2023-2025, ce dispositif est devenu « recherche exploratoire » (reconduit pour celle en cours actuellement, 2025-2027), en nous concentrant sur les deux tâches qui nous semblent essentielles dans un tel dispositif. Elles sont au cœur de ce qui nous intéresse de développer chez les étudiant·es :

- documenter une réalité (puis un questionnaire)
- construire une question de recherche

Je reviendrai plus loin sur le « cahier des charges »³⁰² associé.

Nous insistons sur le terme « exploratoire » : le but est d'essayer, de tenter, de voir et sentir, de commencer (partir en exploration) une démarche de recherche.

301 Voir l'Annexe ► C2 : Cahier des charges de la recherche-action, CefedemAuRA, FDCE 2014-2016.

302 Voir l'Annexe ► C3 : Cahier des charges de la recherche-exploratoire, CefedemAuRA, FDCE 2023-2025.

7. 13) La problématique qui intimide

Nous leur proposons de partir d'une « chose qui gratte ». L'expression a été dure à stabiliser. Quand les étudiant·es viennent d'arriver, nous cherchons à ouvrir les possibles et ne pas faire peur.

Très vite, nous avons arrêté de parler de « problématique » : le mot était trop chargé d'intimidations. Ce mot fait peur et encombre les étudiant·es. Il participait grandement à l'empêchement d'agir et au blocage d'une entrée dans la recherche que l'on voulait très pratique, concrète et située. Même loin de l'université, un imaginaire circule autour d'un « ça, ce n'est pas une problématique ! ». Très peu de personne entendent un « pas encore », il peut être souvent sous-entendu mais il n'est pas si entendable. Le mythe de la « bonne » problématique existe, avec la nécessité de l'avoir pour commencer, alors qu'elle prend du temps pour se découvrir. Une ambiance générale traîne avec des problématiques qui ne seraient « pas assez... » avec plein d'adjectifs dont celui très douloureux : une « problématique pas assez problématique ». C'est-à-dire à la fois une qualification par la négative, et une définition qui renvoie à elle-même ! Efficace dans un slam ou un spectacle, mais pas tellement pour engager une action. Tout cet ensemble décrit les fantômes qui traînent près de nos oreilles : illes disent ces adjectifs sur un ton qui décourage, invalide l'action précédente et rend la suivante d'autant plus difficile, et très souvent la repousse. Comme si tout ce qui avait été fait était à jeter, comme s'il fallait (de nouveau) recommencer. Nous(-équipe FDCE) avons changé nos termes et nos manières de les présenter pour engager l'action le plus vite possible.

Nous avons alors dit plutôt « problème », en lien avec deux ressources :

- l'entrée « Problémer » de *Micropolitiques des groupes* [Vercauteren&co, 2007, p137-148] ; elle nous permettait d'insister sur la sensibilité aux « signes » et la construction de « prises » pour manipuler ce problème (et arrêter que lui nous manipule) ;
- la présentation d'un « problème de recherche » par Joël Cadière (un des artisans du feu-Collège Coopératif Rhône-Alpes) [2013, p58-59].

Mais là encore, cela n'aidait pas tout le monde à rentrer dans l'action. Des blocages persistaient. Ces deux ressources ne fonctionnaient que pour ceux qui n'en avaient pas tant besoin, en tout cas pour démarrer³⁰³. Pour les autres, la peur du « bon problème » persistait, voire était renforcée.

Nous sommes alors arrivé·es à demander une « question de recherche ». Depuis un point de vue universitaire, il peut s'agir d'une problématique, mais nous ne la nommons pas ainsi pour apaiser la démarche. Mais cette « question de recherche »

303 Elles étaient inspirantes pour certain·es. Si ce n'est que pour certain·es, et que les autres s'embourbent dans ces ressources, il faut les avoir dans son sac, mais ne pas les donner à tout le monde.

peut encore être trop intimidante, nous le sentons dans le dialogue avec l'étudiant·e. Alors : commencer par établir « une question » dont la réponse simplifierait la vie. Et ensuite, nous triturons cette question, la bricolons et la reformulons pour qu'elle devienne de plus en plus « de recherche ». Et ce n'est qu'à la fin du dispositif, une fois qu'elle a été mise au travail, que nous disons « alors, c'était une problématique qui peut se formuler ainsi... ». Nous ne le faisons qu'une fois qu'elle est là, devant nous, mais pas avant. Nous pouvons lui donner une couleur, la qualifier et caractériser, mais toujours en donnant des pistes effectives (nous l'espérons en tout cas) pour la bonifier, la transformer, etc.

7. 14) L'action de documenter

Le verbe « documenter » s'inscrit aussi dans cette démarche de trouver des consignes simples et faisables. Il semble assez efficace, parce qu'il permet de rentrer vite dans une activité, puis de commencer à avancer.

Le cahier des charges (ci-dessous) explicite des pistes, dans une liste non exhaustive, pour « documenter en détail : observation, discussion avec des parties prenantes, consultation d'archives, compte-rendu de témoignages d'expériences voisines, lecture de textes en lien, etc. »³⁰⁴ Les exemples nous posent problèmes parce qu'ils sont très modélisants. Les étudiant·es ont très souvent cette demande, et elle est tout à fait légitime pour se projeter dans quelque chose à faire. Alors, quand cela nous semble nécessaire, nous en prenons toujours plusieurs que l'on choisit pour donner un panorama de façon à diversifier les modèles. Et si possible, faire disparaître l'idée de modèle. Le « etc. » à la fin de ce type de liste est petit mais important, il signale cela. Et nous le soulignons à l'oral, en insistant.

7. 15) Le cahier des charges « recherche-exploratoire » de 2023

Depuis 2014 et la recherche-action initiale puis transformée, ce cahier des charges s'est rétréci. Il fait encore deux pages mais avec plus de détails sur le calendrier et les balises sur un parcours : identifier des étapes, des séquences, des rythmes (une chorégraphie et des respirations, des points de rencontre) est important. Cela aide les étudiant·es au moins à trois endroits, et c'est pour cela que nous procédons avec des cahiers des charges dans nos dispositifs.

304 Voir l'Annexe ► C3 : Cahier des charges de la recherche-exploratoire, CefedemAuRA, FDCE 2023-2025.

Pour le cahier des charges du dispositif en 2025, nous avons rajouté dans cette liste : « inventaire/recensement ».

1) Déjà, ce texte explicite ce qui nous paraît le plus important. Il reste accessible tout le temps alors que nous, personnellement, ne le sommes pas.

2) Le besoin de cadrer est nourri de plusieurs expérimentations depuis le début du Cefedem AuRA, et notamment avec l'avancée majeure en 2000 consistant à accueillir l'ensemble des musicien·nes (quelles que soient leurs pratiques et leurs parcours), et non plus seulement les musicien·nes classiques. Les cadres de nos dispositifs sont là pour rassurer mais sont ouverts. Les étudiant·es mettent au travail ce qu'elles veulent d'une manière très souple mais le cadrage permet de rentrer vite dans l'activité, notamment pour les personnes les moins à l'aise avec des consignes à respecter, avec des rendez-vous avec un·e formateurice. De plus, en définissant quelques passages obligés (contraintes et questions), il oriente vers les apprentissages visés. Nous nous plaçons dans une « pédagogie par projets » [François&co, 2007, p180-187]³⁰⁵, avec des contraintes comprises comme « règles ouvertes qui peuvent donner lieu à plusieurs futurs possibles et différents » [*idem*, p186 et n32]³⁰⁶.

2') Le cahier des charges nomme les critères d'évaluation. Ils sont à la base du dernier entretien faisant le bilan. Ce document suit donc l'ensemble de l'activité demandée aux étudiant·es, du début à la fin.

3) Et ensuite, ce cahier des charges essaye au mieux de cadrer leur travail, en quantité et en temps. Les étudiant·es de la FDCE sont dans des activités professionnelles sans aide ni appui de leurs structures pour reprendre des études. Elles nous ont très vite demandé de préciser cette quantité de travail et la répartition dans le temps de celui-ci. L'expérience montre que, sans étonnement, s'il n'est pas balisé un minimum, leur temps de travail se concentre au moment d'accélération (notamment pour le rendu final) et cela se fait trop souvent au détriment des apprentissages souhaités. Nous avons donc progressivement balisé le travail dans ce que nous appelons les grands dispositifs (qui se déroulent sur une temporalité embrassant différents stages³⁰⁷).

Cette partie déploie le geste* « documenter ». Je me penche alors sur les différents échanges autour de ce verbe « documenter » avec les 10 étudiant·es que j'ai suivi·es en 2023, pour rentrer en détails et précisions sur leur « chose qui gratte ».

305 Voir aussi : [Tilman, 2004] et [Bordallo-Labal&co, 1993].

306 En appui avec la distinction condition vs contrainte d'Isabelle Stengers [2022 (1997), p53-60]. Voir aussi [François, 2005, p249-251].

307 **La FDCE en stage** : cette formation accueille des professionnel·les en poste. Nous fonctionnons alors par stage de 5 jours continus (les premières semaines des vacances scolaires de février, avril et octobre, ainsi que début juillet et fin août) et des travaux entre chacun de ces stages avec différents type de suivis.

7. 2 | Rassembler différents matériaux

7. 21) Matériaux, plutôt que donnée(s) ou document(s)

« Documenter » est un mot qui condense l'expression : rassembler différents matériaux. Cette dernière décrit plus justement les actions de cette famille, mais elle sonne moins comme un titre. Et elle demande des explications et engage moins vite à commencer.

Rassembler des documents implique d'en collecter, et de les choisir en les organisant un minimum. Il n'y a pas d'ordre préconçu : il semble logique de commencer par une collecte, mais assez vite elle s'organise au milieu des choix. Et ce n'est pas forcément le choix qui fait l'organisation, mais dans certaines circonstances, organiser peut aider à choisir.

Ayant dit cela, deux précisions importantes sont nécessaires. **1)** Le terme « matériau(x) » est celui que nous avons progressivement pris au Cefedem AuRA. Dire « document » évoque trop vite du papier écrit en suite de mots ; dire « donnée » évoque trop vite des nombres et des quantités ; et les deux s'enferment souvent dans les premières images venues. « Matériau(x) » nous semble englober plus facilement et largement une multiplicité de documents mobilisables. De plus, ce mot s'entend principalement au pluriel, et la pluralité est importante. Mais ce mot n'a pas de verbe d'action directement construit avec lui...

Et **2)**, il est important de considérer que ce geste* « documenter » (rassembler des matériaux) consiste en deux principales actions avec des documents :

- à la fois en fabriquer (prendre une photo, écrire un bout de journal, faire un schéma sur une nappe, etc.)
- et en consulter (les trouver, les classer, les archiver, etc.)

Puis, il faudra en faire quelque chose. Une belle collection est utile, elle ne suffit pas.

Malgré le rapport un peu limité que le mot « document » peut emmener avec lui, c'est bien le verbe « documenter » que nous(-équipe FDCE) utilisons. À ce jour, l'expérience nous semble dire que ce mot est engageant et facilitant, il permet aux étudiant·es de vite se mettre au travail. Souvent illes n'imaginent pas l'ensemble des matériaux (en variété et en quantité) qu'illes pourraient chercher, fabriquer, collecter, consulter. Mais illes commencent facilement à trouver quelques premiers documents. Et sur cette première base, il nous semble plus facile d'utiliser le mot « matériaux » pour démultiplier les types de ressources. Nous ouvrons des pistes avec elleux, et découvrons ensemble un paysage qui agrandit à la fois l'imaginaire et les possibles.

À aucun moment le mot « matériaux » ne se trouve dans les écrits qu’illes m’ont rendus, mais il a fait partie des outils et concepts qui leur ont permis d’écrire et est très présent dans nos discussions.

7. 22) Il faut/faudra écrire, un peu

Une partie de ces matériaux fabriqués passent par un écrit de l’étudiant·e, dont un certain nombre sont en mots et phrases (par exemple ceux de type mail et/ou message, compte-rendu, prise de notes, journal, etc.).

Une partie de notre travail comme formateurices avec des musicien·nes est de les réconcilier avec les mots-phrases et leurs utilisations, entre autres pour réfléchir et mener des recherches. Illes et nous travaillons le sonore sans avoir obligatoirement besoin de beaucoup de mots. Et, en ce qui concerne les mots : illes et nous parlons, des fois beaucoup... mais écrivons très peu. Alors des activités d’écriture en phrases peuvent être un détour et un outil supplémentaire³⁰⁸ pour s’aider à penser-agir.

7.22a) Lire et écrire en formation

Au Cefedem AuRA, nous demandons souvent aux étudiant·es de « lire » et d’« écrire ». Nous le formulons avec ses deux verbes mais les deux nous posent problème quand ils sont utilisés sans plus de précision. Chacun de ces verbes convoque une grande famille d’actions, pas tout le temps de la même manière ni avec les mêmes sous-entendus (des procédures très différentes), dans des cadres et circonstances variables (des contextes tout aussi différents). Il est donc important de passer de l’implicite à l’explicite. Quelques « **pratiques-écrans** » invisibilisent certaines autres pratiques, et même en empêchent une partie. Ce terme nous vient de Bernard Lahire³⁰⁹ :

« Dans chaque domaine de pratiques, il existe toujours un pôle plus “représentatif” du domaine que les autres, un pôle auquel on pense assez spontanément lorsque le domaine est évoqué et qui, du même coup, empêche de voir le reste du domaine. » [1998, p23]

Alors il nous faut expliciter : lire cela, écrire ceci... qu’est-ce que cela peut vouloir dire, dans le contexte où nous utilisons ce terme ? En commençant à répondre à cette question, en explorant l’éventail des variétés de type de lectures et d’écritures, nous donnons plusieurs pistes pour plus et mieux documenter et conduire une recherche.

308 C’est une de mes explications de la place importante des personnes travaillant en littérature (c’est-à-dire très souvent sur des mots par/avec des mots) dans les mises en places de dispositifs inventifs avec sons, images, gestes, mouvements, etc., « recherche-crédation » mais pas uniquement.

309 Cette expression est rentrée au Cefedem AuRA dans le cadre du travail de Samuel Chagnard pour son mémoire de Master 2 *Modèle de pratique et pratique du modèle* [2012]. Merci.

Ce travail sur les mots et phrases dure les deux ans de la formation. Elle se termine avec un mémoire de 25 à 30 pages qu'une partie imaginent ne pas arriver à faire (les personnes les moins à l'aise dans un système scolaire). Alors nous avons plusieurs étapes dans l'utilisation des mots.

7.22b) Petit détour par « lire »

Documenter, c'est aussi aller chercher des mots et phrases d'autres personnes. Ce n'est pas si facile, en fait, quand illes sont dans des livres de sciences sociales. Ceux-ci font peur et/ou semblent inaccessibles quand nous ne savons comment les aborder.

Pendant le deuxième stage (donc assez tôt dans la formation), avec mon collègue Samuel Chagnard nous développons un temps ensemble : lui commence sur la notion de pratiques-écran³¹⁰, enchaîne sur « ce que lire veut dire, au Cefedem AuRA », puis je lui réponds en réciproque : « ce qu'écrire veut dire ».

Pour commencer, nous déballons tous les deux, sur une grande table, des livres que nous avons « lus », de manières très différentes. Et nous décrivons la lecture qu'effectivement nous avons eue, que nous en avons. Pour ma part, j'amène au moins deux ouvrages :

- le tome II 1976-1988 des *Dits et écrits* de Michel Foucault de l'édition en deux très gros volumes. Dans celui-ci, pendant très longtemps (comprendre : avant cette thèse), je n'ai lu que 2 groupes de 2 pages. Je cherchais deux citations attribuées à Michel Foucault dans leur jus³¹¹. Je les ai trouvées sans parcourir ou survoler le livre : des recherches internet en ciblant les expressions m'ont amené à des indications bibliographiques qui m'ont permis d'ouvrir ce livre épais (1736 pages !) juste au bon endroit en passant par la table des matières. J'ai ensuite lu un peu avant et après quand même, pour avoir l'ensemble des deux citations qui m'intéressaient. Ce livre est bien rangé dans le centre de documentation ; les citations sont au chaud dans mon ordinateur. Et il a été plusieurs fois dans une de mes bibliographies.
- et *Écrire les sciences sociales* d'Howard S. Becker [2004 (1986)]. Je l'ai lu plusieurs fois, en entier et dans le désordre. Pour cette lecture, mon entrée était le contenu : le sous-titre (*Commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*) ainsi que quelques titres de chapitre, par exemple : « rudiments d'expression écrite » ou « apprendre à écrire », « autorité », « corriger à l'oreille », etc. Depuis, ce livre est toujours en évidence chez moi, pour répondre à un coup de fatigue dans l'écriture. Je n'ai pas de citations précises, mais les titres de chapitre dans le sommaire me remémorent suffisamment leur contenu. Et comme je me suis aperçu que je mobilise souvent deux citations du

310 Toute ressemblance avec la pratique professionnelle de scène dans les écoles de musique est volontaire. Elle masque de très nombreuses pratiques tout aussi musicales.

311 Le « dispositif » [2001, tome2, n°206, p299-300] et écrire « parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser » [n°281, p860-861].

premier chapitre (par exemple ci-dessous), j'ai maintenant deux post-it dedans. En comparaison avec le livre précédent, lui n'a jamais encore été dans une de mes bibliographies : ici, ce sera la première fois.

Les « 10 droits imprescriptibles du lecteur » de Daniel Pennac [1995 (1992)] sont aussi pertinent pour les sciences sociales. Par exemple, avec des guillemets pour les formulations de Daniel Pennac :

- « 1. Le droit de ne pas lire. »
- « 2. Le droit de sauter des pages. »
- « 3. Le droit de ne pas finir un livre. »

Et alors aussi :

- Le droit de mettre de côté pour plus tard (et même, peut-être, jamais).
- Le droit de commencer par le milieu ou la fin.

Daniel Pennac continue :

- « 4. Le droit de relire. »
- « 5. Le droit de lire n'importe quoi. »
- « 6. Le droit au bovarysme (maladie textuellement transmissible). »
- « 7. Le droit de lire n'importe où. »
- « 8. Le droit de grappiller. »

Et aussi, en résonance/complément :

- Le droit de ne prendre et garder qu'un seul bout que l'on choisit.
- Le droit de lire n'importe comment : assis, debout, couché·e, en marchant, en dansant, en cornant des pages et même avec un ou des crayons qui soulignent, entourent, marquent, commentent (cependant, attention aux livres des bibliothèques), des post-it ou pas, le matin, le soir, par tranche de paragraphe, de demi-page, de partie entière ou rien, en rêvant, imaginant, pensant, s'arrêtant parce qu'il faut...

Daniel Pennac termine :

- « 9. Le droit de lire à haute voix. »
- « 10. Le droit de nous taire. »

Et nous ajoutons, et il est important pour beaucoup de profils qui rentrent dans l'enseignement supérieur avec quelques craintes :

- *Le droit de ne comprendre qu'un tout petit bout.* Cela suffit pour faire quelque chose de valable. Avec deux corollaires : 1/ ne pas comprendre vient du fait que cet écrit, ce bout de texte ne nous est pas destiné, et surtout pas que nous soyons stupides ou incapables. Et 2/ il est extrêmement rare qu'une personne ne comprenne vraiment rien.

7.22c) Écrire, commencer et continuer des phrases

1/ De très nombreuses manières

Pour écrire, nous faisons remarquer très vite qu'écrire est un verbe générique qui peut désigner énormément de pratiques différentes. Alors, dès le premier stage (donc encore plus tôt dans la formation), je suis en charge de faire un point sur l'ensemble des écrits que nous leur avons demandés dans cette première semaine en discutant pour chacun de cinq caractéristiques.

Le tableau suivant reprend les quinze types d'écrits différents que les étudiant·es ont réalisés avant et pendant le stage du 6 au 10 février 2023. Ils sont rangés par ordre chronologique d'arrivée dans les activités :

AVANT LE STAGE :

Carte de présentation

Se présenter sur une carte, de façon plus graphique que littéraire en vue d'un tableau d'exposition en ligne. 8 « espaces » sont à remplir : dessins, schémas, graffitis, mots-clés, audio en ligne (la qualité artistique n'a aucune importance).

PENDANT LE STAGE :

CARTOGRAPHIE DES INFLUENCES³¹² :

Tempêtement de cerveau 1 « métier(s) de musicien·ne-enseignant·e », env. 15 min.

Sur deux paperboard, noter tout ce que à quoi cela vous fait penser avec un seul mot/une seule expression à chaque passage (en silence, avec une « file à crayon »).

CARTOGRAPHIE DES INFLUENCES :

Tempêtement de cerveau 2 « métier(s) de musicien·ne-enseignant·e », env. 10 min.

Sur ces deux paperboard remplis, entourer un mot/une expression qui vous paraît très importante ou barrer un/une qui, pour vous, ne fait pas partie du métier (en silence, avec une « file à crayon »).

CARTOGRAPHIE DES INFLUENCES :

Un des différents « milieux » qui influent, env. 1 h.

Rechercher un texte de ce milieu (ou une de ces parties) représentatif de sa manière de dire/décrire ce métier. Envoyer un mail avec le lien pointant ce document.

312 Une demi-journée que j'anime est consacrée à un panorama de la complexité des mondes musicaux, notamment quand il est question d'enseignement et d'apprentissage, avec une carte mentale « influences sur le métier de musicien·ne-enseignant·e ». Il s'agit de cartographier (désigner et répartir l'espace d'une feuille ou d'un écran avec une forme de classement), l'ensemble des personnes qui exercent un tel métier, les étudiant·es et nous compris·es, ainsi qu'une première mais épaisse liste de groupes, collectifs, organisations, institutions etc. qui peuvent avoir des influences dessus (qui sont concernées, qui en parlent, qui commentent, qui ont des idées à ce propos, qui s'organisent pour peser, etc.). Voir <https://vimeo.com/838493443> (avec mot de passe à demander à Nicolas SIDOROFF). Je mène ce travail depuis 2015, en l'ayant commencé avec Ludovic LAURENT-TESTORIS dans le cadre du Canopéea (Collectif pour des assises nationales ouvertes sur les pratiques, l'éducation et les enseignements artistiques). À l'époque, nous cherchions à lister les « Acteurs/Usagers de l'organisation territoriale de l'enseignement, l'éducation et les pratiques artistiques », à la fois les catégoriser et distinguer, mais surtout ne pas en oublier.

AUTOBIOGRAPHIE RAISONNÉE :

Écoute/prise de note de l'entretien autobiographique, env. 2 h.

Prendre en notes manuscrites la bioscopie de la personne qui raconte son parcours : des notes détaillées de façon lisible (pour les donner ensuite) en 5 colonnes : dates, études formelles, non-formelles, activités sociales, professionnelles.

AUTOBIOGRAPHIE RAISONNÉE :

Proposer des fils conducteurs, pour 2 jours après.

Proposer 2 à 4 « fils conducteurs » de cette personne, les écrire et lui donner.

LE MÉTIER QUE J'AIMERAIS FAIRE :

Le métier de musicien·ne-enseignant·e que j'aimerais faire, seul·e, env. 20 min.

Sur un A4, expliciter 2 ou 3 points de ce métier, en termes de type d'activités, de contextes, de valeurs, avec une expression-titre et quelques phrases détaillant.

LE MÉTIER QUE J'AIMERAIS FAIRE :

Le métier de musicien·ne-enseignant·e qu'on aimerait faire, en groupe de 3 ou 4, env. 45 min.

Sur un A3, pour une exposition, construire 4 points communs à un tel métier, en explicitant les freins et moteurs possibles, et ce qui ne fait pas accord entre vous.

ATELIER EXPÉRIMENTATION PÉDAGOGIQUE ET DIDACTIQUE :

Un récit d'une séance récente que vous avez animée, seul·e, env. 1 h 15 min.

Décrire le plus précisément possible ce qu'il s'est passé, avec au moins le contexte général, la ou les tâches que les élèves ont à réaliser, le ou les objectifs d'apprentissage et le récit détaillé de deux moments saillants/marquants en lien avec ces tâches et objectifs.

Renseigner ce récit en créant une fiche dans la base de donnée Moodle, pour en discuter ensuite.

CENTRE DE DOCUMENTATION :

Chèque de caution

ENJEUX ET ACTUALITÉ DES POLITIQUES CULTURELLES

Une photo/image d'un enjeu de politique publique, pour le jour J

Choisir une photo/image représentative d'un enjeu de politique publique qui vous semble particulièrement vif et actuel concernant l'action d'un conservatoire ou d'une école de musique sur son territoire, pour la commenter en 2 min. Rédiger un mail pour l'envoyer.

ENJEUX ET ACTUALITÉ DES POLITIQUES CULTURELLES

Prestoquizz, 10 questions en 3 min.

Répondre par écrit le plus spontanément possible à ces questions sur les politiques culturelles, avant de répondre toutes ensemble et discuter.

ATELIER COOPÉRATIF « UN PROBLÈME CONCRET »

Représentation d'un problème concret, env. 15 min.

Poser sur papier rapidement un problème concret, une situation vécue qui pose problème dans une de vos pratiques, avec une contextualisation maximale. Proposition d'une carte mentale : le problème au centre et dessiner autour ce qui est en lien, en faisant des paquets et nommant le/s lien/s.

AUTOLETTRE

Une lettre adressée à « soi-même de dans 10 mois », env. 20 min.

S'écrire une lettre sur ce que vous souhaitez développer dans les deux ans de formation, ce qu'il ne faut pas que vous oubliiez, etc. Fermer l'enveloppe, elle vous sera envoyée en décembre prochain.

ÉLECTION DES REPRÉSENTANT·ES

Chaque étudiant·e écrit un bulletin, le compte se fait sur paperboard commun.

(TOUTES) VOS NOTES ET BROUILLONS

Vous avez pris des notes, annoté des papiers, essayé des formulations, etc.

Les cinq caractéristiques pour les distinguer et leur donner une couleur spécifique sont...

- **l'adresse**, à qui est destiné cet écrit : soi-même, un·e collègue, un petit groupe, la promotion, un·e ou l'équipe de formatrices, la comptable, etc. Avec au moins deux petits compléments : l'adresse peut être multiple et changée en cours d'écriture ; celle qui aide à écrire n'est pas forcément celle à qui l'écrit est destiné au final.
- **l'espace-temps** d'écriture, quand et où j'écris : dans quels lieux et espaces (grande ou petite salle dans le centre de formation, avec/sans table, un bar, une terrasse, au soleil, entouré·es, etc.) et temporalité avec la durée (très vite, pour le lendemain, une après-midi, un grand moment ou une suite de petits, etc.) et le moment de la journée (tôt matin, avant/après manger, etc.)
- **les supports et formats**, comment j'écris : papier (de quelle taille), téléphone, tablette, ordinateur (avec double écran si jamais ?) ; doigts, clavier à touche, feutre, crayon ; avec des mots, phrases, dessins, schémas, etc.
- **les consignes**, comment il m'est proposé d'écrire, comment je choisis d'écrire : consignes orales, écrites sur un tableau en les disant, sur un papier, dans l'espace numérique, avec quelles propositions, contraintes, ressources, et quelles négociations possibles, etc.
- **les usages et statuts** du document concerné : à regarder, commenter, discuter, jeter ; l'écrit s'inscrit dans un échange, ressortira demain, dans une semaine ou l'année prochaine, est signé et enregistré chez un notaire, passe chez google et cie, ou pas, etc.

Jouer avec ces cinq caractéristiques est un moyen de trouver comment écrire, comment commencer des phrases et les continuer. Personne n'a tout pouvoir sur l'ensemble de ces caractéristiques, mais il existe cependant des choix, et souvent, beaucoup plus que nous le pensons.

Changer ou trouver l'adresse ne dépend presque que de soi : si je me dis que ce texte est pour telle(s) personne(s), est-ce que cela m'aide ou pas ? Le « presque » tient au fait que chacun·e est entourée et baignée d'influences non choisies, non maîtrisées. Mais progressivement, chacun·e peut prendre du pouvoir sur de telles influences.

Francis Lesourd l'explique très justement en utilisant la notion de « public intérieur » : après avoir donné quelques exemples à des étudiant·es pour accompagner à « élargir/assouplir leur public intérieur » [2016, §4], il évoque pour lui-même :

« j'essaie de collaborer à la formation de mon public intérieur, respecter ses mouvements qui m'échappent en grande partie tout en lui proposant d'ajouter d'autres points de vue. Dans ces moments-là, je discute avec moi-même un peu comme les membres d'un groupe de rock qui joue dans une cave et choisit d'inviter certaines personnes plutôt que d'autres à la répétition. » [§6]

Mais certaines personnes viennent quand même dans cette cave, même non-invitées, et elles peuvent prendre de la place, beaucoup de place. Nous pouvons apprendre à les apprivoiser et les utiliser uniquement à bon escient.

Chacun·e peut avoir un minimum de choix dans **l'espace-temps** : « où » et « quand » puis-je écrire, vais-je écrire (des fois, dois-je écrire) ? Vraiment pas beaucoup quand il faut signer un chèque à une caisse avec du monde qui attend, plus à mesure qu'il existe une marge temporelle puis pas tant que cela quand l'échéance arrive.

Les supports et formats de l'écrit final sont très souvent imposés de l'extérieur, même si des négociations peuvent être possibles. Mais personne n'est obligé de commencer sur/avec de tels supports et formats. Il peut exister de nombreux moyens intermédiaires, au pluriel, parce que... pourquoi pas commencer sur papier crayonné, colorié, passer sur ordinateur, imprimer pour modifier puis scanner cela, réécrire ceci, etc.

Ces deux caractéristiques (espace-temps et support-format) sont celles où **les conditions matérielles** de chacun·e ont le plus d'influences. Nous ne pouvons pas les ignorer.

Les consignes sont souvent un endroit de liberté difficile à explorer, mais : du côté des contraintes, chacun·e peut apprendre progressivement à s'en donner qui lui permettent de créer ; et du côté des ressources, elles s'accumulent (une de trouvée ? c'est pour toujours !).

Le choix dans **les usages et statuts** sont souvent de l'ordre de la négociation quand la demande vient de l'extérieur. Mais pour des écrits internes, des notes personnelles, un journal de bord, le choix est plus grand. Et d'autant plus grand que nous jouons avec des consignes constructives, au sens où elles nous aident à écrire.

2/ Lutter contre trois effets

Au deuxième stage évoqué ci-dessus, je commence mon propos sur « ce qu'écrire veut dire (au Cefedem AuRA) en nommant trois effets qui contrarient fortement, même peuvent interdire d'écrire :

- Celui « **rédaction scolaire** ». Il est construit par l'école, avec des peurs qui s'accumulent progressivement de mal faire, dire, écrire. Par exemple la faute d'orthographe, faute sanctionnée et pas erreur dont une personne peut s'emparer, est assez caractéristique. Et ces peurs empêchent.

- Celui « **livre fini** ». Par exemple, les bibliothèques, dont le Centre de documentation du Cefedem AuRA, sont remplies de rangs de livres, rapports, mémoires finis, édités, publiés. Les brouillons ou les étapes ne sont pas montrées³¹³, voire sont cachées, nous n'avons que très rarement les détails de fabrication avec telle feuille passée par la poubelle puis récupérée, et heureusement parce qu'elle se retrouve dans la conclusion alors qu'elle était écrite pour l'intro, etc. Sans visibiliser ses brouillons, se crée une vision imprimante de la réflexion : tout est dans la tête et sort en liaison directe ! Cet effet invisibilise tous les processus qui permettent d'arriver à un tél écrit fini. Il empêche aussi fortement.

Dans un échange de mail avec Benjamin Roux, collègue des Fabriques de sociologie, de la revue *Agencements* et des éditions du commun, à propos d'un atelier d'écriture, j'ai écrit de manière assez crue :

« Des écritures peuvent ne pas aboutir, c'est juste la vie normale des écritures. Ya des brouillons à reprendre mais aussi de la merde qu'il est nécessaire de jeter. Mais surtout : ne pas la jeter a priori, au sens de s'empêcher d'écrire, puisque écrire modifie la pensée, le texte, le propos. Je dirai : *la merde se constate mais ne peut pas s'anticiper* ;-). » [15/05/2024 18:02, je souligne ici]

Les longs mails entre complices de longue date (un type d'écriture) peuvent se permettre ces formules, je ne l'ai pas encore dit aux étudiant·es de cette façon ramassée.

- Celui « **ah non mais je suis trop bizarre** ». Il correspond au sentiment très personnel mais souvent partagé qu'une personne ne peut écrire qu'en situation semblant bizarre ou ridicule, dont nous n'osons pas parler : plutôt à tel endroit, à telle heure par exemple pour la luminosité, tel stylo et papier, telle table pour l'ordinateur et surtout cette chaise, uniquement en chaussettes mais sur un tapis, avec ou surtout sans un chat, sans ou avec la radio mais plutôt celle-là, uniquement après avoir fait cela et ceci, surveiller ça et ci... Et là, Howard S. Becker est un vrai et précieux ami. Il décrit son premier cours d'écriture. Suite à la réalisation d'un tour de table l'incluant où chacun·e décrivait comme ille écrivait, en allant au très matériel et concret :

« Je fis remarquer qu'ils semblaient tous soulagés, et avec raison, car, même si leurs pires craintes se voyaient confirmées – ils étaient tous vraiment détraqués – ils ne l'étaient pas plus que les autres. » [2004 (1986), p9].

Pour en avoir discuté souvent, cette dimension peut rassurer et aider. Des fois, elle participe à fluidifier des écritures.

313 Je mobilise souvent l'exposition *Brouillons d'écrivains* de la BNF. Elle a été présentée du 27 février au 24 juin 2001, puis est en ligne : <https://expositions.bnf.fr/brouillons/>. Je recommande notamment les pages « ateliers d'écrivains » où l'on voit (littéralement) Victor Hugo travailler par « dilatation, par insertions successives » pour le poème « Dolor » des *Contemplations*, Gustave Flaubert lutter et barrer des pages entières dans « sa recherche maniaque de l'expression juste », Proust et ses 75 cahiers de brouillons, et d'autres...

3/ Raconter, en plusieurs couches (lectures et ré-écritures)

Il peut s'agir d'amener, de faire advenir, de convoquer des récits : raconter une histoire (en choisissant une échelle temporelle confortable), un parcours, une anecdote, un épisode, une session, une séance, un atelier, un voyage, une expérience, etc. L'idée est de décrire les actions, les gestes, les lieux, les objets, le décor, les situations (penser procédures en contexte(s) peut être utile) dans une première couche, déjà. Celle-ci n'a absolument pas à être suffisamment bien écrite pour la faire relire directement, même à un·e ami·e. Elle est cependant fondamentale dans le processus, notamment quand le souvenir demande un effort.

Depuis cette première couche, essayer de se rappeler progressivement : d'une part avoir écrit continue à faire penser à, et d'autre part reprendre l'écrit en l'état permet de rentrer dans les détails. C'est-à-dire compléter, doucement mais sûrement, les éléments du récit. Peut-être au moment d'une publication future, tout ne sera pas important, mais nous ne le savons qu'après (on constate, on n'anticipe pas). Par exemple avoir décrit la mosaïque le lundi peut faire penser au bruit du mobilier et des chaussures le mercredi pour s'apercevoir le vendredi que le mouvement du mobilier est essentiel dans le récit et dans ce qu'il permet de penser.

Dans l'imaginaire scolaire empêchant, il faut définir avant de penser. Mais c'est en pensant que nous le faisons. La meilleure définition du concept et/ou de la situation s'obtient à la fin du travail d'écriture. Après, mais après seulement, peut-être que pour la lecture, ce sera bien de la placer au début. Mais, par contre, avant, dans le processus et le déroulé, c'est la pensée qui aide à définir, pensée par écriture, lecture, ré-écriture, relecture et ainsi de suite. Un cercle vertueux peut se mettre en place. Chacun·e peut imaginer des consignes, comme : ajouter un adjectif à au moins un nom sur deux, ajouter un complément ou un nouveau complément de situation à chacun des verbes, insérer une nouvelle phrase entre chacune de celles qui existent déjà, transformer le plus possible en dialogue avec des didascalies, etc. Donc, personne n'est obligé·e de commencer par définir : il faut (commencer à) décrire et raconter, il faut (commencer à) mettre en scène et dessiner pour arriver à définir, provisoirement. Et tout de suite, prenons vite le contre-pied : aucun « il faut » ne tient s'il n'est pas situé. C'est peut-être par une définition qu'il est efficace de commencer. Cette définition peut parfaitement être tirée d'un dictionnaire, alors entre guillemets (avec la source, merci !), puis lancer une écriture depuis ces premiers mots. Une définition est toujours « provisoire »³¹⁴, alors d'autant plus au début d'une écriture. Cet exemple permet de montrer qu'un premier jet d'écriture peut parfaitement être celui d'une autre personne (guillemets et source, re-merci !) avec qui nous rentrons en discussion. Celle-ci peut

314 La « définition provisoire » vient de Marcel Mauss [2002 (1909), p24-25 du pdf]. Claude Dubar la présente comme celle qui « établit la rupture épistémologique rendant possible l'explication scientifique » [1969, p521]. Je suis, et nous sommes au Cefedem AuRA, dans un premier cycle d'enseignement supérieur, donc plus modestes. Si une définition du sens commun aide à écrire, commençons par elle. Chercher une « rupture épistémologique » n'est pas tout le temps une bonne idée pour se mettre à écrire quelques phrases. Mais l'idée du « provisoire » est intéressante, même fondamentale, dans une démarche qui veut expliciter des pratiques. Nous la gardons !

devenir une adresse particulière, enfin uniquement si elle aide et outille, c'est-à-dire si elle ne bloque pas la discussion depuis une forme d'autorité et légitimité intimidante.

L'ordre chronologique de l'écriture n'est pas celui de la lecture que la personne écrivant finira (futur non immédiat) par proposer. Défaire l'effet « livre fini » passe aussi par cette compréhension. « On écrit par le milieu », c'est une phrase de notre réseau des Fabriques de sociologie. Le « par » est très riche : le et les milieux écrivent aussi ! Ici, et avec les étudiant·es du Cefedem AuRA, je la comprends aussi dans le sens : commencer à écrire par là où se trouve une impulsion/envie d'écriture, que ce soit un début, une fin ou un milieu du récit imaginé. Et d'autant plus que personne ne sait, ne peut savoir où vont la mener les premiers mots, principalement la personne en train d'écrire.

Si une règle, c'est-à-dire un énoncé pris comme une règle et pas une possibilité parmi d'autres, dit qu'il faut écrire le début à la fin (par exemple une introduction), elle pourrait sous-entendre qu'il ne faut pas la commencer au début. Alors que, des fois, c'est de commencer par une introduction qui permet de lancer une impulsion initiale. En réalité, les conseils qui deviennent efficaces sont situés : tel écrit, telles circonstances, tels outils, telles conditions et environnements, etc. C'est-à-dire que les conseils ne sont pas des règles mais des possibles. À chacun·e de trouver les manières qui correspondent le mieux.

4/ Tenir un journal

La pratique du journal dans les apprentissages ou dans la recherche est très bien décrite, notamment dans le laboratoire Experice (aujourd'hui LIAgE) de l'Université Paris 8 dans lequel j'ai fait mon M2 et fait mon doctorat. Cette thèse n'a pas à trop insister sur cet aspect. Les personnages (et fantômes) de Georges Lapassade, René Lourau ou Rémi Hess l'ont déjà largement fait. Dans cette lignée, pour Anne-Claire Cormery, docteure Experice, le journal

« est l'outil qui permet au praticien d'être également chercheur en adoptant une posture réflexive » [2013, p95, 2014, p62].

Pour Pascal Nicolas-Le Strat :

« Cet effort [élucidation/ explicitation de ses implications] est indispensable et le journal de recherche est un bel outil pour y parvenir. Le journal contribue à construire la recherche, à la rendre plus saillante et pertinente, mais il contribue peut-être prioritairement à construire le sociologue. » [2013, §6]

Thomas Arnera, collègue des Fabriques de sociologie et de la revue *Agencements* (parmi quelques projets communs et déjà plusieurs fois présent dans cette thèse), est un éminent diariste. Son article « Journal d'Entres », après l'introduction présentant le prétexte d'écriture, débute par une partie titrée : « Le journal, un processus-outil "Entre" action et recherche ». Elle commence ainsi :

« La tenue du journal découle d'une réalité, celle de la recherche-action ou de la recherche impliquée. L'action, l'implication donnent à la recherche et à ses outils des espaces flous d'existence. L'action produit des savoirs concrets et,

paradoxalement, extrêmement volatils, en suspension dans un air qui se charge des interactions des acteur·rice·s en train de faire, en réunion, en pause clope, au repas, en balade au bout d'une laisseⁿ², etc. Inversement, ces savoirs peuvent aussi être vite enfouis dans l'épaisseur de nos dossiers, cartons d'archives, disques durs, armoires, mémoires. Pour moi qui pédale entre différentes actions avec la prétention d'en faire des objets de recherche, le journal m'est apparu comme l'espace "entre". » [2020, p117]

Certaines personnes sont à l'aise (ou le deviennent) avec cet outil du journal, écriture régulière pouvant paraître un peu astreignante. Pour ma part, je fais « journal » au sens où, à la fin je range chronologiquement des feuilles A4 dans des classeurs où se trouvent mes prises de notes, annotations, commentaires. Mais je n'écris pas sur un cahier ou carnet (cela n'a jamais tenu plus longtemps que quelques jours), et sans obligation d'un « tous les jours ». Les intensités et nombre de feuilles griboullées sont très variables.

La proposition que je fais, que nous faisons dans le cadre de la FDCE, est celle d'un journal localisé à la fois dans le temps et la thématique : sur quelques moments séances et/ou réunions, sur le sujet « qui gratte » (pour la recherche-exploratoire). En considérant cela, il devient souvent abordable et possible : raconter ce qui s'est passé, ce qui a été tenté³¹⁵, compris (bien ou mal, entre les deux souvent), ce qui a été ressenti en restant au plus près temporelle de l'action en question. L'idée n'est pas d'en faire des pages à chaque fois, mais de garder des traces pour y revenir après. L'enregistrement est très utilisé quand une personne ou un groupe fait de la musique, c'est un excellent outil de journal en indexant correctement les fichiers et ne pas prendre trop de temps avant de ré-écouter et noter/raconter. La « trace » est intéressante aussi par le possible de sa réactualisation après coup. D'autant plus qu'un enregistrement permet d'avoir le temps objectivé par une montre, et donc de le comparer avec celui intérieur et ressenti. Le phrasé enregistré (les mots, le ton utilisé, les hésitations, etc.) peut participer à se rendre compte de ce qu'il se passe dans telle situation. Tout ceci est juste une extrapolation de l'enregistrement audio d'un musicien en cours : « vas-y on réécoute ? (...) aaargh ça groove que dalle (...) wahou vinzou qu'c'est faux (...) ah, là c'est une belle idée (...) cool, l'équilibre sonore est pas mal : où était l'enregistreur !!! ». Astuce musicale que l'on apprend assez vite à mettre en place, douloureuse au début mais si utile.

n2 La note de côté correspondante de Thomas Arnera est la suivante : « Je fais ici référence aux acteur·rice·s non-humain·e·s et, plus spécifiquement, à des travaux dans un square fréquenté autant par des humain·e·s ainsi que des chienn·e·s. Ces dernier·ère·s semblaient avides d'espaces intra-spécifiques (entre membres d'une même espèce), "dé-laissés" des humain·e·s. » [*idem*]

315 En parallèle, nous-équipe de la FDCE leur demandons des « Expérimentations pédagogiques et didactiques » leur demandant de préciser, rédiger, raconter, analyser, etc.

5/ Avec des premières astuces d'écriture

Une fois une impulsion lancée, il *peut* être efficace de la laisser aller le plus loin possible. Des arrêts, des a-coups, des ratés, des trous et/ou des hésitations arrivent pour gêner le déroulement du flux. Nous pouvons les dompter et laisser continuer le geste d'écriture avec de la typographie. Par exemple :

- Ce n'est pas le bon mot, la bonne formule mais c'est celui qui me vient et il prend toute la place... alors le mettre entre guillemets et continuer. Je reviendrai sur les guillemets après, pour peut-être le changer, mieux expliciter, rajouter une phrase avant/après, etc.
- C'est en train de devenir une succession, une liste commence mais elle est manifestement incomplète... alors hop! entre parenthèses et continuer. Je reviendrai sur les parenthèses après, pour peut-être juste compléter, l'enlever et faire une ou des nouvelles phrase, etc.
- Ce que j'écris ne fait pas (encore) de phrases, cela ressemble à des (sauts de) puces, des suites d'expressions façon télégraphe... alors les séparer par des étoiles [*] peut-être en allant à la ligne, et continuer. Je reviendrai sur ce passage après, en construisant des puces avec des formes symétriques et/ou se répondant (peut-être est-ce une contrainte créative), en faisant maintenant des phrases, pourquoi pas en en changeant l'ordre, etc.
- Là, il faudrait compléter mais pas aujourd'hui... alors signaler d'un XXX ou ZZZ ou autres typographies retrouvables facilement et continuer. Je reviendrai à ces endroits plus tard.
- Le traitement de texte souligne en rouge et autres mes erreurs et mauvaises séquences de doigts... elles et ils vont le rester, donc continuer. J'y reviendrai plus tard, continuer l'écriture, enfin tant que des nouveaux mots arrivent, que les idées s'enchaînent.
- C'est presque ça mais pas vraiment, ce serait à continuer mais je n'ai pas sous la main de quoi le faire directement ; tiens une nouvelle piste mais sans trop de quoi l'alimenter tout de suite... alors utiliser les couleurs des traitements de texte (fonds de couleur et/ou police) pour le signifier et continuer. Je pourrai vite retrouver ces passages pour en faire quelque chose, ou pas.
- Il arrive souvent qu'une idée utilise des mots comme « chose » ou « truc », ou un verbe se dise et s'écrive « faire » dans sa première formulation. Ces mots sont si pratiques ! Mais ni l'un ni l'autre ni tous ceux équivalents ne désignent ou décrivent correctement ce qu'une recherche essaye de désigner, est en train de décrire. Si sur le moment, aucun terme ou locution remplaçante plus précise n'arrive, alors autant l'écrire comme cela pour ne pas casser la dynamique d'écriture. Une « chose » peut rester chose un moment, sans gravité³¹⁶. Je reviendrai à ce mot³¹⁷ pour rentrer en précisions, ensuite, une fois les phrases-

316 Cela est précisément un « truc », ici compris comme une astuce !

317 Je conseille de faire attention au jeu d'écrire trucs, puis ça-là, machin, ensuite zblûp, schmilili ou dudules ou autre, suivant les rimes et l'entrain du bout de texte concerné. Chacun peut y penser

idées un peu plus claires, peut-être juste parce que mises en mots dans un ordre, sans doute à changer, mais je pourrai le faire après, dans une nouvelle couche.

- Dans cette thèse, je me suis mis à écrire avec des smiley « ;-) », ceux des messages mails qui viennent presque comme à l'oral. Les clins d'oeil-smileys venaient dans le jet d'écriture ! Les rejeter ne durait pas, un autre revenait, ils insistaient ; je n'ai pas réussi à arrêter cette dynamique. Alors, je les ai acceptés : bienvenus, je vous écris mais laissez-moi continuer, je reviendrai vers vous après.

La commande-F ou pomme-F ou Ctrl-F pour « Find/Trouver » avec toutes ses options est presque aussi important que la commande ou Ctrl-Z pour annuler la dernière action.

Certaines fois, c'est le fait de revenir en arrière (corriger un raté de doigts, revenir sur la dernière parenthèse ou le dernier guillemet, un « XXX » et autres) qui permet au flux de rebondir, à l'impulsion de reprendre un élan. Donc les « continuer » ci-dessus ne sont pas absolus.

6/ Une attention (l'idée qui vient) et une confiance (la phrase va venir)

Dire qu'il peut exister un flux d'écriture, qu'une impulsion initiale se développe, que les idées en mots s'enchaînent, traduit à la fois une attention et une confiance. Il est nécessaire de les expliciter pour aider à l'écriture :

La première est l'**attention très soignée à l'« idée-dipneuste »**, évoquée par Francis Lesourd. Il mobilise ce poisson avec un squelette osseux qui peut respirer avec des poumons et des branchies³¹⁸ comme l'image d'un animal arrivant sur une plage, entre l'eau et la terre, métaphore d'une pensée ou d'une idée encore sans mot mais que nous voulons mettre en mot. Il était invité de la journée « Écriture(s) de la recherche », du séminaire dit doctoral de Pascal Nicolas-Le Strat le vendredi 30 novembre 2018. Son intervention portait sur « sur le public intérieur et sur les mouvements pré-verbaux qui peuvent mener (ou ne pas mener) à l'écriture ».

« Il faut que je commence [à écrire] par quelque chose qui me fait plaisir, et à ce moment-là, il est très important de ne pas faire de mouvements psychiques brusques, c'est-à-dire que je ne vais pas essayer de mettre en mots tout de suite, c'est un petit peu comme... c'est toujours l'idée que, si vous éclairez des cristaux de glace sur la vitre, ils disparaissent tout de suite, ça chauffe, ça fond. Et c'est pareil dedans, en tout cas mon expérience est comme ça, et si je multiplie les

(et rigoler) mais je conseille de choisir un mot et le garder. Sinon le retour sur ces éléments de construction devient très compliqué. L'échafaudage, l'éphémère utile qui ne doit pas rester, peut alors se perdre trop de vue.

318 Il existe encore quelques dipneustes aujourd'hui (en Australie, Afrique centrale et Amazonie), mais ils furent très nombreux au Mésozoïque et au Dévonien (au milieu du Paléozoïque). En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dipneustes/> et <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ceratodontimorpha>

métaphores : le poisson fuit à toute vitesse. Ce poisson, un peu bizarre, dipneuste des profondeurs, je l'ai vu, il m'intéresse, et donc là, il faut faire taire la pensée verbale. Alors cela dépend aussi beaucoup des gens : est-ce que, quand vous vous réveillez, vous avez tout de suite des mots dans la tête, ou pas ? Des gens disent "oui oui, j'ai déjà des phrases toutes faites". Moi, non ! Même, cela met un certain temps à venir. Donc il ne faut pas faire fuir le poisson, il faut le laisser, faire taire la pensée verbale, qu'il puisse remonter à son rythme, s'il le veut, puis il prend pied sur le rivage, et après, il peut développer des petites pattes ; et ces pattes-là, ce sont les mots.

J'hésitais beaucoup sur le titre de ma présentation. Je me suis dit que j'allais l'appeler "les aventures du dipneuste"... Le dipneuste est le premier amphibien qui a commencé à se développer, les nageoires sont devenues des petites pattes, il avait des espèces de protopoumons pour respirer l'air un peu bizarre des marécages d'il y a des millions d'années, etc. Et je ressens que, pour moi, l'écriture, c'est cela, les aventures du dipneuste, c'est-à-dire que ça remonte lentement, il faut le temps. Alors, à ce sujet-là, j'ai trouvé une description qui complète bien ce que je ressentais, chez le philosophe sinologue Jean-François Billetter. C'est dans *Un paradigme*, où il décrit de quelles manières il suit le développement de ses idées. Il parle des conditions favorables pour lui. Il réfléchit au café, sans se couper des habitués du café, et dans cet espace-temps, il dit renouer avec lui-même, un vide secret, et...

"De ce vide presque invariablement, au bout d'un moment une idée surgit. Je la note si le mot juste se présente. Ces moments sont un plaisir essentiel, dont je ne voudrais être privé pour rien au monde. (...)

Quand une idée va naître, il se produit un frémissement. Je concentre sur lui mon attention, afin de la cueillir à l'instant précis où elle prendra forme, avant qu'elle ne se dissolve à nouveau ou ne se mêle à d'autres. (...) Il arrive que la prise soit prématurée. Dans ce cas, je la relâche et j'attends qu'elle revienne mieux formée.

Il s'agit parfois de mettre en relation deux idées qui s'appellent, mais dont je ne vois pas encore le rapport. Je les laisse se chercher l'une l'autre. Tôt ou tard, le rapport apparaît. Elles se combinent pour en former une nouvelle ou finissent par se repousser, ce qui est également instructif."³¹⁹

J'aime bien cette description parce que, pour moi, elle décrit un tour de main pour de la pensée-pensante, pas pour un résultat déjà en discours, mais l'émergence, avec un respect considérable de l'intimité épistémique.

La deuxième est une **confiance dans la construction d'une phrase à mesure qu'elle se formalise**. Nous n'avons que les premiers mots, pas encore la suite ni la fin, mais elle se construit progressivement. J'ai déjà évoqué le séminaire national des Fabriques de sociologie du 21 octobre 2017 avec Yves Citton à propos des concepts-calques. Avant, il présentait ces manières d'écrire, et j'ai noté cette expression : « faire

319 BILLETTER, Jean-François. (2012). *Un paradigme*. Paris : Éd. Allia, p8-9.

confiance au mouvement de composition de la phrase pour produire de la pensée ». C'est-à-dire commencer sans savoir comment finir, et découvrir en écrivant des réflexions encore inconnues.

7.22d) Attention aux trop-pleins

1/ Pas trop d'un coup

Les pages précédentes compilent au même endroit différentes astuces, attentions et techniques que j'ai accumulées au cours du temps (une documentation) : des conseils que des personnes m'ont donnés, que j'ai attrapés, dont nous avons discuté, des idées que j'ai bricolées avec un·e étudiant·e ainsi que des actions que je me suis vu faire, que j'ai dû mettre en place pour mon écriture personnelle. L'écrit de thèse est l'occasion de les regrouper, mais je fais attention à ne pas tout déverser d'un coup. « Trop » a tendance à assommer et noyer, donc vient contrecarrer la volonté de lancer des activités. C'est l'étudiant·e qui apprend et développe des savoirs en faisant, alors noyer et assommer, qui empêchent de faire, ne sont pas dans une stratégie efficace.

Nommer les « effets » semble assez essentiel. Cela ne les règle pas mais, nommés et caractérisés un minimum, ils peuvent plus facilement se ressentir, permettant de trouver de quoi les contrer. J'insiste, mes collègues insistent sur les cinq caractéristiques ci-dessus (adresse, espaces-temps, support et format, consigne, usage et statut). C'est pourquoi je les, nous les nommons très vite dans la formation, pour y revenir si besoin. Et l'attention et l'importance des brouillons arrive vite : l'écriture passe par un premier jet qui n'a pas à être définitif, ni à le devenir trop vite.

Tout le reste n'est pas indispensable, surtout au début. Et la « recherche exploratoire » que j'évoque est au début de la formation. Je diffuse ces idées progressivement, en fonction de chaque étudiant·e et des problèmes rencontrés en cours d'écriture.

Je reviendrai sur la notion de « laisser émerger » la recherche des étudiant·es dans la fin de la partie « Faire le minimum dans une juste épaisseur du moment » (troisième geste* de cette thèse). Le « trop » y joue aussi un rôle.

2/ Documenter/écrire peut être un temps long

Visibiliser les brouillons et étapes d'une écriture, c'est aussi visibiliser les brouillons et étapes du geste* « documenter ». Il peut prendre du temps, il peut avoir besoin de temps. Ce « peut » est important : c'est une question de pouvoir et de possible, au sens joyeux du terme. Effectivement, il est possible d'y passer du temps, mais ce n'est obligatoire tout de suite ni sur tout. Déjà, commencer, et d'autant plus que : plus vite le documenter a commencé, plus il a de temps pour se continuer et bonifier. Trouver la « juste » quantité n'est pas simple, je vais l'évoquer un peu après.

7.22e) Écrire est une pratique

L'outillage décrit précédemment pour décrire les pratiques fonctionne.

1/ Donc procédures, contexte(s) et dimension institutionnelle

Les deux premières des cinq caractéristiques permettant de jouer avec l'écriture. Les **adresses** et l'**espace-temps** sont autant d'éléments de description d'un contexte, ou d'une succession de contextes. Ils ont des conséquences sur les procédures d'écriture. Les **consignes** sont plutôt de l'ordre des procédures, avec des conséquences sur le contexte à trouver pour les appliquer au mieux. Et les **support-formats** comme les **usages-statuts** sont entre les deux. Mais, avec une description précise de ces cinq caractéristiques, les contextes et les procédures sont en grande partie fixées. Et réciproquement, décrire précisément contexte(s) et procédures détermine en grande partie ces cinq caractéristiques. Sous-entendu : voici sept entrées possibles à considérer. Quand je ou une personne ou un groupe est un peu perdu dans une écriture, les explorer peut participer à découvrir des jeux possibles (aux sens ludique et aussi mécanique pour faciliter les mouvements) : adresse, espace-temps, support-format, consigne, usage-statut, contexte(s), procédures ?

La suite d'astuces est de l'ordre des procédures. Cependant, le pomme-ctrl-F (trouver donc rechercher) implique un contexte de présence de fichiers informatiques avec du texte.

Les trois effets (rédaction scolaire, livre fini, j'suis trop bizarre) se rangent du côté des dimensions institutionnelles auxquelles porter une vigilance dès qu'une personne ou un groupe écrit.

2/ Changer les rapports sociaux d'écriture ?

Au niveau du passage aux « pratiques sociales », dépasser les relations pour agir sur les rapports sociaux [Kergoat, 2009] de l'écriture en sciences sociales, c'est la revue *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, qui y participe le plus. Le n°13 sort en septembre 2025, depuis le n°1 en mai 2018. Différents collectifs sont impliqués : 22 personnes étaient sur la plateforme en ligne à l'été 2024, chacune avec une participation différente, chacune faisant partie d'un voir de plusieurs autres collectifs. 31 personnes et 2 collectifs sont impliqués dans le n°10 faisant anniversaire, 18 personnes ont participé aux n°11, avec seulement 10 communes entre ces deux numéros (dont je fais partie). Ces deux numéros rassemblent un peu plus de 40 personnes différentes. Et les actes d'écriture dans cette revue visibilisent beaucoup de recherches et d'actions de recherche-actions, de tentatives [Staritzky, 2023, 2024] qui dépassent ces déjà nombreux collectifs. En durée, intensité, et nombre-masse, il se passe là quelque chose.

Pour revenir au Cefedem AuRA depuis lequel je suis parti pour développer les écritures, nous(-équipe et étudiant·es) n'arrivons pas encore à passer à une « pratique »

sociale comme la propose Danièle Kergoat, même en y ajoutant PaaLabRes. Une marche nous reste à franchir.

Ce long détour sur « lire » et « écrire » était nécessaire pour décrire un minimum ce qui peut exister quand des personnes lisent et/ou écrivent. Par exemple, des musicien·nes ordinaires de l'activité.

Je reviens maintenant à la recherche exploratoire, avec des étudiant·es de la FDCE du Cefedem AuRA.

7. 23) Le premier entretien, lancer un « documenter »

25 étudiant·es ont ce travail à mener dans la même période, donc les échéances de chacun·e arrivent officiellement en même temps. En réalité, elles s'étalent un peu en fonction de leur emploi du temps. L'équipe se les répartit, j'en suivais 10 dans la promotion 2023-2025. Après avoir décrit le plus concrètement possible, matériellement dans un contexte, la « chose qui les grattait » sur une page environ (phase 1 du cahier des charges), j'avais donc 10 entretiens du même type à mener. Nous les réalisons en visioconférence.

Ces entretiens sont de même type mais très différents. D'une part chaque étudiant·e a un parcours singulier, par exemple dans son rapport à l'école, (incluant l'université, la recherche, l'imaginaire des « documents »). Et d'autre part la « chose qui gratte » choisie, son histoire, ses contextes et circonstances sont aussi très différentes. Mais chaque entretien avait le même objectif : passer à la phase 2, pour documenter cette « chose ». Alors je fais ce type d'entretiens avec une petite note, comme un mémo. Elle est sous forme d'un fichier texte devant moi, si possible imprimé pour me permettre de prendre des notes sans taper sur le clavier (ce bruit n'est pas agréable en visioconférence). Pour chacun·e, à côté ou en dessous de cette note générique, j'ai quelques idées de piste pour documenter la « chose précise qui gratte » et ai à côté leur document initial annoté. Je l'ai lu avec deux préoccupations : 1) des questions de précisions afin de mieux comprendre la situation et 2) des premières pistes pouvant ouvrir des gestes* « documenter ».

Ces notes m'aident à rester attentif au temps : j'ai tendance à faire (trop) long. Et écrire en complétant à mesure que l'entretien avance me permet de garder trace du temps (celui qui est déjà passé, celui qui reste).

Les entretiens suivant la description de la « chose qui gratte », ont eu lieu entre le 14 mars et le 6 avril 2023.

Voici ce que j'avais sous les yeux³²⁰ :

but = lancer phase2, "documenter"

Pour documenter / cahier des charges : « observation, discussion avec des parties prenantes, consultation d'archives, compte-rendu de témoignages d'expériences voisines, lecture de textes en lien, etc. »

Trouver des ressources des expériences pour épaissir le dossier d'instruction (journalisme, enquête police/justice)

documentation = large

"documents" fait trop « écrits officiels » mais pas uniquement

Rassembler des matériaux non fugaces = traces matérielles

donc du brut, solide,

qu'on peut examiner à plusieurs, détailler, travailler

TOI / AUTRES (expériences) / THÉORIE

Rappel, 5 ficelles :

- pas un problème
- les mots
- dans la peau de
- autre contexte
- sociohistoire

Ficelles de mise à distance et de problématisation d'un « problème »

LIEN MOODLE [notre ENT] ASSOCIÉ

[à copier-coller dans le chat de la visio si nécessaire]

Deux précisions sont nécessaires :

- Nous nommons ces rendez-vous « **entretien** », mais sans rapport avec ce que des sciences sociales ont construit avec ce terme. Il s'agit plus de signifier un rendez-vous formel, 1 h à programmer dans son emploi du temps. Elleux et moi avons des documents sous les yeux en prenant des notes. C'est une discussion mais pas les mêmes que celles informelles comme il en existe de nombreuses dans les couloirs, les pauses plus ou moins longues et/ou les avant-après des temps officiels de formation pendant les stages par exemple.
- Au cours du stage précédent, nous avons animé des ateliers coopératifs autour d'un problème concret en proposant « 5 **ficelles** »³²¹ (expression braconnée chez Howard S. Becker [2002 (1998)]) pour commencer à avoir prise sur un tel

320 Il s'agit de celle du dernier entretien. À mesure des discussions, cette note-mémo s'est affinée, moins dans leurs éléments que dans la présentation. Au début, il y avait plus de mots plus en désordre.

321 Voir l'Annexe ► C4 : Cinq ficelles de mise à distance et de problématisation d'un « problème », CefedemAuRA, FDCE 2023-2025.

problème : l'énoncer, le décrire, le déplier et déployer plus en largeur et profondeur. Ces ficelles sont nommées « de mise à distance et de problématisation d'un "problème" ». Il reste encore des relents de « problématique » ; et la « mise à distance » a un côté « bonne distance » de la science sociale qui me gêne (je préfère « juste proximité »). « Avoir prise » me semble plus juste, comme en déséquilibre sur une paroi verticale, et/ou en manipulation d'un objet lourd et fragile. Mais nous gardons l'expression « mettre à distance », elle peut participer au fait que les étudiant·es sortent la tête du guidon sur un vélo qui va trop vite, fassent une pause (maintenant, nous prenons le temps de décrire et déplier, collectivement), mettent de côté momentanément un sentiment d'impuissance, un surplus de fatigue, d'énervement ou de colère, voire de rage. Et ce n'est pas rien.

7. 24) Des propositions pour documenter

J'ai pris l'habitude d'enregistrer mes entretiens avec les étudiant·es. Je fais mes visioconférence avec un casque, et donc mon enregistreur devant moi ne prend que mes paroles. Et si jamais nous sommes au téléphone, je préviens que j'enregistre. Commenter la page où est imprimée la note-mémo me permet d'annoter les horaires et ainsi retrouver plus facilement les passages à ré-écouter, si besoin.

L'écoute de soi en train de discuter n'est pas un moment des plus agréables. Mais j'ai appris à déconstruire et dépasser ce malaise, les pratiques musicales y ont beaucoup participé. Une fois ces aspects mis de côté, l'exercice est toujours instructif ! Par exemple, je parle encore trop vite (les écoutes précédentes m'ont alerté là-dessus, mais un rappel est bienvenu – et nécessaire), mes récapitulations ne sont pas assez affirmées comme telle (j'ai besoin de le faire plus explicitement pour aider les étudiant·es à me suivre dans mes fils de paroles, des fois ces fils s'emmêlent et certain·es n'osent pas le dire au début).

Dans les dix entretiens menés en mars-avril 2023...

7.24a) Avec la note-mémo précédente

1/ « Matériaux »

J'ai donc souvent utilisé les expressions : trouver des matériaux certes, mais aussi des ressources et des expériences, pour épaissir le dossier d'instruction ou d'enquête. Dans un premier temps, j'explicité ces expressions en les développant : regrouper des éléments nécessaires pour partager des informations informées (comparaisons avec le journalisme d'investigation), pour établir une série de faits permettant de proposer des interprétations (comparaisons avec la justice). Et dans ces entretiens j'ai insisté à chaque fois sur la diversité de la documentation, en précisant que le mot « document »

(directement et intimement lié au verbe documenter) ne signifiait pas uniquement une trace écrite. L'expression « matériaux » est intéressante à plusieurs endroits. Déjà elle peut faire exister une matière avec une dimension matérielle très concrète qui permet d'en faire quelque chose, de la prendre et la déplacer, de l'examiner à plusieurs si nécessaire, de la détailler et la préciser progressivement si besoin. Il est aussi envisageable de la découper, de l'ouvrir, de la regarder avec une loupe ou une lampe ultraviolette, etc. C'est-à-dire que ce qui est documenté n'est plus fugace ou fuyant, il existe une ou des traces matérielles. Il s'agit de :

- souvenirs personnels ? Alors il faut les écrire, les raconter, les mettre en récits...
- paroles dites / entendues ? Alors les noter vite, avec une petite indication des circonstances, les transcrire, peut-être enregistrer...
- une image, un dépliant, une affiche, une publicité ? Alors en prendre un ou une, avec des indications du lieu et du jour/horaire, la photographier...
- une archive entrevue ? Alors la photographier en précisant l'endroit, le carton ou le placard où elle se trouve, la numériser...
- une action dont je suis témoin ? Alors la décrire et la noter vite, que ce soit des mots-clés ou des dessins-schéma, peut-être même photographier et filmer...
- une page web ? Alors copier l'URL avec le jour et l'heure de consultation et/ou copier-coller la citation (avec des guillemets !), l'image, la vidéo intéressante...

Le mot « matériaux » évoque facilement des éléments hétérogènes et très divers. Un objet se fabrique avec plusieurs matériaux : des matières, des pièces, des formes et nombres très variables, pourquoi pas une recherche ?

Ce mot évoque aussi une dimension brute, rude, rudimentaire. Il est difficile de faire quelque chose d'un matériau seul et isolé. Il ne dit pas grand-chose en lui-même, il faut l'amener à parler, à raconter. Nous pouvons nous concentrer sur ses détails et/ou le mettre en relation, l'agencer avec d'autres. Pour cela, nous devons « faire quelque chose »³²² avec chacun d'entre eux, comme une ouvrière ou un artisan. Une fois collecté, un tel matériau a besoin d'être examiné, soigné et ouvragé un minimum pour être utilisé dans la fabrication d'une pensée, d'une réflexion, d'une étude, d'une action. Collecter ou recueillir ne suffit pas, il faut le travailler. Pendant longtemps, j'ai utilisé le verbe « traiter », mais il a des rapports à l'exploitation et l'expropriation qui ne sont vraiment pas heureux. Ce n'est pas de la matière première à usiner, ce sont des éléments (faits, récits, discours, ressentis, informations, cartes, listes, etc.) à relier et faire danser ensemble (organiser).

2/ « Expériences »

J'ai aussi passé du temps pour exemplifier et donner de multiples pistes sur les quatre sources où aller chercher des documentations (celles qui existent déjà et/ou celles à fabriquer spécifiquement).

³²² L'expression n'est pas très précise mais ouverte : une invitation à rentrer en précision. (C'est aussi celle du titre de l'article d'Emmanuel Hocquard.)

- leurs expériences à chacun·e : pour des questions autour de l'enseignement musical, il y a des sources très riches dans leur expérience d'apprentissage (comme élève officiellement mais aussi dans tous les autres contextes de fabrication de musiques et de savoirs) et celle d'enseignement (où ille était/est en charge de développer des apprentissages chez d'autres personnes, dans une école ou à côté) et leur expérience de musicien·ne. Et en fonction de la « chose qui gratte » et les manières dont ille a envie de la décrire, illes sont nombreuses à pouvoir aussi convoquer d'autres expériences personnelles, dans d'autres pratiques et/ou circonstances. Par exemple, la « notice de parcours » suite à leur autobiographie raisonnée fait partie des ressources... En rajoutant l'idée que : plus une personne détaille, plus elle peut revenir dans l'histoire et continuer à la détailler. Un récit en cours d'écriture, même à l'état de petits bouts succincts peut se compléter.
- les expériences d'autres personnes : en allant chercher des récits, des témoignages qui existent déjà dans des interviews, journaux, magazines, podcasts, documentaires vidéo, fanzines, romans, mémoires ; et aussi ceux à faire exister en allant rencontrer et discuter avec d'autres...
- les expériences entre ces deux pôles, « soi » et « les autres », celles de groupes et d'interactions qu'illes ont, dans leurs activités du moment.
- des éléments plus théoriques, à considérer comme des outils à ramener sur des cas concrets pour les mettre au travail (et les outils, et les cas ou les situations). Ces outils peuvent aider à déplier et déployer une situation et un premier récit en rentrant en précisions sur des dimensions trop implicites...

7.24b) Épaissir le dossier, la description

Le verbe « épaissir » me vient très vite quand je parle. Je l'aime. Je n'avais pas inscrit dans ma note-mémo « venir épaissir le dossier », mais c'est celle que j'ai la plus utilisée (dans les 10 entretiens, et plusieurs fois !). Comment exprimer l'idée et trouver des expressions pour aller plus loin, creuser une idée, continuer à décrire une situation, compléter un récit ? Plusieurs mots me sont utiles.

Déjà les deux verbes/actions : **préciser** et **détailler** me sont précieux. Je les ai longtemps utilisés couramment comme synonyme : deux mots différents peuvent être utiles pour insister sur la demande de continuer à documenter (parce qu'à ce moment-là où nous discutons, une première page de description est déjà-là). Pour nos étudiant·es, une première étape en jouant avec ces deux mots considérés comme équivalents suffit pour commencer un travail intéressant. Mais cette synonymie me pose question, d'autant plus que je fais une différence avec deux adjectifs, profondeur et largeur.

Pour aller vers une deuxième étape de travail, je les distingue. Préciser correspondrait plutôt à « apporter des informations supplémentaires » [Cnrtl, B]. Je l'explicite alors :

rester sur un seul élément en allant chercher en **profondeur**. Le mouvement de corps associé serait celui de se rapprocher ou se pencher ; l'appareil d'optique serait le zoom ou le microscope. Détailler correspondrait à « décrire, raconter, analyser dans les moindres éléments » [Cnrtl, B], et donc multiplier et distinguer des éléments (dont une partie sans doute à préciser) ; alors, aller chercher plutôt en **largeur**. Le mouvement de corps associé serait celui de tourner la tête et balayer du regard ; l'appareil d'optique serait le fisheye ou hypergone (en rendant la focale très courte, l'angle de vue peut s'ouvrir considérablement). Les deux substantifs, profondeur et largeur, et si besoin les deux verbes³²³, permettent de donner des couleurs et des qualités à différentes manières de documenter. Ces différences sont complémentaires et non-exclusives.

Deux autres mots me sont importants : **densité** et **intensité**. Ils me permettent de venir en explicitation sur les quantités de matériaux et/ou de gestes documentant. La densité qualifie une quantité de gestes et de documents pour un seul élément, ou au départ d'un seul élément. L'intensité qualifie l'importance spécifique du geste ou document : par exemple par sa taille, durée, dimension, étendue, intérêt, acuité, fiabilité, pertinence, etc. (Souvent, elle ne se découvre pas immédiatement.)

Le dernier mot est **épaisseur**³²⁴, qui pour moi rassemble les précédents dans l'image d'un **dossier** papier. Sa tranche augmente progressivement, son poids s'alourdit, son contenu s'accumule, sa composition se renforce, à mesure qu'on vient y rajouter des feuilles voir des feuillets. L'aspect « pas-à-pas » laborieux du page après page décrit bien le processus. L'épaisseur ne change pas de manière visible quand une feuille est ajoutée, mais elle change. Et chacune des feuilles n'a pas le même intérêt, certaines deviennent même inintéressantes quand d'autres viennent les rejoindre, etc. Un dossier se compose. La comparaison avec un dossier (au sens de chemise, carton ou classeur) permet aussi de donner une taille raisonnable à l'immensité voire l'infinitude des pistes évoquées ; c'est un objet matériel qu'on peut avoir en main. Tout ne peut pas y entrer, tout n'a pas à y entrer.

Dans un des entretiens, j'ai ajouté que l'épaisseur pouvait « donner du relief ». L'expression fait s'évanouir le dossier composé de piles de papiers ! L'idée de rassembler et accumuler des matériaux transforme l'image vers une table d'un atelier ou un chantier, avec le relief permettant une prise en main à mesure de l'avancée du collectage.

L'épaisseur du « dossier » fonctionne un moment, mais au final nous ne sommes pas intéressé·es par un dossier. C'est une situation particulière qu'il faut décrire. Il est donc plus intéressant de parler de l'épaisseur de la (description de la) situation,

323 En janvier 2024, dans la liste des synonymes du CNRTL construite avec le DÉS (dictionnaire électronique des synonymes) du CRISCO, Centre de recherches inter-langues sur la signification en contexte, laboratoire UR4255 de l'Université de Caen Normandie (<https://crisco4.unicaen.fr/des>) : détailler n'est que le 22^e synonyme de préciser ; et ce dernier n'est que le 11^e synonyme de détailler.

324 Cette expression se retrouve aussi dans les travaux de Louis Staritzky : « épaissir le quotidien (...) nous rendre plus sensibles aux multiples enchevêtrements qui le constituent », par exemple avec « la femme qui achète une livre de suivre » pris chez Henri Lefebvre. [Staritzky, 2023, p236-238 ; 2024, p156-159].

épaisseur et matérialité. Avec ces deux qualitatifs, l'étudiant·e peut mieux voir, sentir, saisir, prendre, déplacer, retourner, bouger, triturer, bricoler cette situation, dans sa complexité et ses détails-précisions.

Le but du dispositif de « recherche exploratoire » est d'ouvrir plusieurs pistes (largeur) et d'essayer d'en creuser quelques-unes (profondeur), un peu (densité, intensité raisonnable de par le temps que nous leur laissons). Et la première page de description de la « chose qui gratte » regorge déjà de pistes et d'éléments pouvant permettre d'aller plus documenter.

7.24c) Tirer un, des fils et même une pelote

J'ai aussi beaucoup utilisé l'expression « tirer des trucs, des fils, une ou des pelotes, tirer un fil pour faire venir la pelote » (c'était très présent, dans 7 entretiens sur les 10). Je trouve l'image parlante et surtout l'étudiant·e et moi pouvons l'activer ensemble en explicitant le tirage de fil : en partant de là et avec cette idée, cela peut nous faire aller de ce côté en faisant attention à cela, en détaillant le mouvement, le suivi de la piste. En écrivant cette dernière expression, la métaphore de la chasse apparaît. Mais je n'ai jamais joué avec, ni jamais expliqué ainsi. Elle ne fonctionne pas si bien : nous ne sommes pas après un gibier qui serait passé là il y a tant de minutes ou heures (mon vocabulaire de chasse me vient uniquement des films et/ou séries, je n'ai pas mieux dans mes entourages). Il s'agit plutôt de devenir attentif·ves à ce que tel pas, en étant équipé·e de cette façon, peut nous amener à sentir et décrire de la situation. Et ensuite, envisager un ou plusieurs nouveaux pas pour continuer à épaissir la description de cette situation.

Le geste* de documenter est assez itératif et presque sans fin : trouver un matériau ouvre toujours plein de nouvelles pistes, à la fois pour préciser et détailler.

Tirer un fil, c'est aussi évoquer une manière d'aller chercher des éléments moins visibles. Ils peuvent être oubliés, perdus voire cachés (sous le tapis, derrière la porte, au fond d'un placard, etc.).

Dans cette idée de tirer un fil, à deux reprises, l'étudiant·es et moi avons pu suivre pas-à-pas un raisonnement passant de toustes (illes font, n'arrivent pas à, pensent que), à presque toustes, puis beaucoup, puis finir par arriver aux singularités. Et en gardant trace de ce passage, le geste* « documenter » commence...

- « toustes n'arrivent pas à enchaîner deux accords en tempo » : toustes ? Non, pas vraiment, c'est aller un peu vite : mais alors qui ?
- « presque toustes » : mais alors 1) certain·es y arrivent, et 2) lequel·les n'y arrivent pas et quels accords/quels enchaînements exactement ?
- « par exemple, tel et telle, pour une audition où l'on pourrait jouer ensemble » : mais alors quelles chansons ou morceaux ?
- « des titres que je leur propose mais qu'illes ne connaissent pas » : et ?

- « illes ne les ont jamais entendus, et alors je leur fais écouter » : mais alors quelles difficultés pour elle et lui, d'après toi ?
- Comment le problème qui te préoccupe se pose pour chacun·e d'eux ? Il y aura sans doute des différences et des similitudes, des récurrences et des surprises... et il sera possible, ensuite, peut-être, d'entendre ce qu'elles pourraient nous raconter.

En prenant des notes sur qui/quoi, le contexte, les histoires et savoirs déjà-là en présence, en lien avec les apprentissages nécessaires, etc., le dossier « enchaîner deux accords en tempo » s'épaissit quelque peu. Et potentiellement, il pourrait même changer de titre, en fonction du ou des fils que l'étudiant·e choisira de continuer de tirer.

7.24d) Commencer des listes

Je me suis beaucoup entendu parler de « lister » (6 entretiens sur 10). Cela m'a interrogé. Je comprends cette idée de liste³²⁵ comme une manière de (commencer à) documenter.

La première remarque est que j'organise mes notes de retour/préparation de l'entretien sous formes de liste à puces, avec des idées et expressions condensant des éléments à développer que j'ai suffisamment en tête pour ne pas avoir à tout écrire. Cela peut avoir une influence sur le fait d'avoir beaucoup utilisé ce verbe.

Une deuxième est que chacune avait déjà commencé des listes, en évoquant 3 ou 4 éléments équivalents, par exemple dans des parenthèses. Nous demandions une description du contexte de la situation, alors : mon cours avec tant d'élèves (une liste s'ébauche) ; mon groupe de musique avec tant de personnes (une autre liste) ; nous avons fait cela, ceci, ça et ci... En passant en revue des pistes pour documenter, les listes apparaissent, avec l'idée de les continuer, à fois mieux caractériser chacun des éléments listés (préciser, en profondeur) et compléter ces éléments (détailler, en largeur).

Établir une liste peut se construire avec des petites expressions, des bouts de phrases courtes, pas immédiatement un paragraphe bien écrit. Cela fait moins peur ; potentiellement, une liste laisse moins longtemps une page blanche. Elle peut se commencer sur un bloc de carnet, un post-it, le dos d'un tract. Elle peut se faire en suite de moments très courts, entre deux activités, dans les transports en commun, à un feu rouge, etc. Souvent, dans la même phrase je qualifiais la ou les listes envisagées de « petites ».

Il s'agit par exemple d'une liste de personnes à qui s'adresser, d'une liste de situations comparables, d'une liste d'activités déjà proposées, de bonnes/mauvaises idées à faire ou déjà réalisées, d'une liste de procédures et contextes socio-musicaux, de manières

325 Au moment d'écrire cela, avec les lisières et Emmanuel Hocquard en tête, elle résonne avec son « la **lisière** est (...) une *liste* » [2018, p61].

de faire situées qui se distinguent à mesure qu'on les décrit, d'une liste de synonymes, de définitions, d'une liste de raisons pour faire ça et ne pas faire ci, d'une liste de morceaux avec cette ou ces caractéristiques, d'une liste de savoirs déjà-là, ceux nécessaires pour, d'une liste de difficultés en lien avec telle activité, etc.

À trois reprises, j'ai aussi évoqué un tableau, au sens tableur ligne-colonne du terme. Quand l'élément à lister devenait vite trop large, le fait de proposer une répartition en colonnes permet de distinguer des caractéristiques, des angles de regard pour mieux les relier ensuite.

En listes et tableaux, les relations deviennent peut-être plus visibles ? C'est toujours un « peut-être » : pour certaines personnes, à ce moment-là sur cette question-là de cette façon-là, cela fonctionne, ou pas. Et rien n'est grave, il existe tellement de manière de faire que notre travail de formation à la recherche est de (participer à) trouver plusieurs petites choses qui fonctionnent, et de qualifier à la fois ce qui a fonctionné et comment, et ce qui n'a pas fonctionné.

Organisée dans le temps, de tels éléments dans une ou plusieurs listes peuvent construire potentiellement un journal pour ceux peu à l'aise avec cet outil. Au départ d'une liste, un journal peut alors facilement se centrer sur un type d'activité : une dimension, une question, un problème, et s'écrire moins dans un souci d'exhaustivité (qui peut rebuter).

7.24e) La juste quantité

1/ Le « et » et le « ou »

Le « **et** » est une dimension et une manière de recherche (et de lisières) : multiplier et laisser développer les idées sans choisir trop vite ce qui serait intéressant ou pas, creuser les possibles (« et si... ? ») sans se restreindre aux deux ou trois premiers éléments, etc. Penser quelque chose s'envisage plutôt avec un *et* : cette chose est ceci et cela, et possiblement encore plus. Par exemple, ouvrir le plus possible d'interprétations ou de justifications éventuelles, au pluriel, à ce qui se passe. La seule qui ne fonctionne pas est une trop-vite-décrétée « folie ». Une des ficelles d'Howard S. Becker que nous(-Cefedem AuRA) partageons avec les étudiant·es est d'échapper à « l'hypothèse zéro de la folie » :

« face à des actions apparemment incompréhensibles, c'est probablement faire une excellente hypothèse que de poser qu'elles semblaient être une bonne idée pour les gens qui les ont faites au moment où ils les ont faites. Le travail d'analyse consiste alors à découvrir les circonstances qui ont poussé l'agent à penser que c'était une bonne idée. » [2002 (1998), p58]

Ces circonstances peuvent être nombreuses et certaines potentiellement contradictoires, d'où un « et ».

Un·e musicien·ne dans une répétition (ou une personne dans une réunion) met la main dans sa poche sort son téléphone portable et l’active, le regarde et manipule... Ille veut connaître l’heure, sous-entendu le temps qu’il peut rester au vu de ce qu’ille pourrait amener comme idée, musicale, proposition d’une pause et qu’ille commence à trouver le temps long, court, etc. ? Ille cherche la ressource, pour ellui et peut-être à partager, comme les paroles, la grille d’accord annotée, une photo des réglages de boutons, l’enchaînement de positions d’une main, le fichier son qui va contribuer au travail collectif, la blague à laquelle ille vient de penser mais ille ne se souvient pas exactement, le mail ou SMS qui rappelle ce qui reste à discuter avant la fin, etc. ? Répondre à un SMS de boulot, de loisir, etc. ? Ille se prépare à enregistrer avec ce téléphone ? Etc.

À contrario, le « **ou** » caractérise l’action : ne pouvant être ici et là-bas en même temps, ne pouvant demander à une autre personne de faire deux choses en même temps, je dois choisir la prochaine action. Faire quelque chose s’envisage plutôt avec un *ou* : faire cela *ou* ceci.

Mais... mener une recherche est aussi une action : il faut choisir quoi faire.

2/ Question de temps, entre « trop » et « pas assez »

C’est une des questions centrales, à la fois pour nous équipe de formation (qui demandons à faire) et pour les étudiant·es (qui ont à faire). Il faut déjà désamorcer les inquiétudes face à l’exhaustivité : soyons humbles et ayons conscience qu’on *ne peut pas* faire de façon exhaustive ! C’est valable pour tout, mais d’autant plus dans le temps imparti pour ce dispositif³²⁶. Ensuite, je termine ce premier entretien « recherche exploratoire » par en proposer un prochain. Nous le fixons ensemble, dans la temporalité que chacun·e souhaite mais : après avoir commencé à documenter, et avant de rentrer dans la rédaction du document suivant. Dans cet entretien-à-venir, nous évaluerons ensemble les éléments déjà trouvés et commencerons à envisager le document de la phase 2 avec « la recherche documentaire faisant le contour de cette “chose qui gratte” (de 3 à 5 pages) »³²⁷. J’ai explicité plusieurs fois le sous-entendu : ne pas commencer à rédiger une présentation finale, mais collecter au maximum, étaler sur la table. L’organisation et la rédaction présentant cette organisation ne se fait pas au début. Si une structuration arrive ou se présente ? Alors la considérer comme un des éléments documentaires, pas plus, pas moins. La situation que je suis en train de décrire pourrait (conditionnel) se structurer, se découper, se présenter ainsi, alors donnons corps et document à un tel arrangement pour voir comment il agit.

326 On le sait, on le signale, on doit faire avec. Et au final, c’est joyeux : plus personne n’a la pression (très violente) de « tout » connaître.

327 Voir l’Annexe ► C3 : Cahier des charges de la recherche-exploratoire, CefedemAuRA, FDCE 2023-2025.

Un « trop » de documents ou de pistes peut submerger ; « pas assez » demande plutôt d'ouvrir. L'idée est d'un équilibre dynamique entre le « trop » (alors fermer, resserrer, recentrer, élaguer, spécifier, circonscrire pour préciser en profondeur mais ne pas étouffer) et le « pas assez » (alors ouvrir, desserrer, décentrer, étendre, écarter, élargir pour détailler en largeur mais ne pas s'égarer).

3/ Choisir dans les facilement faisables

Le but du premier entretien est de lancer la phase « documenter ». L'étudiant·e et moi mettons sur la table commune de nombreuses pistes. J'insiste ensuite qu'il *ne faut pas* tout faire, mais seulement une partie et/ou de nouvelles idées qui apparaissent en faisant. Comment les choisir ? Depuis cinq à six ans, j'ai simplifié mon discours à ce sujet que je trouvais très emberlificoté. Je réponds maintenant : « choisir ce qui paraît facilement faisable », en dépliant le « facile ». Il a des dimensions...

- de faisabilité matérielle, notamment en termes de temporalités (au pluriel, celles des personnes sollicitables par exemple), en incluant l'accessibilité aux ressources auxquelles nous pensons ;
- d'intérêt : ce que je suis en train de faire m'aide à penser ? Alors je continue. Cela ne fonctionne pas ? Alors j'arrête. Si la pelote résiste, je passe à un autre fil. Par exemple, ne pas lire l'entièreté d'un livre (voir « le petit détour par lire » précédent), mais seulement ce qui fait « tilt » et ce qui pose question, quitte à lire, après, un peu ce qui précède et ce qui suit ; ne pas hésiter à abandonner une lecture si elle ne fait pas sens ;
- de joie : prendre plaisir à faire est extrêmement important (fondamental)³²⁸. Si à un moment, je m'embête ou trouve cela ennuyeux ou laborieux, je change vers des aspects potentiellement plus joyeux. J'insiste souvent sur le fait que ce n'était absolument pas incompatible avec un travail de qualité.

Il existe tellement d'idées ou de pistes pour à la fois détailler et préciser la description d'une situation qu'il faut en mettre largement plusieurs de côté.

Dans l'organisation du dispositif, nous avons compté 4 h d'accompagnement individuel, c'est-à-dire au moins 4 rendez-vous pour 3 entretiens prévus. C'est notre moyen de compter, en moyenne grossière. Ils peuvent durer moins d'1 h, peuvent être plus nombreux à mesure des avancées et difficultés que rencontre chaque étudiant·e. Nous estimions qu'un rendez-vous intermédiaire serait nécessaire, peut-être au milieu de la phase « documenter », de façon à ce que les étudiant·es aient un temps pour vivre cette partie un peu tous azimuts : rassembler des matériaux en allant chercher dans plusieurs directions, en faisant des essais et peut-être avoir l'impression d'en rater, éventuellement en se perdant un peu... Cette phase est fouillis (« ça peut partir dans

328 Cette notion de joie (merci aux lectrices de Baruch Spinoza) est l'élément essentiel qui a débloqué mon, mes écritures. Je pense ici à l'écriture de cette thèse, et cette remarque conduit à me faire prendre conscience de ce critère qui a été essentiel dans mes écritures musicales. Rechercher ce qui met en joie et abandonner la tristesse !

tous les sens »), contrastée et instable (les idées et documents surgissent et débordent certains jours puis, pendant certains autres, rien ne vient, même en agissant) ; elle peut être inconfortable. Puis, après plus ou moins longtemps, chacun·e d'entre nous prend le temps de refaire un point avec l'étudiant·e, en commençant par un panorama des pistes tentées, les plus ou moins fructueuses et/ou heureuses, les matériaux qu'elle a trouvés et ceux qu'elle aurait bien aimé trouver mais sans y arriver, ceux qu'elle n'a pas été chercher (trop loin, trop long, pas assez intéressant ou autre), etc. Et avec cela, commencer un début d'orientation, un premier choix pour continuer. Peut-être une première structure d'un document faisant le point ?

7.24f) Se servir d'expériences (les siennes/d'autres personnes)

1/ Considérer sa propre expérience, légitimer un « je »

J'ai eu plusieurs fois à justifier que sa propre expérience était du matériau pour penser. Cela arrive souvent dans des accompagnements d'écriture au Cefedem AuRA d'avoir à expliciter que, pour comprendre, il est intéressant de décrire, détailler préciser son expérience en considérant la situation et son implication. Ses émotions et ressentis donnent aussi accès à des compréhensions.

2/ Discuter de multiples façons

Beaucoup d'étudiant·es (ici : 7 sur les 10, mais c'est assez général) ont une première idée consistant à aller chercher des renseignements, des indices, des idées chez des collègues. Mais peu sont à l'aise avec le fait de rassembler du matériau en discutant, en conversant [Madec, 2015]. Certains ont déjà des représentations de ce que doit être un entretien correct. Elles les embourbent considérablement pour commencer : (absence de bonnes conditions, nécessité d'une « grille » bien pensée, modèle de questions qui fonctionnent ou pas mais sans savoir pourquoi, etc.). D'autres n'en ont pas de façon explicite, mais illes se font une montagne de ce que cela doit être dans un protocole dit « scientifique ». Ces représentations délégitiment la plupart de leurs initiatives. Beaucoup ont aussi l'impression qu'il faut une quantité énorme de matériaux avant de pouvoir commencer à dire quelque chose. L'utilisation d'un questionnaire est très présente comme première idée pour obtenir des données qui puissent être considérées comme « valables » (dans 4 entretiens sur les 7 en question). Une discussion avec un·e collègue de leur école de musique à la machine à café, de leur groupe de musique au moment d'une pause, comme un premier élément intéressant pour penser, pour réfléchir, pour mieux dire, mieux questionner... n'est pas directement dans un possible. Le faire oui, illes le font même souvent, mais cela a-t-il un intérêt ? Illes le sentent bien mais sont bloqué·es pour utiliser vraiment un tel matériau. Alors, le fait d'évoquer des discussions dans un covoiturage, dans le train ou

à un abribus, à une réunion de famille, etc. les surprend. Avec cette prise en ciseaux, la Méthode par-dessus et le Nombre par-dessous, de très nombreux matériaux (en quantité et qualité) sont disqualifiés avant même de rentrer en jeu.

Nous(-équipe du Cefedem AuRA) partons du principe qu'il n'y a pas de matériaux qui seraient supérieurs ou plus pertinents que les autres³²⁹. La pertinence n'est pas dans son type ou son contenu *a priori*, mais elle vient du fait que ce(s) matériau(x) aide(nt) à penser, à réfléchir, à se rendre compte, à prendre conscience, à devenir sensible : à faire de l'intelligence sur une situation. Et souvent, la pertinence est dans la relation que l'étudiant·e arrive à lui faire entretenir avec d'autres. Ce n'est donc pas une question de relativisme (« tout se vaut »), mais une attention à ne pas fermer de pistes *a priori*³³⁰.

Ensuite, en échangeant depuis cette première collecte, la pertinence d'un matériau et de son recueil, des mises en relation plus ou moins riches peuvent venir se préciser. Et donc, progressivement, trouver plus vite les plus pertinents.

Ma réponse à ces remarques qui viennent à propos d'aller discuter est plutôt pratique voire utilitaire : comment faire parler sur un sujet ? Comment faire raconter ? Quels débuts à une conversation qui cherche telle couleur de matériaux ? Quelle première liste d'éléments à caractériser pour rendre compte d'une action, une situation, un récit ? Les matériaux sortis d'une discussion ont au moins trois sources : ceux venant des personnes avec qui je discute, ceux que j'utilise dès que je commence à penser à une discussion, ceux que j'utilise(ra)is moi dans la discussion. Pour une situation en 2023, l'étudiant a choisi de faire un questionnaire, mais il n'a pas eu le temps de l'envoyer ! Cependant, il avait rassemblé beaucoup de matériaux pour construire son questionnaire : son expérience à lui, quelques discussions avec d'autres pour sentir comment une formulation fonctionnait, des lectures sur la question qui le préoccupait, les formulations finales et la discussion sur l'ordre des questions, etc. Son geste* « documenter » avait rassemblé tout cet ensemble dont il a pu faire quelque chose (en l'aidant à dépasser le sentiment d'échec de ne pas l'avoir envoyé).

Et j'ai eu deux fois cette formule : « la meilleure manière de faire est celle qu'on utilisera la prochaine fois ». Elle sonne comme une blague, alors elle demande d'explicitier au moins trois aspects qu'elle contient : « 1) on a déjà fait ; 2) cela a créé du matériau parce qu'on l'a fait, pas plus, pas moins, il peut être maigre, décevant, etc.

329 De même qu'il n'y a pas de textes théoriques *a priori* plus intéressants que d'autres.

330 Ma tante ne connaissait vraiment pas grand-chose au jazz que j'écoutais et avait du mal à le supporter. C'était la dernière personne à laquelle je pouvais penser pour « m'informer » sur le sujet. Elle m'a dit un jour : « mais c'est tout le temps pareil ! » : avis d'une extérieure absolument non informée, une petite phrase d'un moment non préparé, mais... excellent et très pertinent parce qu'il m'a fait avancer. Je n'étais pas du tout d'accord parce que je voyais/entendais et concevais plein de différences (mais lesquelles). Et, effectivement, une manière d'écouter (une culture) pouvait tout à fait ne pas les voir et considérer avec plein de nombreux arguments à travailler que « oui, c'est tout le temps pareil ». Ces différences et similitudes n'étaient pas aussi précises avant cette remarque, et j'ai appris à considérer en acte que des choses qui semblent identiques ou différentes ne le sont pas forcément...

mais il est là ; et 3) on peut avoir un recul critique constructif pour en avoir plus (en qualité et quantité) la prochaine fois. »

3/ Chercher des expériences déjà racontées

Il en existe de très nombreuses dans les mondes musicaux. J'ai déjà évoqué les fanzines, mais les possibles sources dépassent largement ce type de documents. Par exemple, toutes les interviews, les émissions de radio ou de télé, les vidéos, les notes de programmes (de concert), de pochette (de disques), les comptes-rendus (de concerts et de disques), les biographies plus ou moins officielles, des films, des articles, les récits qui se transmettent de langues à oreilles, etc.

7.24h) Tourner/éditer comme au cinéma

Je passe souvent par une comparaison avec le cinéma, peut-être même de plus en plus parce que je lui trouve de plus en plus de sens pour expliquer à la fois la position (Donna J. Haraway dans son article historique sur les savoirs situés insiste sur la « vision » [2007 (1988)]) et l'éditorialisation (monter un film se dit *to edit* en anglais). Tout le monde documente depuis sa position, toujours, base de la théorie du positionnement appliquée au geste* « documenter ». Prolongeons la métaphore de la vision : une personne regarde dans une direction (son sujet de préoccupation), mais comment ? Elle peut regarder de nombreuses manières, avec telle ou telle caméra équipée de tel ou tel objectif, sans ou avec un filtre mais alors lequel ? Et, commençant à tourner, elle peut laisser la caméra où elle est, mais aussi zoomer, faire un panoramique et pointer la caméra vers le haut, le bas, en variant plus ou moins la vitesse... Pendant que la caméra pointe à un endroit, elle ne permet pas de voir ailleurs. Zoomer permet de voir plus de précisions mais sur moins d'étendue. Des choix peuvent être fortement contraints (par exemple par les conditions matérielles), mais des choix sont possibles. Et dans certains cas, nous pouvons même nous déplacer (privilège d'appartenir à plusieurs espaces, par exemple en jouant avec plusieurs étiquettes). Et alors, en continuant l'idée du cinéma, nous pouvons courir caméra à l'épaule, l'emmener sur les rails d'un travelling, l'accrocher sur un vélo ou à une palette montant grâce à une poulie, etc. Puis faire une autre prise, différemment, puis encore une autre, des autres. Tourner en visant une vidéo verticale façon TikTok ou le téléphone vertical, un écran 16:9 de grand salon, le 4x3 standard de la télévision, un panoramique type cinémascope d'une salle de cinéma plus ou moins grande, un carré, un dôme de planétarium...

En écrivant cette partie, je m'aperçois que le cinéma dont je parle est ancien, celui des débuts, des manières et techniques de George Méliès jusqu'à Dziga Vertov, disons les 35 premières années des tentatives et inventions de tournage et de montage. Je connais bien ces années, ces pratiques et ces films. Quand je parle d'une caméra qui tourne

comme ci-dessus, mon imaginaire est dans cette période. Donc il n'est pas dans les effets spéciaux dirigés par différentes équipes spécialisées, ni dans les images générées par ordinateur ou intelligence artificielle. Je le préciserai pour les prochaines fois. Comment ces possibilités techniques réengagent les analogies ci-dessus ?

7.24i) En travaillant spécifiquement sur les mots

Le travail sur les mots est une des « ficelles » travaillées dans l'atelier coopératif lors du stage précédent cet entretien. Celle-ci (débroussailler un minimum ce qu'on nomme) est particulièrement utile pour des musicien·nes.

1/ Dans des groupes qui musiquent

Certes, faire de la musique veut dire travailler sur/avec/par des sonorités-rythmes, et celles-ci ne sont pas très causantes en termes de mots ou de vocabulaire. C'est même un de leurs principaux intérêts. Mais, pour interagir et la fabriquer, nous en utilisons beaucoup ; en tout cas, nous faisons des phrases. Et elles sont assez intéressantes parce que très souvent elles ne se terminent pas, les « ... » sont extrêmement nombreux dans les transcriptions des discussions venant commenter un bout de musique. Par exemple :

- « – tu vois le...
- ouais, ça fait...
- carrément, en fait c'est... ouais,
- moi je pense que c'est la, le, la truc, tu vois quoi...
- mais non, enfin si, c'est vraiment trop...
- l'groove c'est ça, au top... »

Les points de suspension ci-dessus ne sont pas un effet de style de mon écriture. Beaucoup de personnes à l'oral ont ce type de temps de pause dans leurs discours, quand elles l'inventent en partie à mesure que les échanges (pas uniquement verbaux) se déroulent. En situation de fabrication musicale, ces temps de suspension sont comme multipliés : nous n'avons pas le mot ou alors il serait trop long de le ciseler correctement. Une phrase type « c'est... ouais, carrément » est courante, alors que tout est dans le « ... » (coloré par la petite histoire des rythmes-sonorités qui précèdent), donc : pas plus de clarté mais cela suffit souvent. Les mots « truc » ou « chose » jouent le même rôle.

Les dernières phrases ci-dessus reprennent deux autres manières de parler courantes dans les répétitions ou discussions d'une écoute : avec le mot magique « ça » et quelques mots trop-grands³³¹ (comme groove, swing ou son...). Ils disent tellement. Ni

³³¹ Ce que j'appelle un mot trop-grand dans les mondes musicaux a une dimension de fourre-tout : sa désignation rassemble et condense de nombreux aspects, elle met en sac. Mais il n'en a pas la dimension rhétorique façon politicienne de propagande, d'un flou vidant un mot de son sens. Il relève plutôt du jargon de spécialiste mais deux dimensions font qu'il n'est pas dans un dictionnaire comme celui de la médecine par exemple : 1) sa définition doit être extrêmement située pour devenir utile. Et dans ce qui m'intéresse, 2) il est utilisé pour faire de la musique. Or,

« ça » ni le fourre-tout vite caché et habilement condensé dans « groove » ne sont très précis, mais ils aident souvent à l'action parce qu'ils sont associés à tout un ensemble de signes et sensations. Dans certaines occasions, ils finissent même par être précis en situation par une longue histoire partagée. Celle-ci permet de leur accrocher des compléments et des adjectifs, de les qualifier : « groove » comme dans... « ça » à la manière de... en venant rappeler un épisode et/ou une référence commune déjà discutées, en leur accrochant des compléments et des adjectifs.

Imaginons que nous donnons trois contraintes à un groupe de musique dans ses discussions : 1) parler en finissant les phrases commencées (peut-être des « ... » mais que très localement et temporairement) ; 2) ne plus dire « ça » ou alors le désigner clairement ; 3) donner une petite définition contextualisée à chaque mot trop-grand utilisé. Alors les discussions seraient très laborieuses ou lentes, peut-être même tueraient le musiquer. Par cette expérience de penser, je viens pointer que, sans beaucoup de mots, nous arrivons à musiquer, beaucoup, bien et joyeusement.

Ceci n'est pas dire que le vocabulaire musical que les musicien·nes ordinaires de l'activité mobilisent est pauvre. Il est à la mesure des nécessités rencontrées, ni plus ni moins. Certaines fois, le musiquer résiste malgré les « ... » : ils achoppent, les « ça » ou « groove truc » ne suffisent plus pour réussir à faire. Il est alors nécessaire de creuser la verbalisation, d'essayer, expérimenter des mots, des expressions et les mettre au travail : que nous racontent-elles ? Alors il peut s'engager un questionnement, une formalisation d'un problème demandant, potentiellement une conceptualisation (ce sera l'objet de la partie suivante, « questionner-conceptualiser »).

2/ Avec des professeur·es de musique qui « doivent » documenter

Je reviens maintenant aux professeur·es de musique (ici, ceux étudiant·es au Cefedem AuRA), une manière d'être musicien·nes ordinaires de l'activité.

Pour toutes les raisons précédentes, prendre du temps sur les mots est intéressant. Chacun·e en utilise pour désigner des choses, en choisir quelques-uns peut servir à documenter. Raconter une histoire, commencer un récit, une notice de parcours, une page venant décrire une « chose qui gratte », 1 h de discussions et ce sont déjà de très nombreux mots.

Par exemple, dans les écoles de musique, il existe des temps d'éveil, d'initiation, de découverte... Trois mots différents : d'où viennent-ils, qu'emmènent-ils avec eux quand nous les utilisons (en musique et dans la vie courante), à quels autres mots ou expression sont-ils associés, comment sont-ils décrits, racontés, vécus, comment des personnes les distinguent ou pas, etc. ? Une des idées est d'aller feuilleter le plus possible de dictionnaires, ils formalisent des pratiques de langage considérées comme suffisamment établies. Trouver et comparer des définitions, des synonymes, des

nous pouvons musiquer très bien sans rentrer dans une précision absolue du vocabulaire. La précision cherchée en musiquant porte sur les rythmes-sonorités (sur « l'intelligence-rythmes-sonorités » que je traduis de Wadada Leo Smith [1973]).

étymologies... Le dictionnaire de sens commun est une excellente première entrée. Et c'est souvent utile de la considérer aussi comme la dernière : pas la seule, mais celle à ne pas oublier. Les situations de communication les plus courantes sont avec des personnes de tous-les-jours (par exemple, des élèves, des étudiant·es, des parents, des collègues et d'autres musicien·nes que l'on croise venant d'autres mondes musicaux, etc.). Essayons d'être conscient·es et attentif·ves aux sens que ces personnes peuvent avoir de telle ou telle expression.

Tous ces exemples, détails et précisions, pistes et propositions pour « documenter » permettent d'illustrer la richesse et les multiplicités de ce geste*. C'est-à-dire que de nombreuses actions plus ou moins minuscules rentrent dans la famille « documenter » ainsi considérée. De telles actions sont très répandues, courantes, ordinaires, banales, quotidiennes.

C'est un des effets intéressants d'une approche lisières-écotone et calque.

Ici, dans la recherche-exploratoire que nous mettons en place dans la FDCE du Cefedem AuRA, il s'agit de « documenter » une situation, un problème, « une chose qui gratte » à l'endroit où illes travaillent.

Mais dans les fabrications sonores et dans les musiquer plus largement, quels « documenter » existent ?

Par exemple, dans le groupe MAWAAR, que j'ai déjà évoqué, comment nous documentons ?

7. 3 | Dans le groupe Mawaar

Plusieurs outils viennent très vite à l'esprit dans le cadre d'une répétition et/ou pendant les discussions avant, après et les pauses.

En ce qui concerne la fabrication de documents : dans une logique musicale et un réflexe sonores, le premier outil est l'enregistrement audios, nous(-MAWAAR) n'y échappons pas (première partie ci-dessous). Mais avec une approche musicale, ce ne sont pas les seuls documents utilisés : nous prenons des photos, avons quelques fichiers textes, et des paroles et commentaires sont enregistrées, donc l'enregistrement ne concerne pas uniquement des sons musicaux (deuxième partie).

En ce qui concerne la consultation de documents déjà fabriqués : YouTube et ses audio-vidéo sont centrales dans nos échanges. C'est devenu un lieu maîtrisé rempli de ressources (troisième). Je terminerai par un exemple, un des documents qui a un peu circulé entre nous (quatrième)

7. 31) Les fichiers audios par l'enregistreur portable numérique

7.31a) S'enregistrer est aujourd'hui facile

Pour musiquer et documenter, le premier outil est l'enregistreur numérique. Depuis assez longtemps, il est possible de s'enregistrer (presque) facilement. La facilité nécessaire est double pour être efficace : à la fois en termes financiers (achat et utilisation pas trop chères) et techniques (réglages et manipulation des fichiers pas trop fastidieuses). MAWAAR n'échappe pas à ce mouvement, il nous est possible d'enregistrer n'importe quelle répétition. Et cette accessibilité transforme l'action d'enregistrer en une action musicale de base : garder trace de moments musicaux. Certains peuvent être utiles en devenant références, témoignages et rappels, voir même bouts de composition.

En ce qui me concerne, l'apparition du minidisc a changé la donne assez radicalement. Sorti en septembre 1992, c'est plutôt vers 1996 ou 1997 qu'il est apparu dans mes pratiques musicales : quand « nous » en avons eu un. C'est ici un « nous » collectif désignant plusieurs groupes dans lesquels nous nous faisons passer un seul lecteur/enregistreur minidisc et mutualisons quelques petites cassettes-disquettes. L'avantage du numérique et la forme de confort de ces petits supports ont fait la différence, alors que se développait quelques logiciels de traitement du son : j'ai très vite utilisé « WaveLab » dans ces premières versions (Wikipédia dit qu'il commence

en 1995) pour couper, manipuler et traiter un minimum les fichiers enregistrés au local de répétition.

Dans MAWAAR, nous avons aujourd'hui trois enregistreurs spécifiques. D'une part, mon Zoom H1n que je fais tourner pendant toutes les répétitions, à la fois « au cas où » mais aussi comme outil d'enquête ; et d'autre part deux Olympus LS (MICKAËL TRIOLO, MICKY et RÉMI LOLIEUX, RAY). Ils servent à tout le groupe. Et deux autres personnes (FRÉDÉRIC DUMONT, FRED et WALTER ADOIS) utilisent très efficacement leur téléphone portable. Les fichiers audio circulent ensuite largement par mail et échange de téléphone à téléphone.

MICKY a un LS-12 depuis Noël 2012, un cadeau de son père qui lui avait demandé ce qu'il souhaitait. Lui et moi avons établi cette date en comparant avant/après : un Noël après le passage en studio pour l'enregistrement du premier album *Roots Reggae Songs* pendant l'été 2012. Dans ses souvenirs, le groupe utilisait des cassettes avant pour s'enregistrer (je n'ai pas encore vu ni écouté ces cassettes). Et pendant la répétition du 16 avril 2024, dans sa cinquième carte SD, le 3500^e fichier a été enregistré³³². En comptant rapidement, 3500 fichiers représentent environ 1 par jour x350 x10ans, ce qui fait environ 7 fichiers par semaine. Cela semble tout à fait réaliste : nous avons répété deux fois par semaine entre 2012 et 2015, puis une fois par semaine, à quelques exceptions près et les confinements du covid et des ennuis de santé nous ont bien freinés. Les tailles-durées varient : de l'enregistrement d'un concert ou un filage non-stop (un long fichier pour une telle journée) à celle d'une intro, d'un solo, d'un morceau recommencé plusieurs fois (facilement plus d'une dizaine dans une répétition). Et il faut compter aussi les enregistrement avec plusieurs pistes superposées (avec du « rere »).

MICKY ne garde pas tout, la ré-écoute après répétition sélectionne un peu pour mettre de côté ce qui est intéressant : des versions avec des éléments bien joués, comme le groove et/ou le tempo et/ou l'arrangement et/ou un bout de la structure, par ex. un solo ou un break de batterie. Évidemment c'est mieux si tout est réuni dans la même version, mais cela n'arrive pas tout le temps ! Une fois sélectionnée, la version reste dans la carte SD faisant archive : si elle était intéressante à un moment, elle le reste pour une longue période. Ensuite, notamment quand la carte SD commence à être pleine, l'intérêt se réenvisage. De nombreuses versions d'un morceau se ressemblent, il peut être utile de nettoyer, un peu.

Cette pratique d'enregistrement et sélection est utile pour tout le groupe : nous savons que MICKY a gardé des versions. Par exemple, le 8 avril 2024, WALTER était avec nous pour installer le local en version enregistrement. En accompagnant MICKY, il a récupéré la dernière carte pleine pour la réécouter chez lui. Deux jours après, il envoie des SMS à tout le groupe :

332 Le LS-12 et LS-14 nomment les fichiers avec la date AAMMJJ_ suivi d'un numéro de fichier sur 4 chiffres. Ce numéro s'incrémente à chaque enregistrement, indépendamment du support et que le fichier soit, au final, gardé ou pas.

mercredi 10 avril 2024, 18:59 : « Bordel les mecs j'ai retrouvé une version une tuerie voir une boucherie de pardon OTN³³³ »

jeudi 11 avril 2024, 09:43 : « Bordel la zik de Ray (faut que j'y trouve du sense)³³⁴ sa ronfle de ouff trop de de zik a joué »

puis 10:04 : « Lol c sur la carte de Mike e j'écoute ça en mode compliqué sur ma baffe du salon je peut juste écouté j'ai même pas les numéros d'enregistrement »

Dans son premier message, WALTER nomme « Pardon », une vieille chanson du répertoire que nous avons essayé d'enregistrer en 2014 en studio. Mais nous ne sommes pas arrivés à faire l'introduction : le chant part en décalé et nos premiers essais ont mis tout le monde dans le flou, personne n'arrivait à s'y retrouver même avec une trace audio ! Il faut préciser que nous étions alors en studio à l'extérieur, sous-entendu : nous payions le temps de session. Donc le stress et la tension sont montées assez vite et ont bloqué. Cet échec a marqué le groupe. Nous avons alors arrêté de jouer cette chanson, elle s'est retrouvée mise sous le tapis, elle y est encore. Comme quoi : documenter, avec fichier son ou article ou post-it dans les livres, ne fonctionne pas tout le temps (dans tous les contextes).

RAY a ensuite acheté un LS-14 deux ans après. Il s'agit du nouveau modèle de la même marque et famille que le LS-12.

7.31b) Il faut préparer les documents, où et comment se placer ?

Considérer l'action d'enregistrer comme faisant partie du geste* « documenter » permet de mettre l'accent sur toute une partie peu visible de ce geste : la préparation.

1/ Régler par tâtonnement expérimental

Comme membre du groupe, donc utilisateur des enregistrements, après discussion et comparaison, chacun a appris où il vallait mieux mettre l'enregistreur (l'appareil dédié ou le téléphone) et avec quels réglages.

Ceux-ci participent d'une dimension importante de la qualité de la documentation, donc de son utilisation. Le LS14 de RAY a un micro central, en plus de ceux stéréo de base, ce que n'a pas le LS12 de MICKY, avec la génération précédente de l'appareil. À la ré-écoute, l'utilisation de ce micro central nous donne l'impression d'un « *bass boost* » ou amplificateur de basse (que nous apprécions pour notre reggae et séga en mettant en valeur la grosse caisse et l'instrument basse). Cette phrase cache plusieurs tâtonnements expérimentaux (l'expression de la pédagogie Freinet) :

333 OTN pour « on the night » : l'expression de Mawaar pour dire super, trop bien, la classe, etc. Elle a même été inscrite sous le nom du groupe, sur les premiers tee-shirt que j'ai vus, après la sortie du premier album en 2012.

334 Depuis, elle est devenue « Une chance », en cours d'enregistrement pour le prochain album.

- Le premier est celui de trouver cette option de micro central. En ce qui nous concerne, la comparaison entre LS14 et LS12 se fait : ils n'ont pas le même nom, peut-être que le LS n°14 a des « trucs » en plus ? Sa physionomie est très légèrement différente (l'habitude est rarement de commencer par la lecture du manuel, si jamais des personnes le lisent). Oui, il y a des fentes sur le devant, ah... Le temps collectif de la répétition commence et RAY enregistre, en préréglant très vite. Ensuite, le temps d'appuyer sur « *Menu* » et fouiller sommairement ce qui est visible arrive vite. Une partie « *Rec* » concerne l'enregistrement, et un nouveau choix du LS14 par rapport au n°12 porte sur ce micro central, avec un choix « *Mic ON* » et « *Mic OFF* » [Olympus, s.d., p67]. Alors il nous faut essayer avec et sans, quand on discute devant l'appareil mais aussi en jouant.
- Ensuite il nous faut ré-écouter, puis ré-enregistrer dans différentes configurations. Elles incluent notamment de jouer fort (bien amplifiés) ou pas fort (amplification minimale ou acoustique), de varier les niveaux d'enregistrement de l'appareil, de le positionner près d'une enceinte (voulant privilégier les voix et clavier qui sortent de ces enceintes par exemple), pas trop loin de l'ampli guitare, mais dirigé vers quoi ? plutôt en l'air, ou à hauteur d'oreilles d'une personne debout ou assise, plutôt au sol, mais dirigé vers quoi ? Nous ré-écoutons, et il manque de, il y a trop de... ? Plusieurs d'entre nous avaient le même ressenti dans le local, alors nous corrigeons ce qui est possible dans le son du local, et nous ré-essayons.
- Il s'agit aussi d'écouter chez soi, dans un environnement où chacun peut comparer avec ses écoutes habituelles et les morceaux dont il aime le son (goût aussi construit par des suites de tâtonnements expérimentaux et des échanges). Le qualificatif *bass boost* désignant ce réglage³³⁵ découle de telles écoutes.
- Le groupe décide que l'enregistreur est mieux dans cette position, avec le micro central allumé, quand nous souhaitons une trace globale de la chanson ou du set, à cause de cet effet de *bass boost*. Jusqu'au moment où un nouvel essai nous paraîtra rendre mieux.

En parallèle, chacun décide de la position de « son » enregistreur (LS12 de MICKY, téléphone portable de FRED ou WALTER, mon H1n) pour ce qu'il souhaite enregistrer : les voix, le clavier, plutôt la basse, la guitare, celle-ci avec la basse ou le couple basse-batterie ou tous autres choix. Et nous en discutons collectivement, chacun peut demander à d'autres d'enregistrer plutôt cela, plutôt pour lui. Les tâtonnements (essais et commentaires-arguments) du réglage collectif du LS nourrissent et sont nourris des avancées de chacun sur ces questions, et tout autant avec/pour les avancées du groupe pour les enregistrements de pistes pour des albums. Il existe différents types de micros

335 Il est très mal nommé. Un *bass boost* désigne initialement un traitement (électrique, électronique, numérique) après l'enregistrement, au moment de l'écoute, par exemple dans les chaînes Hifi et autoradio. Ici, pour nous, il désigne un traitement avant la prise : choix des options de l'enregistreur et d'une position dans le local.

qui permettent plus ou moins tel type de prise. Nous utilisons le LS avec les micros d'usines, mais tâtonner avec d'autres permet de mieux comprendre comment ils fonctionnent.

2/ Donc choisir en connaissance de cause

Ainsi, progressivement, le groupe a appris à faire des choix, et de mieux en mieux. À chaque fois, c'est un compromis mais de plus en plus assumé et très souvent explicité. Ici, les deux guitares se complètent bien en volume et couleurs, mais la stéréo n'est vraiment pas bonne notamment pour la batterie. Ou, là, la charley sonne vraiment bien mais nous n'aurons pas beaucoup de voix. Ou encore, dans l'idéal, nous le mettrions ici, mais c'est vraiment trop compliqué à installer. Par exemple, nous avons récupéré un trépied d'appareil photo à 3 étages qui peut mettre le LS-14 à un endroit vraiment intéressant. Nous avons trouvé cet endroit puis l'avons affiné, en tâtonnant pour les prises d'ambiance de la batterie en vue de l'album en cours d'enregistrement. Mais ce pied tient une place au sol trop grande et le local est (très) petit. Nous considérons comme trop long le temps de l'installer et le ranger en fin de travail d'un (bout de) morceau. Et pour garder trace d'une répétition, d'un set entier ou d'un bout d'un morceau, ce n'est vraiment pas pratique d'avoir ces trois pieds au milieu du local. Nous avons fait le choix d'avoir des prises de son un peu moins bien, mais suffisantes pour ce qui nous intéresse.

Ces documents « fichier audio » peuvent sembler évidents à mobiliser quand une personne ou un groupe fait de la musique. Mais pour que cela arrive, et même dans des groupes très jeunes, il y a une préparation non négligeable pour affiner ces fichiers de façon à pouvoir les utiliser au mieux de ce que l'on veut faire.

Les premiers fichiers audio n'étaient pas de la même qualité que ceux actuels. De fait, nous n'en avons pas la même utilisation et celle-ci s'est généralisée.

Toute ressemblance avec, par exemple l'utilisation d'un journal pour documenter sa pratique est intéressante : chacun·e doit trouver et affiner la manière, le support, le temps où ille écrit et comment, etc. Et pour une même personne, pour certaines recherches c'est ainsi, pour d'autres ce n'est pas possible et il faut bricoler différemment.

7.31c) Et aussi chacun chez soi

La plupart des enregistreurs numériques ont maintenant des possibilités de rere : rajouter une couche de son sur une autre.

WALTER compose un peu de cette façon, mais n'amène pas ces enregistrements pour commencer un titre. Il arrive qu'en répétition sans le groupe complet une nouvelle idée semble intéressante : nous la mettons de côté dans une prise simple. Qu'une nouvelle idée soit très intéressante, alors nous prenons le temps d'un enregistrement en rere.

7.31d) Se retrouver dans la masse de ces fichiers

Il y a beaucoup de morceaux, et beaucoup de répétitions, donc d'autant plus d'enregistrements... Comment s'y retrouver ?

Les fichiers audio courants nous servent principalement de témoignages : garder trace du...

- bon groove. Un enregistrement permet de ré-écouter ensemble pour être d'accord et argumenter ensemble comment/pourquoi. Avoir une chose qui ne change plus (écrite, fixée) sur quoi discuter est un très bon outil.
- bon tempo. Il peut bouger, des fois radicalement : c'est trop vite ou pas assez. Il arrive que nous soyons perdus, alors c'est la trace audio que nous allons chercher pour retrouver le tempo qui marche bien (dans un rendu sonore minimal). Quand ce problème sur un morceau revient trop régulièrement, nous utilisons un métronome, mais nous préférons le ressenti musical d'un enregistrement.
- bon arrangement. L'arrangement désigne à la fois la structure globale du morceau (qui se fixe assez vite), et tous les détails des parties des uns et des autres et leurs relations. Cette dernière dimension de l'arrangement est celle qui évolue le plus en bricolant dans les répétitions.

Et souvent, nous n'avons pas le tout dans le même enregistrement.

Ces trois points (traces du groove, du tempo et de l'arrangement, structure et relation des parties) concernent les morceaux existants. Mais les enregistrements gardent aussi traces des « bœufs » (improvisation d'un morceau reggae sur le vif) qui émaillent nos répétitions. C'est ainsi possible d'y revenir pour créer ou développer un morceau.

Le premier membre du groupe à avoir un enregistreur a donc été MICKY. Il garde beaucoup d'enregistrements dans son LS-12. De temps en temps, il est obligé de faire de la place, il a plutôt tendance à changer de carte SD plutôt que trop effacer. Les fichiers avec lesquels il travaille sont nommés uniquement sous la forme informatique d'origine, la date suivie d'un numéro (le tantième morceau enregistré par l'appareil). Rien de plus. Pourtant il s'y retrouve très bien. C'est comme une (longue) liste qu'il active efficacement.

En fait, quand il fait défiler les noms, la durée s'affiche aussi. Et elle donne de précieuses indications pour s'y retrouver :

- elle est longue ? C'est alors un moment de répétition, soit du temps long passé sur quelque chose, soit plusieurs morceaux enchaînés.
- entre 3 et 7min ? C'est un des morceaux, leur durée est une caractéristique connue qui les distinguent (un peu)
- moins ? C'est du détail, un moment passé sur tel passage, tel break de batterie, etc.

- les numéros de fichiers qui se suivent d'un en un (alors des prises successives gardées) ou pas (des prises ont été effacées entre et combien) donnent quelques indices
- si plusieurs durées identiques se suivent, ce sont des morceaux sur lesquels il a, nous avons fait du rere.
- dans la succession, il lui arrive de deviner le morceau et le détail travaillé

Ainsi, avec la date et la durée, il retrouve très vite et efficacement l'enregistrement qu'il cherche. Si ce n'est pas pile celui qu'il souhaite, il retrouve vite les circonstances dont il est question et recadre sa recherche. Accrocher un nom au fichier demande un temps de codage assez conséquent si on reste sur l'appareil : chaque caractère est à cocher dans une liste déroulante. Si nous n'en avons pas besoin, pourquoi le faire ? Le rapport à la complication est très pratique : si cela fonctionne ainsi, pourquoi changer de manière ?

Et à l'expérience, cela ne prend pas plus de temps, et même des fois moins, que d'ouvrir un fichier d'index, appuyer sur Ctrl-F pour aller trouver l'information. C'est ma manière de faire. Elle est intimement liée au fait que je travaille sur beaucoup de fichiers audio différents de plusieurs projets (et pas uniquement musicaux), et que c'est souvent avec un ordinateur, donc des possibilités plus étendues de nommer et lire les noms de fichiers que sur des écrans de petits appareils.

RAY a acheté un LS14 deux ans après. Pour le groupe, il enregistre les sessions de filage. Ensuite, il réécoute très vite, découpe et choisit les meilleures versions, et renomme les fichiers : nom de la chanson collé à la date JJMMAA. Il nous les envoie par mail. Ce sont deux utilisations différentes de ces fichiers, deux procédures-contexte(s) légèrement différents.

Beaucoup de circonstances sont des occasions de rouvrir ces fichiers, d'aller les chercher pour les réécouter. En faisant cela, les noms passent devant les yeux. Si un morceau est beaucoup écouté parce qu'un élément ou une dimension au moins est à remarquer (en bien ou en mal), le codage du nom se repère visuellement. MICKY fonctionne typiquement ainsi. Avec la manière de nommer de RAY, il faut faire son chemin avec une date à 6 chiffres qui distinguent plusieurs versions du même morceau. Cela y ressemble beaucoup. Personne ne se souvient par la date. Nous ne oublions très vite que c'est tel jour de tel mois et de telle année que cet élément à remarquer est arrivé. C'est bien plutôt le fait de régulièrement voir ce code qui le rentre en tête.

De plus, quand il arrive que le fichier désigné ne soit pas le bon, la reconnaissance de l'erreur est très rapide. La musique est très familière et le son d'enregistrement est aussi caractéristique. Très peu de temps suffisent pour reconnaître que c'est le bon fichier (la version à écouter), ou alors lequel c'est et donc où aller trouver le bon.

En fait, ces fichiers sont très bien indexés, même remarquablement : le minimum de travail pour le maximum d'efficacité ! L'utilisation régulière et répétée fait en sorte que les repères et visuels et sonores s'implantent rapidement.

7. 32) Et d'autres matériaux

1/ Des photos avec leurs implicites

Les positions usuelles (les enregistreurs mais aussi les amplis, les potentiomètres, les enceintes, les éléments de batterie, les pieds et micros) sont connues et réutilisées suffisamment pour rester dans nos esprits. Il n'y a pas besoin de garder trace, donc il n'y en a pas. De plus, plusieurs réglages ont été largement discutés, par exemple les potentiomètres des amplis guitare avec les boutons gain, volume, basse et aigu et quelques paramètres de pédale d'effets (certains sont sauvegardés dans le pédalier). C'est-à-dire que le groupe a construit collectivement un réglage, il est alors facile de retrouver ce qui fonctionne ; ce qui n'est pas obligatoirement un copier-coller exact de la position enregistrée sur une photo (et pas seulement parce que sur certains boutons, « tout » se passe entre 2 et 2,1 !). Mais les photos nous aident, sont un appui. Certaines fois, nous ne les sortons pas : il est intéressant de remettre sur la table commune les réglages d'un son. C'est-à-dire rediscuter ensemble pour en (re)trouver un qui fonctionne permet de l'affiner et le bonifier ; quelques fois, le remettre en cause.

Un déplacement de quelques centimètres de l'ampli, d'une enceinte ou de l'enregistreur n'a pas grande conséquence pour un témoignage d'un jour. Mais quand nous voulons enregistrer pour un album, nous devenons plus exigeants sur le son et plus sensibles à des petits paramètres. Et le processus s'étale plus dans le temps. Nous(-MAWAAR) avons choisi d'enregistrer au local de répétitions (dans notre jus), donc cela demande des modifications de configuration : pour répéter et pour enregistrer.

Nous gardons alors trace de nos essais. Pour cela, nous utilisons trois types de supports complémentaire : une multiplicité du matériau, pour reprendre les expressions développées autour de la recherche exploratoire au Cefedem AuRA. Je vais prendre l'exemple du travail sur le son de batterie qui a eu lieu en été-septembre 2022 pour l'été 2023 qui suivait. Cette phase prévue à l'été s'est reportée au printemps 2024 aux moments où nous avons confronté nos emplois du temps, puis se déroule encore en 2025.

Déjà et c'est le premier réflexe : nous prenons des **photos** : quels micros à quel endroit avec quelles attentions spécifiques ? La photo témoigne du lieu et du micro, mais peu des attentions.

J'ai imprimé les principales photos de références (« oui, ce son-là ») montrant l'implantation des deux LS que nous avons choisis d'utiliser pour enregistrer la

batterie, avec l'indication du niveau d'enregistrement associé (Rec level). Les premières datent d'octobre 2022³³⁶.



Mawaar, 16 oct. 2022 (LS 12).



Mawaar, 16 oct. 2022 (LS 14).

Ces photos sont assez représentatives de nos utilisations. Elles ne fonctionnent qu'avec tous les implicites que nous avons en les regardant. Le LS12 vise la caisse claire et est orienté parallèlement à la ligne allant du charley au tom basse (pas visible sur la gauche de la photo) ; le pied de micro choisi est celui-là et pas un autre, donc la hauteur et sa place se retrouve très vite. Le placement du LS14 n'a pas besoin de plus

336 En mars-avril 2024, nous adaptons ces implantations dans un nouveau local (moins cher !). J'ai ensuite réimprimé les nouvelles photos, et aussi marqué la moquette du sol légèrement pour retrouver plus facilement où poser le trépied. La photo de 2022 n'était pas assez satisfaisante.

d'informations que celles sur cette photos : le pied de l'enceinte (au fond à gauche), la taille des caisses (le long du mur avec la moquette bleue) et la place de la batterie (pas visible) ne bougent pas. Mais nous avons besoin de ces photos. Déjà elles nous rappellent ces implicites, et nous n'avons pas à retenir des détails. Mais surtout elles actent qu'une décision a été prise, qu'une étape a été franchie : maintenant c'est ainsi que nous enregistrons. Jusqu'au moment où nous remettrons cela en cause, mais pour le moment, c'est ainsi.

2/ Paroles et annotations

Pour trouver emplacement et réglages (les où/comment de l'enregistreur), nous mobilisons aussi la **parole enregistrée** en décrivant avant la prise de son : « là, je mets tel micro réglé avec... à telle distance de... en vérifiant que cela bien au-dessus de... et en visant... ». Si besoin, une personne rajoute « Et avant, la résonance gênante de... a été atténué... en... avec... ». Ainsi nous avons une trace et du son et de ce qui l'a permis. C'est ce son-là que nous voulons retrouver ? Alors nous écoutons un peu avant, et nous avons les informations. Dans le milieu musical de l'enregistrement, nous apprenons vite à ne pas se faire confiance sur le moment. Ré-écouter le lendemain, et après et avec d'autres systèmes d'écoute est une des bases. Les ultrapro(fessionnel·les) peuvent anticiper, mais les musiciens ordinaires ont besoin de ne pas décider trop vite que là c'est réussi. Alors que nous sommes en train de faire et que nous avons plein de sons dans la tête et déjà tout un parcours d'écoute. Une nuit au moins (changer d'activités et passer par la case « dodo ») est un bon conseil, pour revenir ensuite apprécier un enregistrement. Les commentaires après une version sont importants aussi pour se retrouver dans la très vite grande quantité de fichiers audios. À la fin, dire que telle partie n'était pas bonne, que telle autre au contraire semblait bonne pour telle ou telles raisons est une astuce que nous avons construite et utilisons quand des mêmes versions s'amoncelle le même jour. Ainsi souvent, la réécoute d'un enregistrement comme par le début (ce que c'est) et la fin (des commentaires à chaud).

Comme le son enregistré seul n'est rien tant que nous ne le réécoutons pas, et que nous ne sommes pas suffisamment sûr de pouvoir l'obtenir de nouveau, une autre famille de traces est à garder. Nous faisons une mise à plat : comme un pré-mixage. Nous n'y passons pas beaucoup de temps, mais nous mettons en place déjà quelques idées : volume des pistes, panoramique, quelques égalisations³³⁷ rapides. Il arrive d'en faire plusieurs : cette piste principale et alors les autres en soutien, ou une forme de « toutes les pistes un peu », etc. Et comme précédemment, il faut pouvoir retrouver les réglages quand plus tard, nous considérons que cette prise est mieux que les autres que nous alignons depuis, donc repartons de celle-là. Quels étaient alors les choix et les réglages, pour la prise et la mise à plat ? Je prends alors des notes dans un **fichier texte**

337 **L'égalisation** (ou EQ, *Equalization*) consiste à régler, ajuster et sculpter les fréquences d'un son, à amplifier ou atténuer des parties du spectre sonore pour rendre ce son plus clair, brillant, coupant, brut, riche, rond, profond, etc.

dans l'ordinateur³³⁸. Telle version de tels jours avec tels réglages : la sauvegarde de la session d'enregistrement-mise à plat (ou une copie d'écran) ne suffit pas, elle n'est qu'une photo sans trace du processus, des choix et des intentions. Ensuite nous repartons écouter avec des noms de fichiers qui distinguent chaque version mais ne donnent pas le détail : c'est le corps (la paire d'oreilles, la peau et tout ce qui peut vibrer) qui a raison, pas les photos, les mots ou le détail d'un fichier texte. Plus exactement, ce sont *les* corps qui ont raison donc qui ont à se mettre d'accord : oui, c'est ce son-là que nous voulons collectivement. Alors retrouvons facilement l'installation et les réglages pour le faire.

Nous avons tous ces outils à notre disposition mais que nous ne mobilisons qu'à certains moments-endroits suivant les besoins.

7. 33) YouTube, lieu maîtrisé rempli de ressources

Un autre outil est le téléphone dit intelligent et l'accès extrêmement rapide aux vidéos YouTube... C'est le lieu ressource par excellence du groupe³³⁹.

1/ Des musiques très bien rangées

Le rangement de YouTube existe. Et il est suffisant pour s'y retrouver (et redoutablement efficace). Comme pour les fichiers audio, plein d'indices sont utilisables pour trouver la bonne version cherchée : en combinant le nom du groupe, de la chanson, la manière d'écrire le titre de la vidéo, la chaîne qui l'héberge et la miniature (l'image sur laquelle cliquer pour lancer la vidéo). La plupart ne sont pas des « vidéos », mais des enregistrements audio avec une image fixe.

Dans MAWAAR, chacun peut retrouver très vite la version qu'il veut nous faire écouter. Je suis le seul avec un lecteur MP3 dont j'ai choisi le rangement, classement et ordonnancement (avec des enregistrements audio des liens YouTube des morceaux partagés parce que je ne les trouve que sur cette plateforme au moment où nous en discutons). Quelques hésitations sur les mots clés à rentrer peuvent exister, mais pas plus : ce n'est jamais très long et deux suffisent. Ensuite, un petit scroll dans les tout premiers résultats et le « ah, voilà c'est ça » surgit avec une combinaison de tous les paramètres ci-dessus. En discutant avec eux sur cette rapidité, le visuel compte énormément (l'image associée à la typographie du nom, moins que le nom lui-même).

338 Nous enregistrons et mixons sur un ordinateur, et je suis devant la grande partie du temps. Mais c'est tout le groupe qui veut retrouver les réglages.

339 Il est arrivé qu'en répétition, nous soyons allés chercher sur YouTube un de nos enregistrements alors que nous avions un doute sur une introduction !

2/ Mais aussi des vidéos et des reportages

Les sources visées par ces mots de « vidéo » et « reportage » ne sont pas directement musicales au sens d'un morceau ou d'une chanson jouée directement, avec une image statique, un diaporama, un visuel de téléphone, un montage de type télé d'une prestation en concert ou un clip.

Comme une forme de veille, WALTER cherche régulièrement sur YouTube des vidéos avec les mots clés « séga réunion », « maloggae » ou « malogué ». Et il trouve bien sûr des chansons mais aussi des reportages, des interviews, il en partage une partie. MICKY de son côté passe souvent en revue les nouvelles vidéos de tutos : le jeu sur les pads (surface pour jouer avec des baguettes de batterie, reproduisant plus ou moins le rebond d'une peau tendue sans le volume sonore), les rudiments de batteries (les gestes de base des deux mains avec baguettes), les analyses et présentation de batteurs, guitaristes ou bassistes notamment reggae. À mesure que nous nous enregistrons nous-mêmes, d'autres types de tutos sont arrivés très vite, avec les visites de studio, leurs publicités, des présentations et tests de microphones, des explications de mixage, des extraits de documentaires sur les studios historiques de Kingston en Jamaïque où le son reggae roots s'est construit, etc.

3/ Pas uniquement YouTube

La sortie en février 2024 du film *Bob Marley : One Love* [Marcus Green] a été l'occasion de discussions permettant de remonter aux vidéos, documentaires qui ont marqué les entrées en musique des membres du groupe. MICKY et RAY évoquent tout de suite et en chœur « Stepping Razor RedX » autour de Peter Tosh [Campbell, 1992] passé sur Arte et enregistré sur bande VHS pour la regarder encore et encore (jusqu'à une malencontreuse manipulation). L'intérêt musical pour les vidéos et reportages ne date pas de l'arrivée massive de YouTube. Dans le cas de MAWAAR (nous avons entre 40 et 50 ans), c'est plutôt le contraire : une pratique existait avant, et elle s'est considérablement développée avec cette plateforme.

Aujourd'hui, YouTube est donc un lieu de travail musical (écouter, et de nombreuses fois : partager, discuter et échanger, puis réécouter), de culture musicale, générale et aussi très centrée sur une demande du groupe (plus ou moins explicitement formalisée). Et même *le* lieu principal de ressource pour les activités de MAWAAR.

C'est donc une plateforme utilisée pour de l'audio-vidéo, comme peut l'être Cairn ou OpenEditions sur des textes dans d'autres mondes : elles mettent à disposition de très nombreux matériaux. La question de leurs modèles économique et de leurs gestions des droits et données personnelles reste posée : nous en avons conscience, mais continuons à l'utiliser.

7. 34) Un break de batterie (« Jah See and Know », Burning Spear)

7.34a) Le 4 janvier 2024, au local

1/ Écouter une chanson pendant l'installation

Ce jour-là, MICKY et moi nous occupons de ranger le local pour préparer l'enregistrement de la batterie du prochain album. Après avoir été contents du son de batterie sur le deuxième album enregistré à la maison (lanrozistroman la caz, sortie en avril 2020 en plein confinement), nous-MAWAAR avons continué à chercher ce son et à multiplier les enregistrements en répétitions. Progressivement (et logiquement), nous en arrivons à critiquer ce son enregistré en 2019. Nous avons donc commencé les travaux pour enregistrer le prochain album par le son de batterie, au printemps 2022 dans un autre local plus grand. Celui étant trop cher, nous en avons puis un plus petit... Alors il faut retester au départ des avancées déjà obtenues, stabilisées et répertoriées (elles aussi enregistrées, par exemple dans les photos, annotations et focheis audio évoqués précédemment).

[Retranscription en février 2024, d'une partie de l'enregistrement de la session Mawaar, 4 janvier 2024 entre 13 h et 14 h, Micky et moi, local de répétition à Villeurbanne]

On se prépare à mettre en place l'ordinateur et la carte son. On glisse une planche entre la table et le caisson d'ampli pour créer une table provisoire. On y place l'ordi et la souris. On trouve une place pour la carte son de façon à ce qu'elle reste en place même quand on répète : ça de moins à sortir/ranger !

Le local est tellement petit que nous devons bricoler plusieurs astuces pour passer vite d'une installation « répétition » (tout le monde dans le local) à une autre « enregistrement » (un peu moins de monde mais plus de matériel déployé, notamment un ordinateur à manipuler, portable mais large avec le clavier numérique sur le côté). Nous avons fait le choix d'un enregistrement en séparant les prises, notamment celle de la batterie. Le batteur jouera avec une bande témoin dans le casque. Cela nous permettra d'affiner au mieux la prise de batterie, et notamment les sons de grosse caisse et du rim-shot qui sont un enjeu pour nous.

Pendant cette installation, Micky me dit « Ah tiens, y'avait un son de Burning Spear que je voulais te faire écouter, pour la batterie, là ». Il sort son téléphone portable, et j'allume la sono.

Pour les écoutes des sons sortant directement d'un téléphone, il existe des techniques de prises en main pour faire sortir un peu plus la partie basse du spectre sonore. Mais nous avons établi que notre installation sonore permettait une meilleure écoute. Elle est moins rapide à installer mais prendre ce temps amène vraiment un plus.

Il rajoute « et surtout, je trouve que le charley il est vraiment pas mal ». En branchant je demande la référence, j'en ai besoin pour aller écouter plusieurs autres fois (en faire une référence partagée) et surtout avec des écoutes que je connais bien, notamment dans la prévision d'un futur mixage. Il me donne tout de suite le titre, sans regarder le téléphone : « Jah See and Know », ainsi que l'album : *Hail H.I.M.* On entend alors la petite pub' imposée par YouTube avant que le morceau ne commence.

MICKY n'a pas d'abonnement premium YouTube. Dans le groupe, seul WALTER en a un, depuis une soirée « anniversaire » en septembre 2022 où il était en charge de l'animation musicale. En fait, plus exactement : c'est son téléphone qui avait circulé entre différentes mains pour diffuser des playlists. (Parce que son intention était aussi de récupérer dans la mémoire de son téléphone des morceaux que d'autres personnes passaient dans cette soirée, une intelligence d'un « documenter »). Il voulait garder l'abonnement le minimum de temps, mais au final il l'a encore. Son fils ayant bénéficié d'une possibilité promotionnelle d'un abonnement à 1 €/mois et n'utilisant pas beaucoup YouTube³⁴⁰, il lui a donné son numéro et WALTER a gardé l'utilisation sans publicité. C'est sa discothèque principale. MICKY et moi avons des CD et des cassettes sur lesquels nous nous basons. Un abonnement Youtube ou sur une autre plateforme numérique nous est moins nécessaire, nous ne le faisons donc pas.

Le morceau commence pendant que je suis encore à demander la suite de la référence, notamment pour retrouver la vidéo sur YouTube. La chaîne YouTube qui l'accueille ou la version (vinyle, passage au CD, remasterisée, ou remixée façon dub ou autre) n'est pas du tout connue. Je regarde son téléphone pour récupérer les informations : c'est la version remastérisée de l'album en 2002. Je le dis distinctement parce que j'enregistre, alors inutile de garder cela en mémoire ou sortir un papier pour le moment.

Pour MICKY, ce qui distingue cette version des autres disponibles sur YouTube est la vignette visuelle sur laquelle cliquer pour écouter. Retrouver cette version n'a pas besoin de plus, donc il n'est pas nécessaire de s'encombrer. L'album original est sorti en 1980 (EMI), enregistré et mixé au Tuff Gong Recording Studio de Kingston en Jamaïque, un des endroits mythique des enregistrements du reggae qui inspire MAWAAR.

Après un break de batterie, le chant commence... Micky : « Tu as vu le charley comme il est... et même la grosse-caisse, le... » Mais on n'entend qu'un seul côté de la stéréo, une des enceintes n'est pas allumée, je m'en occupe. Micky arrête le son, puis remet depuis le début. On entend maintenant les deux enceintes.

Dans les mixages reggae la stéréo est souvent importante, en l'occurrence dans celui-là où le skank de guitare est tout à gauche, celui de clavier tout à droite de la stéréo. Les

340 Un tableau générationnel... J'ai plus de 50 ans : je travaille avec des albums (cassettes et CD, même rangé en fichier sons sur mon ordinateur) ; Walter a environ 40 ans et utilise principalement YouTube ; son fils qui a presque 20 ans écoute sur les réseaux sociaux. Micky a le même âge que Walter mais a beaucoup d'albums et une utilisation moins extensive et exclusive de YouTube.

petites cocottes de guitare ou partie de clavinet sont réparties de chaque côté. Les cuivres comme la batterie sont répartis très légèrement autour du centre.

2/ Le début de cette chanson, ce break, comparaisons

Juste après le break de batterie qui finit l'intro, Micky : « En fait, je trouve tout au top, parce que les toms ils sont... et c'est surtout le charley qui est vraiment, on l'entend trop bien les, mais il ne prend pas le dessus » Je réponds « ah oui carrément », j'ai l'impression que c'est pour m'aider à comprendre et entendre ce qu'il signifie. Il continue : « Et le "pchi(k)" grosse-caisse et rim-shot, au top... Et en plus le mec... Nelson Miller... Après, il ne fait quasiment pas de roulement en fait, et l'autre jour je l'ai bien écouté. » J'enchaîne : « mais très souvent ça commence par un break de batterie seul [ici juste un "tak"] donc le son il doit être hyper niquel dès le début quoi ». En même temps, Micky touche l'écran pour replacer le début du titre, il rajoute : « les toms du début ouais » et le break de batterie de fin de l'intro arrive juste [00:14]. Je lui demande de le remettre « parce qu'il n'y a rien d'autre, non ? Les autres instruments lui laissent toute la place. » Avec le doigt très précis sur son téléphone, il remet au même endroit que précédemment, deux fois de suite. À la deuxième, il ne laisse pas le morceau défiler et revient au début. « Et les cuivres ils sont terribles sur c'te zik ». Je confirme de la tête, en mettant ce morceau sur la liste de ceux sur lesquels me pencher aussi avec la trompette.

Les membres et proches du groupe MAWAAR sont ma principale ressource concernant le reggae. Avant de les rencontrer, je n'avais que très peu de culture sur cette musique. J'ai suivi leur conseil d'écoute, leurs intérêts, et ainsi relevé quelques sections de cuivres qu'ils ont qualifiées de « terrible », « fantastique » ou « incroyable » dans nos discussions et échanges.

Il remet précisément juste avant le break qu'on réécoute [00:14]. Je dis : « J'ai même l'impression que la basse s'arrête, pour le break... »

En fait, elle joue le début de son riff, puis il ne reste que les skanks guitare et clavier de chaque côté de la stéréo. Donc la place centrale est toute pour la batterie, son break avec sa descente de toms.

Micky répond « ah ouais » interrogatif, et continue : « t'as vu les cuivres, ils sont vraiment mortels » en remettant au début de nouveau : intro puis section de cuivre. Après le break « ah ouais ouais, il [le bassiste] s'arrête au milieu. » Après quelques secondes : « Bon, bref, c'est une p'tite référence quand même, même une grosse référence quoi, après c'est sûr qu'il faut... » Sans couper la parole, je remarque « là c'est la remastered, l'original ça fait pareil ou pas ? T'as fait gaffe ? ». Micky : « Euuuh attends... » il coupe la vidéo. Il cherche un peu sur YouTube, trouve un concert, mais pas la version d'origine. Dans une fausse manipulation, on réécoute le début « Jah See and Know », et cela nous amène à critiquer le son de la basse (elle manque d'attaque et on n'entend pas assez la hauteur de note pour nous), mais on passe à un autre morceau du même album pour rester sur le son de batterie. Sur cet album, il se peut que ce soit peut-être le même batteur, et/ou prise de son et mix, mais il faudrait creuser. « Jah A Guh

Raid », mais on arrête assez vite : « là, non », la charley nous plaît moins. Elle n'est vraiment pas jouée comme celle qui nous intéresse.

Ré-écoutant ce morceau spécifiquement et en prenant le temps de décrire, je peux détailler. Mais sur le moment, nous avons senti cela très vite, sans plus échanger qu'un « là, non ». Dans « Jah A Guh Raid », elle est jouée de manière plus égale (avec un peu moins de jeu d'accentuation et d'ouverture), plus en continu et dans un tempo un peu plus rapide. Les sons instrumentaux qui accompagnent sont aussi différents : il y a des chœurs d'hommes très présents, des sons de flûte et de claviers mais sans section de cuivres. Donc le mixage est différent. La charley est plus discrète, plus derrière, j'ai presque l'impression d'une toute petite réverb' qui l'éloigne un peu, notamment quand le batteur (Nelson Miller aussi sur ce titre) la joue ouverte.

Alors on passe à un autre. « Road Foggy », même si un peu plus rapide, nous permet de mieux entendre le son de charley que Micky voulait me faire entendre. C'est moi qui parle en premier : « ah ouais, il est hyper discret quoi » ; Micky enchaîne : « Le charley on l'entend trop bien mais il n'est pas... au-dessus. » Je confirme. On échange un peu entre ce qui peut venir de l'instrument, du jeu, de la prise de son et du mixage pour obtenir un tel son, pour conclure que le mixage met ce charley « quand même loin, mais ça fonctionne ».

On passe à un autre titre « Hail H.I.M. » mais en allant directement au milieu. Il n'a pas le même son de batterie, ni du couple rim-shot grosse caisse ni de charley, en partie à cause du jeu, notamment avec une grosse-caisse continue (en « 4 drop », qui veut dire sur tous les temps), et du mix (la charley n'est pas exactement au même endroit de l'image sonore, un peu plus derrière et moins aiguë). On arrête là l'exploration, en se disant que la référence est bien « Jah See and Know » et elle nous suffit.

Ensuite, je demande à Micky : « tu es retombé dessus par hasard, ou ? ». Il répond : « en fait... », il rigole, « quand j'étudiais “Nou Lé” [un de nos nouveaux titres que l'on prépare pour le prochain album], pour faire des roulements si tu veux, faire tout le temps les mêmes roulements, et du coup j'ai réécouté celui-là parce que je trouvais que le mien ressemblait un peu, tu vois ? » Je lui demande « tu parles du premier de “Jah See and Know” qu'on a entendu plusieurs fois ? ». Lui : « Ouais, voilà, mais au final pas vraiment », on rigole ensemble, « je m'en suis peut-être inspiré... Et là, dans la dernière répèt' qu'on a faite, y'a des roulements trop biens que je veux refaire pareils, mais alors ce n'est pas le sujet du jour... ». On retourne à la suite de notre installation prise de son pour enregistrer.

Cet extrait de vie en local de répétition ne dure que 8 min, mais il met en lumière plusieurs éléments dans un même petit récit. Les enregistrements effectués sont réécoutés et travaillés, commentés mis en relation avec d'autres. MICKY utilise même le verbe « étudier ». Ce sont des actions du geste* « documenter » très musiciennes.

7.34b) Précisément, ce break-là

Quand nous étions dans le local ce jour-là, je n'ai pas eu l'occasion de revenir avec MICKY sur ce morceau devenant « document de référence ».

Mais en rentrant à pied et en revenant deux jours après pour continuer nos essais d'installation, j'ai pu essayer de détailler avec lui son travail sur ce « document ». Je les nomme ainsi ici, mais ce n'est pas le terme que nous utilisons en discutant (c'est un morceau, et même « ce morceau », celui de la discussion).

Il m'explique qu'il l'a retrouvé facilement. Il cherchait effectivement ce break précis, après l'écoute de ceux qu'il faisait et qui lui ont plu dans la dernière répétition. Il l'avait identifié depuis longtemps (sélectionné, écouté et poncé³⁴¹). Il n'a pas l'album *Hail H.I.M.* de Burning Spear chez lui. C'est pour cela qu'il vient avec une version YouTube qu'il a trouvée et squattée ces derniers jours. Au local, il est plus facile d'écouter depuis un téléphone, impossible depuis un CD ou une cassette. (Nous n'avons pas de lecteur CD, nous passons par la sono, par exemple avec un câble mini-jack pour un téléphone, un enregistreur numérique ou lecteur MP3).

Il admire à la fois le break du début, et le reste : Nelson Miller est ensuite « carré tout le temps », au sens où il reste très simple, notamment sans faire beaucoup de breaks. Il joue un petit break très similaire à celui du début à [01:01], et un autre encore plus court à [01:47]. Et dans la partie vamp' de la fin dont le volume diminue progressivement, il appuie uniquement un rim-shot et une caisse claire en dehors de la rythmique de base. Cette simplicité permet de mettre en valeur à la fois la voix et les cuivres, les jeux droite-gauche des guitares et claviers, mais aussi, comme dans une forme de réciprocité, quelques moments « wahou trop classe » : son intervention au début avec la basse et les cuivres qui lui laissent la place, à cet endroit, et uniquement là.

MICKY n'arrive pas bien à faire cela : la simplicité est complexe ! Nous travaillons cela en groupe. Dans nos discussions qui suivent ce moment « Jah See and Know » de Burning Spear, il prend l'exemple de notre album *Roots reggae songs* [Mawaar, 2012] où il en fait beaucoup trop alors qu'il « était comme traîné par une voiture sans pouvoir remonter dedans ». J'ai noté l'expression parce qu'elle me semble très justement imager le fait de vouloir trop en faire alors que l'essentiel (« tenir le groove ») n'est pas solide.

341 **Poncer** ou **squatter** : Dans notre vocabulaire, nous utilisons de manière identique les verbes « squatter » ou « poncer » un morceau pour dire que nous sommes restés et restons dessus longtemps, que nous l'avons donc beaucoup écouté.

7.34c) Plus globalement, comme plusieurs catalogues

Depuis longtemps, nous échangeons avec MICKY sur la batterie et notamment les « break ».

Nous n'habitons vraiment pas loin l'un de l'autre et ce n'est pas très loin du local. En allant et revenant du local dans sa voiture avec un lecteur CD (élément essentiel du véhicule), nous avons beaucoup écouté et commenté, notamment à propos des jeux, sons et mixages de batteries. Et j'ai ainsi pu lui emprunter quelques CD de référence. Le carburant devenant très cher, nous faisons maintenant le voyage toujours ensemble mais à pied.

Un des premiers points de nos discussions était ma curiosité autour du fait qu'énormément de morceaux de MAWAAR, et de même, en cohérence, énormément des références, commençaient par une intervention de batterie, un break plus ou moins long ou un coup unique ou double faisant appel. Comme musicien et arrangeur venant d'autres univers musicaux, je trouvais ce systématisme très questionnant. Dans le reggae roots qu'aime MAWAAR, le lancement par un break de batterie, et quand ce n'est pas elle qui commence, le moment de ce break qui fait rentrer l'ensemble de la rythmique est une affaire très sérieuse. Les groupes y font très attention, un tel break d'entrée est expérimenté et commenté jusqu'à se décider et s'écrire (au sens de se fixer pour être reproduit). Et en dehors de ce break de lancement, il y a ceux dans le cours du morceau pour ponctuer la structure et mettre en relief des arrivées/sorties de moments spécifiques.

MICKY part souvent de breaks existants, parce qu'il les aime et qu'il en a beaucoup écoutés. En discutant avec lui, il explique cela comme volontaire *et* inconscient. Il a un « catalogue de roulements » à disposition dans des morceaux existants, à la fois à l'extérieur (réalisés par d'autres groupes) et en interne (dans des versions des morceaux de MAWAAR, dont il connaît les noms dans son LS-12). Par exemple, suivant les set-listes du moment, qui ordonnent les morceaux que l'on va jouer, donc aussi ceux qui sont mis de côté, ils recyclent de chanson en chanson des breaks qui marchent bien ! Quand il évoque des breaks d'inspiration, il utilise toujours le mot « presque » pour indiquer qu'il fait (presque) les mêmes roulements, ou alors le rajoute après. Ce mot est important, il a une double compréhension : d'une part, « presque » parce que pas aussi bien (nous sommes petits face à certaines références, pas au sens de révérence mais plutôt d'apprentissages encore nécessaires), et d'autre part, « presque » parce que c'est un point de départ qui s'ajuste et s'adapte à notre morceau en cours, par exemple en termes de tempo et/ou avec les phrasés vocaux que nous pouvons lui indiquer en travaillant. Deux autres considérations sont à rajouter : ce ne sont jamais les mêmes puisque les sonorités autour sont différentes ; et certains breaks (comme ceux de Carlton Barrett souvent cité, le batteur des Upsetters puis Bob Marley and the

Wailers) sont devenus historiques et tellement repris qu'ils font partie du bien commun de l'humanité toute entière.

MICKY a commencé sérieusement la musique comme guitariste mais il a toujours eu une attention privilégiée à la batterie. Ce catalogue de jeu de batterie concerne les intros et les break certes, mais aussi des sons d'éléments comme la charley ou les toms, des types de jeu, de groove, etc. Il a commencé l'écoute détaillée de cet instrument et ses sons avant qu'il passe à la batterie en 2010 au début de MAWAAR. Et depuis, en jouant, travaillant et progressant à la batterie, ces catalogues se complètent et s'affinent d'autant plus. Je me souviens qu'on a passé presque 3 mois, disons environ 12 aller et 12 retours d'environ 10 min chacun, à écouter la batterie d'Harvey Mason sur les 15'41 du classique « Chameleon ». L'album *Head Hunters* d'Herbie Hancock [1973] est resté un moment dans sa voiture et nous pouvions bien y entendre la stéréo. Nous commentions et décortiquions son jeu, les petits et plus grands breaks, l'accord des toms, les manières subtiles de jouer et d'ouvrir la charley, l'utilisation des cymbales, la prise de son, le mixage avec beaucoup d'éléments placés radicalement dans la stéréo... Nous aimions beaucoup ce titre, l'étendu et les variations de volume et de dynamique sont assez extraordinaires. Nous apprécions certains éléments plus que d'autres. (Il est sans doute trop facile de faire la fine bouche depuis une position d'auditeur qui n'a qu'à blablatte !)

7. 4 | Noyau et lisières d'un faire-recherche #1

Les activités présentées dans le cadre de la **recherche-exploratoire** (les deux premières parties) sont autant de propositions et de possibles pour documenter, parmi de nombreux. Les activités décrites dans le groupe **MAWAAR** (troisième partie) sont des « documenter » déjà à l'œuvre. Ils sont une partie visible et racontable de traces de savoirs et de leur acquisition, ajustement et développement toujours en cours.

Après ces présentations, que dire de la dimension « documenter » d'un noyau « recherche » ?

Déjà, le verbe documenter est transitif, l'action qu'il décrit a un complément d'objet. Nous documentons quelque chose, et cette chose est souvent³⁴² la production d'une autre activité, d'un autre noyau. Les appareils et manière pour fabriquer et garder le matériau en question viennent solliciter le noyau « technique et lutherie ». Les morceaux de musique ont besoin d'être performés pour être enregistrés, potentiellement avec des intentions spécifiques liées au matériau que l'on souhaite obtenir. Prendre des notes en réécoutant des versions d'un break de batterie, d'un solo de guitare, d'un chœur parmi plusieurs que le groupe a joué peut être un instant décisif de la création du morceau. Une personne prend une photo de la table de mixage, des réglages de l'ampli basse ? Elle participe à documenter des actions qui tomberaient plus facilement dans le noyau « technique-lutherie ». Elle garde trace chronologique des échanges avec telle association ou tel bar ? Elle se déplace vers de l'administratif. Elle formalise les tâches et les objectifs d'apprentissage et archive les productions des élèves ? Elle documente des dispositifs qui relèvent plus intensément du noyau « médiation-formation ». C'est-à-dire que le geste* de documenter, même spécifique, est en coexistence directe avec d'autres actions. Cette coexistence est très souvent de l'ordre d'une simultanéité et immédiateté ; sinon, elle s'exprime dans un rapport très étroit avec une ou plusieurs autres activités, par exemple par la mémoire ou un retour sur. « Documenter » est presque par construction tout le temps dans une lisière.

Et, cette dimension « documenter » d'un noyau « recherche » me semble avoir deux aspects importants à distinguer :

1) Rassembler des matériaux existant quel qu'ils soient, fabriqués par d'autres. De nos jours une bonne partie de cela se fait derrière un ordinateur, même si pas exclusivement : les bibliothèques et archives entre autres sont aussi des endroits joyeux où l'on peut se déplacer physiquement. L'action de chercher et sélectionner ce

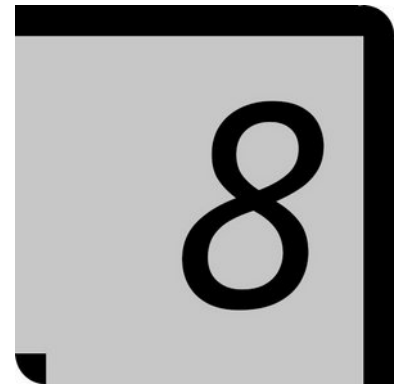
342 « Souvent », parce qu'il est possible, aussi, de documenter la documentation, de documenter la recherche. Mais ces gestes sont très marginaux chez les musicien·nes ordinaires de l'activité. Elles documentent beaucoup plus des productions centrées dans d'autres noyaux.

type de matériau est très centralement dans un noyau « recherche », et peu en lisières sur les autres noyaux. Mais très vite, quelques-unes peuvent apparaître. Par exemple, l'écoute d'un mixage réalisé par une autre personne dans un autre espace-temps peut être très active certaines fois, et pas uniquement dans sa tête, mais aussi en touchant des réglages de son écoute du moment pour se rendre compte d'aspects, voire, même, décider de se déplacer pour aller écouter à un autre endroit où il y a plus de matériel... c'est donc déjà être dans de la technique, et/ou de la performance qui participe à ce que ce mixage rentre dans l'ensemble de matériaux à mobiliser ou pas, et si oui, surtout : comment et où le garder/ranger. De telles idées déplacent progressivement l'attention vers la fabrication de ses propres matériaux au départ de ceux existants...

Arrive alors le deuxième aspect : **2)** fabriquer soi-même les matériaux. Là, l'action « documenter » s'ouvre et se déplace dans d'autres noyaux et leurs interactions. Elle se déploie dans différentes lisières, et s'émancipe du noyau « recherche », peut-être de façon considérable, trop considérable ?

L'action « documenter » reste bien attachée au noyau « recherche » mais en lisières avec d'autres activités : c'est une dimension de recherche *par* l'activité, *par* l'action, une manière de faire-recherche *en* action.

En musiquant, nous pouvons documenter-fabriquer les matériaux, déjà utiles à la suite du musiquer et aussi aux intelligences autour de ce musiquer. Et peut-être d'autres par ricochet ? Alors, cela voudrait dire que : en faisant (une activité), nous pouvons documenter-fabriquer les matériaux, déjà utiles pour continuer à faire, et aussi aux intelligences à l'œuvre dans un tel faire ?



Questionner- conceptualiser

Un des gestes* que je souhaite explorer maintenant est celui qui consiste à questionner et conceptualiser. Je choisis de prendre ensemble ces deux verbes-actions, mais le dernier terme est épais. Gilles Deleuze et Félix Guattari et leur *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991] sont déjà à chuchoter à mon oreille... Je les éloigne un moment, en commençant par deux petits exemples puis d'autres, avant de revenir discuter avec eux.

8. 1 | Prélude en petit

8. 11) Des formes de nouveauté

1/ Ce « silence » dans la musique, dans une classe

Un square, fin d'une journée d'école. Des enfants sortent de leur cartable des instruments sonores construits avec de la récupération, des petits bricolages sommaires avec des bouts de bois, métal, cailloux, élastique et autre, mais sonores. (Ils sortent d'une séance musique, « écouter et coopérer » avec

Camille.) « On refait un morceau ! », une proposition entre rire et sérieux. Illes rigolent mais illes commencent, petit orchestre éphémère, très vite ça monte, ça grouille, ça frotte, ça sonne, ça rebondit, les sons se répondent, se croisent et se mélangent, des longs, des courts, illes rigolent, un peu. Un téléphone sonne à côté, hors du groupe, mais tout le monde est surpris, la musique s'arrête...

- On recommence
- On part dans le silence ce coup-ci
- Y'a des oiseaux
- Tu veux les faire taire ?
- Non, mais c'est pas le silence, c'est de la musique
- Et y'a du silence dedans, c'est ce que dit Camille
- Non, mais notre silence
- Hé, mais il t'appartient pas
- Faire silence, c'est se taire
- Le silence, c'est quand y'a plus rien
- Le silence total, c'est la mort !
- Le silence, c'est quand ce qui te gêne s'arrête
- Quand y'a uniquement c'que tu aimes
- C'que tu veux bien et c'que tu peux pas enlever
- Ah ouais... ça marche bien pour l'école
- Moi j'aime bien les sons des oiseaux, mais pas les voitures
- Mais ça c'est du bruit
- On y reva ? Et on repart doucement ?

C'est une nouvelle scénette. Elle condense différentes ressemblances en une seule petite histoire, depuis trois sources :

- une discussion d'enfants dans un square, j'attendais le bus à côté (l'orchestre éphémère rigolant, les oiseaux et les voitures) ;
- un échange avec une professeure de musique, alors étudiante au Cefedem AuRA, sur une séance en éveil musical, la ou les premières années en école de musique pour les petits (les instruments fabriqués et des complexifications du silence) ;
- et des conversations au sein de PaaLabRes avec Pascal Pariaud (musicien clarinetiste, professeur de musique à l'ENMDAD de Villeurbanne), Jean-Paul Filiod (sociologue anthropologue, enseignant-chercheur à l'INSPÉ, Lyon 1) et Delphine Morand-Dumarski (professeure des écoles), toustes trois impliqués dans le LéA-IFÉ Musexpem à l'école Jules Ferry de Villeurbanne³⁴³ (l'importance du silence, la coopération très sérieuse, la qualité des échanges).

343 Le LéA-IFÉ (Lieux d'éducation associés à l'Institut français de l'éducation de l'ENS de Lyon), *Musexpem* (« La musique par les sons. Expériences et processus de construction d'une éducation musicale à l'école élémentaire ») s'est déroulé de 2018 à 2022. Et se poursuit en *Mélomap* (« Musique à l'école. Laboratoire pour un outil méthodologique à partager »), entre 2022 et 2025. Voir : <https://ife.ens-lyon.fr/lea/le-reseau/anciens-lea/ecole-jules-ferry-villeurbanne-melomap>

Le silence développé et complexifié dans cette conversation, est au minimum une notion (l'idée « affermie » par la langue) et même concept (idée « travaillée », potentiellement théorique) [Ricardou, 2016, p108, 113].

La notion de silence devenant concept se raccroche à une question : mais qu'est-ce que c'est que ce « truc », quand même très bizarre : une personne demande le silence (pas de bruit, pas de musique ?) dans la cuisine mais c'est pour entendre le match de foot à la radio ? Une autre demande le silence en classe, mais la soufflerie continue, les voitures et camions continuent de rouler de l'autre côté de la vitre, et elle parle, donc silence relatif... Relatif à quoi ?

Construire aussi finement ce silence (l'absence ou la diminution de certains sons mais pas tous) et le formaliser, déjà pour soi mais aussi pour le petit groupe concerné, est une grande réalisation.

Je prends cet exemple pour deux raisons : ce sont des enfants et cette formalisation du « silence » n'est pas nouvelle pour l'humanité.

2/ Inventer du « nouveau » ?

Mais cette formalisation est nouvelle pour chacun·e d'eux, et l'avancée conceptuelle est non négligeable.

Elle n'est pas si nouvelle pour les adultes qui pourraient les entourer, nous qui lisons, etc. Quoique, comment en être si sûr·es ? Une nouvelle formulation fait souvent avancer des compréhensions, et quand elle se fait en situation, elle permet d'étendre son incorporation. Mais il est sûr qu'elle n'est pas révolutionnaire dans la compréhension de ce fait, nous avons déjà cette manière de formuler le silence dans beaucoup de nos communautés. Une des traces de cela est qu'elle est déjà racontée dans le dictionnaire commun [Cnrtl].

Mais l'enjeu dans cette partie de thèse n'est surtout pas à cet endroit de la nouveauté pour tout le monde. Je comprends le geste* de conceptualiser comme banal : dans une communauté précise (ici, un groupe d'enfants), quelle question ou problème se pose, qui devient important, et comment cette communauté construit un ou des concepts pour (commencer à) répondre à cette question, s'attaquer à ce problème. La question ou le problème peuvent être très simples : ici, certaines personnes peuvent dire que c'est du silence, d'autres non. Cette contradiction peut ne pas bloquer et la vie continue, elle peut aussi être l'occasion d'un échange plus développé amenant à penser et complexifier une représentation.

Dans son mouvement, ce geste* peut parfaitement venir rencontrer des concepts, idées ou notions, bouts de réponses ou solutions déjà établies par d'autres communautés, par exemple, en se documentant un peu à l'extérieur. Il arrive aussi que leur application à ce problème situé ici et maintenant ne soit pas si aisée.

3/ Créer des mots convoquant des imaginaires

Un collègue crée le verbe « députscher » (deputſe), pour qualifier le mandat que notre petit groupe est en train de lui donner pour une réunion. Je lui pose la question « c'est un concept ? », il réfléchit un peu, commence à sourire et dit « oui ! ». L'imaginaire amené par cette invention « députscher » vient bien condenser la situation et ce que nous voulons qu'il porte.

L'image est forte et a de l'impact, elle nous plaît et fait sens. Est-ce qu'une comparaison s'envisage avec un soulèvement armé d'une fraction (d'où le putsch) ; nous le dénonçons et nous opposons, voulons rétablir différentes participations (d'où le préfixe dé-, très pratique) ? En continuant à jouer avec l'imaginaire en train de se développer avec la proposition de cette expression :

- C'est un coup, sous-entendu un mouvement rapide et expéditif : quand/comment est-il arrivé, est-il préparé puis mis en œuvre ?
- Coup de force : en plus de nous, qui est heurté par cette utilisation de la force, et de quelles manières, peut-être est-il possible de mieux jouer en collectif la prochaine fois ?
- Soulèvement armé, mais quelles armes cette fois-ci, si nous poursuivons un peu l'analogie, même si elle n'est pas très heureuse ?
- Il est question de pouvoir et prise de pouvoir. Nous continuons et mettons à jour notre enquête sur les rapports aux/de pouvoirs, notamment en interne (au sein des différents collectifs réunis).

Et nous pourrions pousser un peu plus loin et voir ce qu'il commence à fabriquer. La création était orale, mais comment l'écrire en supposant devoir le faire ? Il m'a fallu choisir pour raconter cette anecdote, et l'écrit est intéressant. Je le prononçais et l'entendais avec l'image mentale du putsch-coup de force armé-coup d'État. Le « u » était vraiment dit « ou », alors, pourquoi pas : dépoutcher, et ainsi évoquer l'idée de chercher/trouver des poux, les poux avec le « dé » privatif ou de négation, de cessation, de sortie, de destruction ou autre ? Le lien entre le putsch politique plutôt massif et le pou petit-insecte parasite suceur de sang pourrait-il offrir des perspectives intéressantes ? Un autre jour. Peut-être.

J'avais explicité le même type de réflexion à propos du terme « sherwoodisation » [2018a, p45-47, §12-29] : l'histoire un peu partagée de la forêt de Sherwood et Robin des bois peut participer à expliciter de façon différente ce processus de sherwoodisation (la disparition d'un certain nombre de personnes des « statistiques de l'action sociale » [p45]³⁴⁴). J'appelle cet exercice de pensée : « chiche ! ». Il est une tentative comme le formalise Louis Staritsky [2023, 2024], mais très localisée dans le temps. Chiche que l'imaginaire associé à Sherwood est intéressant à creuser, essayons et nous verrons bien ce que nous en tirons. Toute ressemblance avec une pensée en calque (chiche que ceci est de la recherche !) est volontaire.

344 En citant JANVIER, Maxime. (2015). « Promenons-nous dans les bois », dans C4, n°223, p6. En ligne : <https://c4magazine.org/2015/04/13/promenons-nous-dans-les-bois/>

Et, pour revenir au mandat précédent : chiche que l'idée d'un (dé)putsch est riche pour nous faire penser, alors essayons... L'ensemble des questions soulevées par ce mot et leurs réponses ne sont pas neuves pour nous. Peut-être que leur regroupement, lui, l'est. Cependant, la notion « d'arme » n'avait pas été utilisée jusqu'à maintenant, mais, même en la triturant un peu, elle ne nous a pas encore donné de pistes pour penser mais elle est venue outiller des sensibilités et attentions que nous n'avions pas assez développées. C'est maigre comme fruit d'une conceptualisation. Bref rien de très neuf, mais cette avancée conceptuelle d'un « allons députscher ! » nous a fait rire et mis en réflexion, un peu.

L'« avancée » est sans doute présomptueuse, ou alors il faut ajouter : très provisoire, surtout pas définitive. Comme un demi-pas de danse, suivi de l'autre demi qui revient en arrière juste après, mais un peu moins ? La semaine suivante, au moment du retour de mandat, ce collègue ne se souvient plus de ce terme et ne le mobilise pas. Je suis peut-être le seul à m'en souvenir parce que j'aime ces créations et que je suis en train d'écrire à ce sujet ? Peut-être, aussi, est-il tellement courant, ordinaire et quotidien dans la vie humaine de créer des concepts que nous ne nous y attachons pas plus que cela ? Surtout s'ils ne se révèlent pas si utiles, et... c'est souvent le cas. Alors, certes, « députscher (deputſe) » ne fera pas un livre de philosophie, en tout cas pas aujourd'hui et ce n'est pas le but. Cette idée n'est peut-être pas si intéressante, ce « concept » pas si utile, ce n'est sans doute pas un « maître-mot » [Garcin-Marrou, 2017, p216] imposant, venant retourner la manière dont nous pouvons penser le monde !

Un jeu de conceptualisation peut être court ou long, plus ou moins réussi au sens de faire avancer un peu ou pas du tout. Cela me paraît important à souligner et mettre en évidence, de manière à ne pas poser symboliquement la démarche et le « concept » sur un piédestal l'éloignant trop d'une pratique quotidienne, ordinaire. Ceci est synonyme d'une part, de considérer à égalité tous les jeux conceptuels, et d'autre part, pour chacun de ces jeux, de porter attention à la longueur de vie dans le collectif concerné, la pertinence dans leurs pratiques et la fiabilité dans celles voisines³⁴⁵.

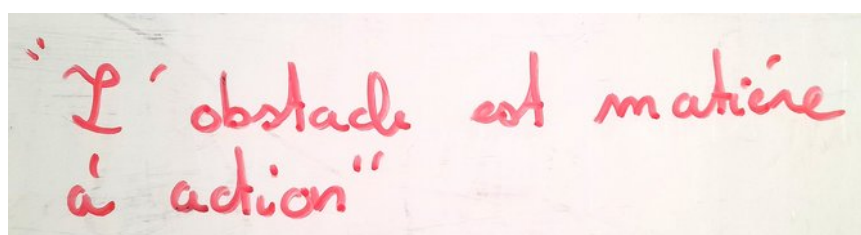
345 Ces deux qualités, pertinence et fiabilité, explicitées par Pascal Nicolas-Le Strat me sont aujourd'hui essentielles pour penser-agir : « Un savoir monte en pertinence lorsqu'il possède suffisamment d'acuité pour être utile à l'agir (...). Un savoir gagne en fiabilité lorsque de contexte en contexte, de situation en situation, il maintient sa qualité heuristique » [2017, n7]. J'y reviendrai.

8. 12) Construire un concept

1/ Quatre actions associées

De ces deux petits exemples, je vais retenir plusieurs actions reliées et associées à la construction et au développement de ce que je nomme un ou des concepts. Des exemples musicaux viendront détailler et épaissir ces différentes actions ; et en conclusion, nourri de ces récits, je reviendrai sur ce concept de « concept ».

- **En questionnant** : le verbe est générique, en lien avec une question, mais aussi une incompréhension, un problème, une difficulté à faire/penser, un empêchement, un manque, un ennui, une gêne, un obstacle, etc.



Inscription au feutre indélébile sur le tableau velleda
de la Cafèt' du Cefedem AuRA³⁴⁶, juin 2024]

Une question n'est pas forcément « matière à action », elle peut s'énoncer sans engager un travail spécifique. Mais je garde ce verbe principal « questionner » pour désigner cette action. Il arrive souvent que des questions soient formulées ou formulables. (Voir la demande développée dans la partie précédente, que nous formulons aux étudiant·es d'établir une question sans complément, avant d'aller vers une « question de recherche »). Un obstacle rencontré sur un parcours, lui, demande d'agir. Une telle demande peut se relier à une question. Une formulation avec un point d'interrogation peut être là très vite, ou moins vite. Et à de nombreuses reprises, en situation, une telle question n'est pas énoncée expressément, mais elle s'entend. Par exemple, un « on n'arrive pas à FFF (un verbe d'action parmi d'autres) », en commençant à mettre en place différents essais pour FFF, peut devenir sans trop de trahisons un « comment arriver à FFF ? ». Il n'a pas obligatoirement besoin de se dire.

- **En imageant** : il s'agit de trouver des représentations, de s'aider à penser par analogie et comparaison, de mettre en rapport avec des images, au sens large. C'est-à-dire des visuels (dessins, schémas, cartes, etc.) mais aussi des mouvements de danse, des parties vocales et/ou des percussions ici et

346 Au Cefedem AuRA, cette phrase est en lien avec la construction d'une « situation-problème » [Meirieu, 1987, p164-179] mettant en jeu un « obstacle épistémologique ». Nous demande à nos étudiant·es d'en inventer une. Et il s'agit par ailleurs d'une maxime de Marc Aurèle, reprise par Sœur Emmanuel et citée par Edouard Balladur le 8 avril 1993 dans son discours de politique générale, etc. (À l'heure actuelle, toustes ceux qui passent à la Cafèt' l'associent à la situation-problème, et à aucun des trois célébrités nommées ci-dessus.)

maintenant (doigts, mains, genoux, pieds, bord de chaise, branches, cailloux, etc.), bref des imaginaires pouvant faire fonctionner à plein des associations d'idées. Et essayer de les pousser le plus loin possible. Le tout, de façon à plus et mieux travailler...

- **En explicitant** : ici je précise pour cette partie, en racontant, décrivant et formulant avec des mots. Je comprends chacun de ces verbes par/avec des mots et des phrases. Cette action correspond à déplier et déployer le musiquer et sa pensée, à les rendre intelligibles ensemble, à mettre les deux le plus possible en accord. Les mots peuvent être utiles quand nous musiquons, activité où les mots ne sont souvent pas premiers. Ils peuvent encombrer, tout comme ils peuvent participer joyeusement...
- **En caractérisant**, ou formalisant, rentrant dans les détails et précisions : cela inclue le fait de distinguer, mais pour mieux relier³⁴⁷, et/ou de déterminer finement les éléments et qualités qui se ressemblent mais pas vraiment, qui diffèrent mais un peu. Et répondre tout aussi finement à la question qui suit ce type de remarque : « et alors, en quoi ? »

2/ Le débit-dansant (section de cuivres de « Sahel »)

Nous avons trouvé ce concept devant notre difficulté à jouer la section de cuivre de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985]. Ce « débit-dansant » nous a pris du temps, l'obstacle et ses **questions** sont revenus sur la « table commune des problèmes importants à régler » pendant environ deux ans, sans compter tous les moments avant où cet obstacle était là, mais pas assez **explicité** pour devenir l'objet d'un travail spécifique. Des **images** sonores sont devenues présentes dans les comparaisons avec des enregistrements de titres de Tower of Power et avec une autre section de cuivres sur un titre du même Alpha Blondy (« Sweet Fanta Diallo » [1987]). De telles comparaisons participent à **caractériser**. Une **image** gestuelle était présente avec une précision sur le « mouvement de la main entre chacune de ces impulsions » se rapprochant d'un cercle pour que le geste épouse au mieux le débit. Les **explicitations** en mots sont venues avec le fait de nous parler et nous donner des consignes, les préciser en commentant les réalisations, etc. Cela a été progressif. Le mot « débit-dansant » n'était pas tout de suite présent, il est déjà en place et actif avant de se nommer correctement.

Puis, une fois établi, il a fallu musiquer avec. La traduction en sonorités réelles n'est pas évidente ni immédiate, j'en parle au présent parce que j'ai encore, nous avons

347 Pour moi, « distinguer pour mieux relier » résume le mieux une manière pertinente d'appréhender et de faire avec la complexité. Je suis certain de l'avoir lu chez Edgar Morin et Édouard Glissant, mais à ce jour je ne la retrouve pas. Au minimum, elle est très directement inspirée de leurs travaux. (De plus, elle déjoue totalement le « diviser pour mieux régner ».)

encore à travailler avec. Je le mobilise par exemple régulièrement dans la section de cuivres de MAWAAR et le groupe entier. Cela veut dire que ce « concept » a trouvé une pertinence et même une fiabilité s’actualisant dans différentes situations. La section de cuivre sur « Sahel » se joue sur un reggae ivoirien des années 1980s avec trompette et saxophone ténor ; celle avec MAWAAR concerne un reggae roots très réunionnais des années 2010-2020s avec trompette et trombone ou trompette et saxophone alto. C’est différent, un peu. J’ai aussi partagé cela avec plusieurs musicien·nes, aussi bien en section de cuivres (afrobeat, afrofunk, variété ou chanson française), en chœur vocal ou en section rythmique, avec des personnes très différentes en termes d’expériences et de parcours. Avec ces premiers paramètres, les contextes et situations changent beaucoup. Et la qualité d’une utilité à l’action « mieux jouer ensemble » est au rendez-vous avant/après prise de conscience du débit-dansant et sa mise en place de façon à jouer avec.

Depuis, j’ai même, nous avons même complexifié ce concept : le récit qui va suivre sur le « piqué du séga » en rend compte. Le « débit-dansant » répondait grandement et très utilement à un problème, puis en avançant et l’utilisant, pas encore entièrement, ni tout à fait. Peut mieux faire !

8. 13) Quels concepts présenter ?

La vie, donc aussi les musiques, sont pleines de fabrication de concepts à la-« dépoutcher », peut-être rigolo mais d’utilisation très courte. Ils peuvent vite s’abandonner, parce qu’ils présentent peu de pertinence. Il n’y a que très rarement « pas de pertinence » : énoncer aide très souvent, au minimum dans la situation où nous énonçons. D’autres fabrications sont vite rangées parce que le ou les concepts ne sont pas si fondamentaux dans la pratique, ils ont une pertinence mais un peu facile : les formulations (**explicitations** et **caractérisations**) vont vite et les conséquences sur le musiquer ne bouleversent pas énormément. Et elles s’oublient, aussi.

Dans le cadre de MAWAAR par exemple, pour restreindre un peu, je pourrais évoquer :

- Le nom et adjectif « **frétonome** » est un terme inventé par RAY pour décrire l’utilisation que nous avons dans MAWAAR d’un des claviers de FRED permettant d’avoir un métronome. À l’été 2024, nous sommes sur l’enregistrement du prochain album. Nous fonctionnons comme pour le deuxième, au sens d’un enregistrement maison, mais nourris de l’expérience précédente. Alors nous commençons par les prises batterie que nous réalisons sur la base de deux pistes témoins : un groove à la guitare et un chant. Le métronome nous a été utile dans notre histoire sur nos tempos qui ralentissait et qui n’était pas stable. Plusieurs essais d’enregistrement pas très réussis nous ont fait arriver au fait que, jouer la base de ce témoin (la partie rythmique de guitare) avec un métronome dans le casque, nous aidait grandement à stabiliser

le tempo en gardant le groove, et donc simplifier et pacifier les prises batteries (et alors toutes celles qui vont suivre). La décision est prise : les pistes témoins doivent donc maintenant être « frétonomes ».

- Une « **mesure** » est un concept construit par la groupe avant que j'arrive. Il fallait un moyen pour désigner clairement un endroit où reprendre sans avoir à tout rejouer, du type « 2 mesures avant tel événement ». Cela veut dire 2 cycles (de la grille harmonique) avant, ce n'est donc souvent pas la « mesure » en solfège. Celle-ci regroupe de façon régulière un certain nombres de temps, d'un temps fort à un autre. Avec cette dernière définition, MAWAAR joue très principalement des cycles de 2 ou 4 mesures (donc dans lesquelles nous comptons 2 ou 4 temps forts). Mais pour nous dans le groupe, une « mesure » est un cycle qui regroupe plusieurs mesures solfégiques. C'est surprenant au début, mais cela marche très bien. MAWAAR n'a pas encore rencontré un problème l'obligeant à distinguer mesure solfégique et cycle. Le groupe a construit, temporairement mais cela dure, la notion de mesure ainsi, et elle est très opératoire (pertinente).
- Au fur et à mesure de nos enregistrements traces et de nos tests conduisant à l'enregistrement de l'album, MAWAAR a collectivement appris à distinguer et expliciter **ce que nous écoutons en priorité** : le jeu au sens de groove particulier, la structure, une partie de morceau, un ou des instruments particuliers, le tempo, mais aussi le son, donc le jeu dans un micro, la prise de son et le mixage. Nous avons été contraints de le faire pour être plus efficaces : nous avons trois endroits d'attention et de travail pour avancer. Notre écoute s'est considérablement précisée et détaillée dans ces distinctions que nous avons construites. Je considère cette activité comme différentes conceptualisations. Très clairement, elles distinguent pour mieux relier.
- Avec un collègue de la section de cuivre, nous nous sommes organisés une partie de pétanque (pour musiquer). En répétitions cuivre, nous évoquions depuis quelque temps les questions de **poids, légèreté, puissance et énergie** dans nos parties de cuivres. Nous nous sommes dit qu'aller manipuler des boules de pétanque pouvait nous permettre d'échanger et mieux comprendre ces mots et qualités en musique. Nous avons joué, mais surtout discuté au départ des « tu tires ou tu pointes », des jets délicats, réussis comme ratés, de la surface de réception, des prises en main et énergie cinétique à donner pour une bonne trajectoire, en essayant à chaque fois de faire des parallèles au jeu en section de cuivres... Il ne nous est rien resté pour mieux musiquer une section, rien de consistant ou suffisamment intéressant n'est sorti de l'expérience. Nous n'avons pas recommencé. Ici, c'était donc une démarche de conceptualisation mais sans résultat de conceptualisation.

Je viens de présenter plusieurs exemples assez différents. Je les qualifie de « petits » à la fois dans leur durée de construction et leur pertinence heuristique à nous faire mieux musiquer. Ce ne sont pas les seuls (la liste est longue), mais ils commencent à donner une petite idée de ce que conceptualiser peut vouloir dire dans cette partie.

Dans la suite, je choisis alors plutôt de raconter maintenant une longue construction : le piqué d'un séga. Elles sont plus rares que les précédentes, et ressemblent en de très nombreux points à d'autres recherches aussi longues, pertinentes et fiables. D'où leur intérêt dans cette thèse.

Une recherche en musiquant pour musiquer : « recherche-action-en-musiquant ».

8. 2 | Comment piquer un séga (Mawaar) ?

8. 21) D'où vient une telle question ?

Au sein de MAWAAR, le séga puis l'adjectif qualificatif « piqué » a une histoire. Une partie du groupe est réunionnaise, une autre est complètement métropolitaine qui considère les musiques des îles du sud-ouest de l'océan Indien comme fascinantes, dont le maloya et le séga. (C'est important de ne pas rester que sur l'île de la Réunion.) Nous(-membres du groupe) écoutons du séga, du maloya, du seggae et du malogué, nous les commentons.

Cette histoire est longue.

De mon côté, j'ai découvert ces musiques durant les années 1990s, je les ai jouées assez régulièrement dès le début des années 2000s, avec deux personnes avec qui je joue encore actuellement cette musique dans le groupe MAWAAR. Cependant, avant de rentrer dans ces expériences et ces suites de réponses provisoires à une question générale du type « qu'est-ce donc que ce rythme de séga ? » puis la question actuelle « comment piquer un séga dans MAWAAR ? », il est intéressant (et nécessaire) de présenter quelques éléments sur ce terme *séga*.

8.21a) Présentation rapide du (rythme) séga

1/ Une dénomination très générique

Le mot « séga » peut désigner de multiples choses. Il est très utilisé dans l'ensemble des îles de l'océan Indien³⁴⁸, à l'est de l'Afrique, par de nombreuses et différentes personnes, groupes, collectifs et organisations. Avant de spécifier les sens que j'emploierai dans cette thèse (et que MAWAAR emploie), il est nécessaire de déployer un peu ce mot dans un panorama plus large. Je le fais dans cette partie, depuis une position de chercheur s'appuyant sur d'autres recherches, un chercheur qui musique dans Mawaar. (Je changerai ensuite légèrement de position, en mettant ma participation musicale dans Mawaar beaucoup plus au centre : un musiquant qui recherche avec ses collègues.)

Les ethnomusicologues de l'océan Indien qualifient le mot « séga » de... « plurisémantique » [Samson, 2006, p149], « il se réfère ainsi à plusieurs réalités

348 La dénomination « îles Mascareignes » ne me convient pas. D'une part l'archipel ainsi désigné (îles de La Réunion, Maurice et Rodrigues) a un sens géologique mais il est trop restreint pour le séga, même avec l'archipel d'Agaléga et les écueils des Cargados Carajos (au nord de l'île Maurice). Et d'autre part, le nom est issu du navigateur portugais Pedro de Mascarenhas qui serait l'un des premiers à les avoir visitées, enfin... depuis la lorgnette occidentale colonisatrice.

musicales » [Parent, 2018, p174], de « polysémique en fonction des périodes des territoires » [p209] ; il est « polymorphe » [Pyndiah, 2018, p120 ; 2019, p5]. Et d'autant plus qu'il est possible de faire exister une « catégorie générale "sega" » avec laquelle de nombreuses musiques ont des « zones d'affinités » [Parent, 2018, p5]. Beaucoup plus de détails et les citations plus complètes sont données dans l'Annexe ► D, « Le mot et l'expression "séga" (en quelques citations) ».

« Cette formule [rythmique du séga] (...), est au cœur d'un nombre important de genres musicaux anciens ou récents pris dans des univers locaux et/ou globaux, rituels et/ou commerciaux. Nous la trouvons notamment dans le *salegy* (Madagascar), le *séga* (Maurice, La Réunion, Rodrigues), le *maloya* (La Réunion), le *moutya* (Seychelles), le *m'godro* (Mayotte) pour ne citer que des musiques qui sont connues en dehors de leurs contextes locaux... » [Mallet&co, 2020, p170].

Dans différents contextes d'utilisation, le terme « séga » peut désigner... un ou des genres/styles principalement musicaux (je suis principalement musicien donc trouve plus facilement des éléments sur des dimensions musicales). Mais il ne faut surtout pas s'attacher uniquement à la musique. Très vite, si ce n'est pas en premier, une ou des danses sont présentes, et aussi : de la poésie, des paroles, donc un rapport à la langue créole, donc la créolité et la créolisation, des valeurs, des arts de vivre, des imaginaires, des philosophies, des mélanges de plus ou moins tout cela avec du rituel, religieux, spirituel, cérémonial, profane, commercial, joué en direct, enregistré, diffusé-radio, diffusé-grosse-sono, plage, barbecue ou pique-nique, scénique, bal-la-poussière, bal-salon, traditionnel, électrique, électronique, festif, touristique, revendicatif, politique, etc. Et ces adjectifs ne sont pas exclusifs, ils peuvent se combiner à plusieurs. Sully Fontaine est fondateur de l'orchestre en cuivre le Waki Band sur l'île de la Réunion et fin connaisseur du séga. Il le décrit comme « un véhicule pour diverses expressions (...), véhicule extraordinaire, un véhicule multiforme » avec plusieurs exemples. Le séga « permet de chanter sa joie, sa tristesse, de parler de ses angoisses, de ses peurs, de ses ressentis multiples et variés », incluant des communications politiques en campagne électorale, mais aussi « le séga revendicatif, le séga engagé » ou alors des paroles « clairement raciste[s] ». Donc : un « pouvoir extraordinaire qu'a le séga de porter des messages, même parfois parmi les pires » [2019, 13:26-31:24].

En plus de ces grandes catégories, dans certains contextes, un début de phrase comme « le séga-là... » peut aussi désigner une percussion particulière : le « tanbour séga » [Boswell, 2006, p199 ; Parent, 2018, p137, p304-310]. Et aussi un morceau de musique spécifique sous l'étiquette de son genre musical qui le distingue d'autres. C'est par exemple le cas dans MAWAAR : nous disons « on passe au séga » et tout le groupe sait de quel morceau il est question. Jusqu'à ce jour, nous restons sur un en particulier assez longtemps pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté.

2/ Des pratiques culturelles liées à l'esclavage et la colonisation

Cette rapide présentation d'une multitude d'éclairages du qualificatif « séga » amène à considérer les pratiques associées comme culturelles. Je prends ici la « culture », non pas au sens extrêmement restreint du ministère ou des politiques publiques françaises (La Réunion est à la fois un département et une région française), mais au sens plus anthropologique. Pour être plus précis : dans la *Déclaration des droits culturels de Fribourg*, la culture, ce qui est culturel·le(s) est ce par quoi « une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement » [Groupe de Fribourg, 2007, art. 2a]. Sous-entendu : pas uniquement les (pratiques) musiqu(al)es ou les (pratiques) art(istique)s.

Après une telle variété et la multiplication des considérations qu'ouvre une telle définition de la « culture », il est nécessaire de préciser une dimension importante qui est dans tous les articles, chapitres, livres, interviews et témoignages qui explique ce qu'est le ou les ségas. L'apparition de ces pratiques culturelles « séga », ses développements et ramifications sont intimement reliées à l'esclavage et la colonisation. L'épaisseur historique de l'esclavage (du XVII^e siècle à 1835 pour Maurice, 1848 pour La Réunion, c'est-à-dire environ deux siècles !) et de la colonisation (indépendance Maurice en 1968, et en considérant la départementalisation de La Réunion en 1946, donc plus d'un siècle !) ne sont donc surtout pas à négliger quand le « séga » est évoqué. J'ai déjà abordé le séga « Reve nou ancêtre » de Cassiya. Tout cela amène des enjeux d'identité très forts. Ce terme d'« identité » est très présent dans les écrits autour de ces musiques³⁴⁹.

Les images sont diverses pour décrire le « séga », comme une forme de kaléidoscope. Entre autres, la métaphore culinaire est souvent utilisée. Par exemple et souvent, c'est celle du « zambrokal » pour Stéphane Grondin [dans Girardot, 2019, p53], initiateur et animateur principal de la Maison du Maloya. Ce « zambrokal » est un plat typique de l'île de La Réunion, plat traditionnel à base de riz et safran, avec différents grains et légumes, et de la viande si nécessaire, éminemment varié. Il est devenu une métaphore de la population réunionnaise [Bonneau, 2022, 0:56]. Dans « Rasine momon papa » jouée par Baster [1990, 1992], Thierry Gauliris chante : « nou lé fièr kalité zambrokal, rényoné nou lé ! »³⁵⁰. C'est la fin de l'incipit vocal et un chœur répond : « Samèm ! [C'est ça ! Ou : Exactement !] ».

Marie-Christine Parent, explicite « la traditionnelle marmite géante, un des symboles forts de la créolisation », avec une note de bas de page :

« L'image de la marmite fait référence à un plat cuisiné dans lequel les ingrédients premiers ne sont plus reconnaissables une fois apprêtés et cuits et donnent un nouveau type de nourriture, qui contient ces premiers éléments, bien qu'ils soient

349 Dans mon dossier « ressources pdf îles de l'océan Indien », 63 sur 78 documents écrits différents remontent avec une recherche « identit » (identité, identity, identitaire), dont 5 avec un de ces mots dans le titre.

350 Cette chanson est dans la cassette *Rasine momon papa* [1990] et dans l'album *Lorizon kasé* [1992]. Cette dernière version est écoutable ici : <https://youtu.be/8EqFhFtfgMo>

altérés et souvent méconnaissables. Ainsi, la marmite illustre très bien le processus de créolisation que subissent différents éléments culturels. » [2015, n52 p55]

Le chapitre dont est tirée cette note a été écrit pendant son doctorat portant sur le moutya seychellois. Elle soutient sa thèse en 2018 et elle n’y reprend pas cette métaphore. Elle me semble pourtant très éclairante pour expliquer le « séga » comme désignation générique qui se singularise de plusieurs manières. Ce « plusieurs » n’a pas uniquement une dimension géographique qui ferait dire : telle île ou telle région a tel séga. Il faut penser ce terme *a priori* au pluriel, sauf à en préciser suffisamment le contexte.

Quel est celui que MAWAAR musique ?

3/ Le ségamaloya pour Mawaar

Le collectif Laklarté (Linité artistik kiltirel lang anvitoneman réyoné tradision épanouisman) regroupe des artistes et militant·es réunionnais·es. En 2017, illes ont demandé et obtenu la création de la catégorie Ségamaloya pour leur dépôt d’œuvre à la SACEM, en argumentant entre autres avec l’exemple de ce qu’il s’est passé à la Nouvelle-Orléans pour le ragtime puis le jazz.

« Le SÉGAMALOYA repose sur les deux entités historiques de la culture réunionnaise, à savoir :

- Le **SÉGA** : l’expression musicale universelle la plus populaire et la plus diffusée, plus dans une dynamique festive et de piste de danse.
- Le **MALOYA** (anciennement appelé Séga des noirs) : l’entité originelle afro-malgache faisant appel à la tradition et au culturel, plus dans une dynamique identitaire.

Le SÉGAMALOYA est une réactualisation du Séga populaire né après l’abolition, de la rencontre entre les rythmes du Séga des noirs et des sonorités occidentales du quadrille créole. »³⁵¹

Dans un courrier des lecteurs à zinfos974, « Ségamaloya : officialisation obtenue par Laklarté à la SACEM », Xavier écrit :

« nous nous retrouvons avec un nom de famille commun aux Mascareignes SÉGA et au prénom propre à l’identité réunionnaise MALOYA » [Xavier&co, 2017]³⁵².

Quelques années après, Apolonia, aka Jean Bruno Escyle, un des signataires de la lettre ci-dessus, réalise une vidéo pédagogique qui présente le parti pris SégaMaloya :

« Le terme SégaMaloya dit deux choses, tout d’abord notre appartenance à la famille des musiques de l’archipel des Mascareignes, et de l’indien océanique grâce au terme générique séga, ensuite notre ancrage réunionnais avec le terme maloya, sous lequel a été classé notre patrimoine culturel et immatériel à l’UNESCO en 2009. » [Apolonia&co, 2021, 3:22-3:47]³⁵³

351 Plus de détails sont dans l’Annexe ► D, « Le mot et l’expression “séga” (en quelques citations) ».

352 <https://www.zinfos974.com/segamaloya-officialisation-obtenue-par-laklarte-a-la-sacem/>

353 À l’occasion de son disque et spectacle *L’Esprit Kabar* : <https://youtu.be/WYYc78XDDb0>

Voici donc trois typographies qui diffèrent, mais toutes accrochent les deux mots sans tiret, et commencent par séga, ou Séga³⁵⁴. Quand tout est écrit en majuscules, ou dans le langage parlé non surjoué, personne ne peut saisir s'il n'y a pas ou s'il y a une voire deux majuscules au passage à l'écriture avec des minuscules. Apolonia choisit de l'écrire avec deux majuscules. Je trouve quelques articles ou blog avec une seule au début. Dans cette thèse, je ne vais pas mettre de première majuscule : il est une pratique parmi d'autres, comme jazz ou funk ou hardcore (que j'ai écrits depuis le début sans majuscule). Et, pour éviter au maximum une compréhension avec les deux mots et essayer de (presque) n'en faire qu'un seul, je ne prendrais pas non plus l'option d'une majuscule au milieu.

Le groupe Margo-Koodakood jouait du séga, du maloya et du malogué (rencontre très heureuse avec le reggae de la Jamaïque³⁵⁵) depuis le début des années 1990s. Mais ni JEAN-YVES ADOIS (MEDHI dans MAWAAR) ni WALTER ADOIS, père et fils, aux origines de ces groupes, ne connaissaient cette expression, ni la lettre de Laklarté. WALTER la comprend immédiatement comme le rapprochement de deux expressions. Un tel rapprochement pourrait s'écrire « séga-maloya », avec un tiret de séparation : comme deux parties différentes d'un même morceau, ou les deux musiques différentes de La Réunion. Par exemple, beaucoup de groupes jouent aujourd'hui des chansons où le couplet a une couleur maloya ou malogué, et le refrain en séga (le contraire est très rare puisque le séga, dans cette définition, est considéré plus dansant et rythmé). Ou alors illes insèrent un moment percussions avec rouler très maloya dans une chanson séga. Prenons par exemple « Bal réel » de Nout' Racine (Billy Batty de L'Étang-Salé, côté ouest de La Réunion) : l'introduction se déclare ouvertement océan Indien, mais pas avec assez d'éléments pour dévoiler le style précis [2023, 0:00-0:16]. Ensuite, l'instrumental au clavier avec un son flûté puis le couplet et la coda finale sont jouées malogué [0:16-1:05, 1:52-2:24, 3:14-3:26] ; les refrains, le solo de guitare et la vamp

354 MaloyaSéga se trouve aussi une fois dans une recherche Qwant en février 2025, mais d'une manière à la fois plus discrète et toujours en écho/rebond avec le SégaMaloya (2 fois dans l'article, mais le titre utilise SégaMaloya). MURIN HOARAU, Aline. (2017). « Le SégaMaloya sous les feux des projecteurs ». *Le Blog d'Aline (Murin Hoarau)*, https://www.inforeunion.net/Aline_Hoarau/Le-SegaMaloya-sous-les-feux-des-projecteurs_a317.html

355 Malgré des différences fondamentales, il existe aussi beaucoup de similarités entre les deux îles, Jamaïque et La Réunion. Le fait qu'un type de séga façon île Maurice donne le seggae, que le maloya, un type de séga mais à La Réunion donne le malogué (qui peut s'écrire aussi maloggae), et que le moutya, un séga des Seychelles donne le mouggaie serait à explorer. Il nous(-Mawaar) semble que cela dépasse le fait que le séga aime s'accrocher aux autres styles et aller à la rencontre. Nous avons l'intuition que celle avec le reggae est plus riche que celles qui se déploient par exemple dans le metaloya ou le maloya-jazz ou d'autres expressions. Plusieurs dimensions seraient à explorer : des parallélismes historiques en lien avec des revendications, la place de la religion et la spiritualité, la place du « i » et du « u » dans les écritures et sonorités, etc. Je me rappelle très bien de la réaction de Walter et Jean-Yves devant l'intro du film *Inna de Yard* [Webber, 2018] : la caméra est embarquée sur une barque qui s'approche des côtes Jamaïcaines... ensemble : « mais, c'est La Réunion ! ». Et cette impression n'était pas basée que sur du « visuel » ou sur des qualités de vert. Elle a été un élément de nos réflexions à ce sujet.

de fin sont jouées en séga [1:05-1:52, 2:24-3:14]³⁵⁶. Je reviendrai sur cette chanson plus loin.

Pour WALTER, il n'est pas immédiat que le « séga » puisse désigner un rythme commun à l'ensemble des îles de l'océan Indien dont le maloya serait un représentant. La Réunion est très marquée par la distinction séga (considéré comme moderne qui serait plus commercial, avec des textes légers et pour la fête, plus influencé par l'Europe, etc.) vs maloya (considéré comme traditionnel, néo-traditionnel, qui serait plus avec des textes revendicatifs et/ou pour des cérémonies, plus influencé par l'Afrique, etc.). Elle se forge dès les années 1930s, se renforce en 1970s avec le lien PCR indépendantiste et le maloya [Samson, 2009], puis sa progressive reconnaissance, cristallisant la distinction encore plus avec l'inscription du maloya au Patrimoine commun immatériel à l'UNESCO en 2009, et pas le séga [Desrosiers, 1996 ; Samson, 2011]³⁵⁷. Avec l'appellation SégaMaloya décrite ci-dessus, Apolonia veut sortir de cette dichotomie³⁵⁸.

Je dirai aujourd'hui et dans la suite de cette thèse que, dans Margoz-Koodakood, nous jouions donc du ségamaloya, dans le sens du « séga » comme une famille générale de rythme, et « maloya » par son approche réunionnaise.

Mais je peux (et dois) préciser un peu plus : du ségamaloya, avec l'ensemble des instruments amplifiés des années 1990s (sous-entendu sans ordinateur ni son électronique, mais avec toutes les avancées des guitares, basses, claviers et batterie), voix et cuivres (la section n'a pas toujours été là, mais elle était fortement attendue), avec des personnes effectivement réunionnaises, certaines nées dans l'île, d'autres non, et des métropolitains n'ayant jamais mis les pieds dans l'île. Nous jouions pour des soirées réunionnaises, cela voulait dire une forme « pop' » du ségamaloya, des morceaux courts, chantés et dansants avec des possibilités de faire tourner des parties en boucle, si nécessaire pour l'ambiance de la soirée et les volontés/fatigues du public dansant et/ou mangeant. La tourne rythmique avec ses accents et phrasés, la cadence est qualifiable de séga (par exemple le séga rapide « Zalouzi », ou les malogués « L'èr Malogué », ou « Di la vérité » ce dernier plus lent, sur lesquels je reviendrai³⁵⁹). Notre ségamaloya était réunionnais par au moins trois dimensions : **1)** par le créole utilisé, donc une langue, une prosodie et un accent particuliers. **2)** Les instruments utilisés, et plus encore ceux pensés, sont réunionnais. Par exemple avec le rouler : ses sons, frappes et rythmes revenaient beaucoup dans les explications ou commentaires de nos morceaux. Je caractérise ces instruments comme « pensés » parce que très peu joués effectivement, mais avec une forte influence sur nos sons et jeux, notamment la grosse caisse et la basse, des breaks de toms, etc. **3)** Et nous partagions une première famille

356 <https://youtu.be/cgIqGTbf1hE>

357 Plus de détails sont dans l'Annexe ► D, « Le mot et l'expression “séga” (en quelques citations) ».

358 Discussion avec Guillaume Samson (ethnomusicologue des musiques réunionnaises) qui relisait cette partie.

359 Ces trois morceaux sont dans les ► annexes en ligne : voir Margoz-1995-01-LErMalogue.mp3, Koodakood-2005-08-Zalouzi.mp3, et Koodakood-2005-03-DiLaVerite.mp3.

de référence réunionnaise : principalement NaEssayé, Cyclon, Maperine, Manyan, Aim' a nou et Analyse. Le tout avec un lien très fort avec l'île Maurice³⁶⁰, par une deuxième famille de références : principalement Cassiya et Kaya, qui tournaient beaucoup et avec grand succès à La Réunion. Les deux îles se disent « sœurs ». Missty, chanteuse et ségatière réunionnaise, a sorti son premier disque solo en 2012 après plusieurs années comme choriste. Elle fait partie de la nouvelle génération séga.

« et pourquoi ben il [le mélange Réunion-Maurice] continue à perdurer, parce que les gens i aiment en fait, ce style-là, les gens i adorent. Lé très très très écouté. Dans la plupart de mes musiques, nou travaille beaucoup avec les Mauriciens, des musiciens, moi en tout cas dans ma carrière, mes musiciens, ben lé mélangé, moi nen na des musiciens de l'île Maurice, des musiciens de La Réunion, et nou mélange ça ensemble, et i fait un bon zaffaire quand i arrive sur podium. » [2019, 5:17-5:43]

WALTER a raconté plusieurs fois l'effet « Cassiya » très marquant dans sa jeunesse. Il arrive dans l'Espace 2000 dans la périphérie lyonnaise, une grande salle et l'entrée pour aller dans la salle et voir la scène est progressive. C'est la fin des balances du groupe, son père ayant trouvé le moyen d'y assister : « j'avais l'impression d'entendre le disque et même en mieux, ils étaient juste en train de jouer ! ».

Concernant maintenant MAWAAR, le « séga » particulier que nous cherchons et jouons est dans la lignée directe : « du ségamaloya “pop” électrique avec des traces de Maurice, pour des concerts ou soirées ». Avec Walter, nous arrivons à cette définition. Des nouvelles références sont arrivées, notamment Toulou, Lindigo et Nout Racine pour La Réunion. Les rapports avec les musiques de l'île Maurice se sont enrichis avec Ras Natty Baby entre autres³⁶¹, et les groupes post-Cassiya (les projets plus solo de Désiré François, Gérard Louis ou Alain Ramanisum).

C'est donc de ce séga particulier dont il va être question. Mais... il a encore un sous-entendu sur lequel MAWAAR est d'accord sans l'avoir vraiment explicité : le « séga » comme catégorisant un rythme et des rythmiques spéciales propres aux différentes îles de l'océan Indien : un rythme, un son, un battement.

« Parce que le séga c'est un rythme et donc si on parle de rythme, c'est un battement (...) c'est le cœur de l'océan Indien qui bat d'une certaine façon. » [Fontaine, 2019, 10:33-10:57]

« na beaucoup de genres de séga, na le séga piqué, le séga love, beaucoup de mélanges, mais qui, grâce à sa rythmique, nou peut dire que c'est le séga. » [Missty, 2019, 2:13-2:27]

Avant de faire le récit depuis MAWAAR, je vais commencer à présenter ce rythme.

360 Penser roulèr ou ravanne (l'équivalent mauricien du roulèr) change l'imaginaire des sons, donc leurs jeux et les réalités sonores.

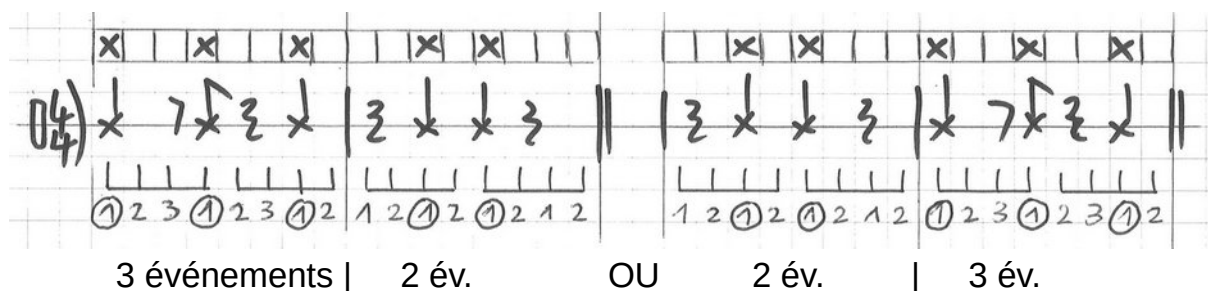
361 Notamment avec sa section cuivre de deux trompettistes et un saxophoniste alto, intéressante quand nous n'arrivions plus à recruter des trombonistes et qu'un saxophoniste alto voulait jouer avec nous. J'ai bien « poncé » leurs disques et en ai discuté avec les collègues.

4/ Rythmiquement, avec du 2 et 3 (approximativement ?)

Le plus souvent, il est dit que le séga est un mélange entre ternaire et binaire (par exemple [MCC, 2020, p1, 4]). Mais ce n'est pas assez spécifique, beaucoup de musiques mélangent du binaire (construction de rythmes par 2, avec le nombre 2), et du ternaire (par 3). Le jeu entre 3 et 2 est extrêmement courant quand nous musiquons : alternance, succession, superposition avec plus ou moins d'importance donnée au 2 ou au 3, coexistence, au niveau de la petite échelle temporelle d'un seul temps, de deux temps, et plus largement d'une mesure ou un cycle, etc. La question « qu'est-ce qui se compte par 2 et par 3 ? » a de multiples réponses, parce qu'il existe de multiples endroits de possibles variations, donc d'expérimentations. Et, quand vient se rajouter : comment cela se compte (voir par exemple la recherche sur la section de cuivre de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985]) ?... nous arrivons très vite à du multiple de multiples.

Mais la base reste que : $6 = 3+3 = 3 \times 2 = 2+2+2 = 2 \times 3$... richesses immenses !

Un autre exemple courant est la clave de base des musiques cubaines. Elle est en alternance de 3 et 2 coups qui peuvent se décomposer avec du 2 et du 3, qui ouvre sur deux types de considérations sur le binaire et du ternaire (nombre de coups ou de syllabes et nombre de subdivision du débit) : **33(2|2)2(22)** ou **(2)2(22)|332**



Ce sont deux manières (parmi de très nombreuses) d'organiser l'intérieur d'un groupe de 8 et 8x2 pulses.

Revenons au rythme séga. Une description en mélange entre ternaire et binaire n'est pas suffisante.

Pour préciser, certain·es ajoutent que l'aspect ternaire vient plutôt des musiques des esclaves et le binaire des polkas ou quadrilles des colons [MCC, 2020, p19]. Avec une spécificité par rapport à d'autres espaces d'esclavages : l'archipel dites « des Mascareignes » est à l'Est de l'Afrique avec l'île de Madagascar entre, et pas si loin de l'Inde. Donc les musiques de ces îles sont une rencontre d'influences africaines, malgaches, indiennes et européennes³⁶². Dire cela permet bien d'évoquer une ambiance

362 De plus, l'île de la Réunion n'avait pas d'habitant·es fixes avant l'arrivée des premiers navires européens. Les rencontres ne sont alors pas exactement les mêmes que sur des îles (ou un continent) où résidait déjà une population. Cette remarque ne minore absolument pas les différences de statuts (établies avant même de débarquer), entre des armateurs européens se déclarant propriétaires et des esclaves.

et un imaginaire spécifiques, moins immédiatement une manière d'envisager un rythme. Et j'ajoute que la question des origines n'est pas réglée (le peut-elle seulement ?), et qu'elle n'est pas au centre de mes recherches de doctorat, ni de nos pratiques dans MAWAAR (à la question de la rencontre du reggae près).

Il est alors nécessaire de préciser le mélange du 2 et du 3, du binaire et du ternaire. C'est à cet endroit que commence un intérêt, des questions et des problèmes (une intrigue).

Stéphane Grondin dit :

« la structure rythmique du Segga c'est à cheval entre un peu binaire et ternaire.... parce que ça dépend du musicien qui le joue aussi ,... » [dans Girardot, 2019, p55].

Sully Fontaine explique :

« ce rythme ternaire dont on pense qu'à chaque fois ça va tomber, mais sans jamais arriver au sol, comme i dit en créole "i tombe mèt arrive pa ater", ce rythme qui se relève toujours et qui rend cet air si... ce rythme si difficile à interpréter » [2019, 9:24-9:44]

Le ternaire pourrait aller vers une notation occidentale de type 6/8 : une base ou un « patron rythmique »³⁶³ [Lagarde, 2012 ; Parent, 2018] de 6 événements souvent décomposés en 3+3, donc mettant l'accent sur une forme de ternaire dans le débit. Mais ce serait peut-être mieux en 2 ou 4/4 : c'est-à-dire une base de 2 ou 4 événements, en mettant au premier plan les temps réguliers qui se suivent mais...

Dans sa thèse sur l'« anesthésie coloniale » dans l'île Maurice, Gitanjali Pyndiah étudie le séga comme « autopoïèse » et « décolonisation créative ». Elle écrit :

« *the basic segga meter which is approximated a fast (Western) 6/8 although it does not conform neither to a 6/8 nor a 4/4 (Manuel, 1998)* »³⁶⁴ [2019, p196].

L'indication bibliographique est suivie par une note que je reprendrai dans la fin de la sous-partie suivante.

Parmi de nombreux autres qui mettent cela en discussion, je choisis cet extrait pour l'adjectif anglais « approximated ». Il se traduit plus facilement par « se rapprocher » mais a la même origine de l'approximatif français. Guillaume Samson, ethnomusicologue des musiques réunionnaises, indique plusieurs fois une « subdivision ternaire », mais souvent avec une qualification qui attire l'attention : cette subdivision est « approximativement ternaire » [2004, §1 ; 2009, p139 ; 2012, n2 p36 ; 2013, §24, p225]. Cet adverbe produit un effet bizarre : il est quand même peu précis... Mais, une fois que j'ai dit cela et que j'essaie d'être cohérent : qu'ai-je de mieux à dire ? Parce que l'« approximation » me semble, en fait, très juste... enfin,

363 Cette expression est basée sur le « patron » des pratiques de couture et d'autres artisanats, elle décrit un modèle auquel nous nous référons mais que nous ne suivons pas exactement, que nous adaptons à l'activité et au produit souhaité. Dans le cas des rythmes ségas, la notion de « patron rythmique » est utilisée par Benjamin Lagarde [2012] et Marie-Christine Parent [2018].

364 Je traduis : « la métrique basique du séga qui se rapproche d'un 6/8 (occidental) rapide bien qu'il ne se conforme ni à un 6/8 ni à un 4/4. »

depuis ma position occidentale. Parce qu'en se déplaçant un peu, il ne l'est pas du tout et est même extrêmement précis (pour ne prendre que des collègues que je croise régulièrement, WALTER et JEAN-YVES, dans Margo, Koodakood et aujourd'hui MAWAAR, mais aussi en écoutant différentes versions studio et concert des groupes de référence déjà cités et qui vont l'être ci-dessous). Ce rythme n'est pas que ternaire, il (me) faut un complément. Le swing jazz est dit ternaire, le mot est identique mais, au niveau du débit qu'il qualifie, les réalisations sonores swing et séga ne sont pas du tout identiquement ternaires. Sans plus de précision, « ternaire » semble sous-entendre que les trois éléments de la succession des 123 sont répartis dans le temps de façon isochrone... Et ce n'est pas exactement le cas : mon début musical dans les cours de solfège s'en rend très vite compte. Et c'est sans doute le champ lexical de l'« approximatif » qui décrit cela de façon la plus rentable (rentabilité du nombre de signes pour la signification), et peut englober autant de styles musicaux différents dans un même « patron rythmique » ? La meilleure explicitation à cet « approximativement » ne peut qu'être située : ci-dessous, ce sera le séga de MAWAAR dans les années 2020s (séga-Mawaar). Elle va demander le récit qui vient.

5/ Attention à quelques termes et leurs utilisations

Avant de raconter, il est nécessaire de signaler un dernier problème sur les termes utilisés. Les qualificatifs binaire et ternaire, les signatures rythmiques 6/8 et 4/4 sont des conceptions nées avec la musique qui s'écrit, au sens solfégique de l'écriture musicale occidentale : une notation musicale devenue *la* notation (si elle est autre, elle doit se signaler avec des adjectifs ou quelques phrases supplémentaires). Celle-ci a construit la disjonction entre le rythme (un codage avec des signes basés sur des subdivisions de type 1 à 2 : une noire se décompose en deux croches qui se décomposent chacune en deux doubles croches, etc.)³⁶⁵, et d'autres paramètres sonores comme les hauteurs ou les timbres, et surtout peut-être les intentions. Elles peuvent être notées avec un codage différent qui se superpose (les articulations, accents, des liaisons et autres signes) et/ou qui se diffuse depuis le titre, le sous-titre, une indication autour du passage (avec tel nom de danse, de style, de dynamique, un tempo et/ou un mouvement, etc.) Et cette écriture solfégique joue très efficacement avec une érudition, une « science » et « discipline-école » ; elle participe alors à des jeux de pouvoir extrêmement coloniaux en délégitimant et écrasant les autres conceptions et manières de faire.

365 Il existe énormément d'autres manières de faire : des qualificatifs comme long et court, peut-être agrémentés de plus, moins, très, peu, assez, presque (cf. par exemple la représentation en maxime, longue, brève et semi-brève introduite vers 1260 dans *Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne, développée ensuite avec des adjectifs et des longues dites parfaites ou imparfaites (sic), des brèves altérées, des semi-brèves mineures ou majeures, etc.), ou encore des points et lignes, certains au-dessus ou en dessous (cf. des notations d'orchestre de gamelan indonésien), des nombres, des syllabes comme dans le konnakol indien (système de percussion vocales très utilisées pour apprendre les percussions, notamment des musiques carnatiques du sud de l'Inde, et toutes celles inspirées par ces vocalisations), etc.

Dans la suite des citations de Philip V. Bohlman sur l'objet musique qui permet de maintenir une position occidentale de pouvoir (voir la partie « Musiquer » précédente), il écrit :

« Notation, for example, becomes a convenient way of collapsing time and space, thereby removing all sorts of Others-Western and non-Western-to the plane of the universal. By rendering all musics in Western notation, one creates a universe of music and then succeeds in controlling it. (...) By transcribing and notating music from oral tradition, we demonstrate our power and knowledge, but ipso facto keep the transmitters of oral tradition from acquiring the same measure of power. »³⁶⁶
[1993, p424]

Cette terminologie (binaire, ternaire, 6/8 et 4/4) est dans le paysage, elle peut même y prendre beaucoup de place, notamment depuis ma place de musicien éduqué (forgé) par elle. Et ces termes avec les représentations musicales qu'ils emmènent ont participé à m'aider à rentrer en compréhension de certains musiques. « Participer à », pas moins, pas plus ; et « rentrer en compréhension », pas moins, pas plus, parce qu'une meilleure compréhension demande progressivement un recul critique sur les représentations utilisées.

Cette terminologie est dans le paysage, elle est alors reprise par des personnes qui musiquent dans cette catégorie « de tradition orale ». Marie-Christine Parent discute de ce type de représentation 6/8 solfégique occidentale avec des musiciens seychellois qui jouent ces musiques et cela leur convient : « ils n'ont aucun problème à adopter les outils théoriques occidentaux pour représenter sa musique, à l'écrit comme à l'oral ». La note de bas de page associée ajoute : « Ceci pourrait démontrer la présence d'une pensée musicale créole ou métisse, qui puise à la fois dans le langage et l'imaginaire "africain" et "européen" » [2018, n408 p326]. Tandis que celles rencontrées par Jenny Fuhr à Madagascar utilisent cette représentation mais la contestent fortement (« the term and concept of '6/8 rhythm' that is constantly used and yet highly contested as well » [2010, p1], « "6/8 rhythm" is persistently used, it is also highly contested » [p123]). Au minimum, elle fait débat [2011, p63-64].

6/ Le séga pour Mawaar (et dans le récit qui suit)

Ces termes comme binaire, ternaire 6/8 et 4/4 sont aussi repris par des ségatières, quand elles doivent mettre en mot leur musique à l'extérieur. Entre elles qui musiquent souvent, ce n'est pas le cas, sauf dans des lieux formels d'enseignement.

Serz Dafreville a fondé l'association Lékol la Mizik Larényon. Il dit : « Sur le plan rythmique, on peut accentuer plus le côté ternaire ou binaire. On peut dire binaire à subdivision ternaire ou inversement. » [MCC, 2020, p18].

366 Je traduis : « La notation, par exemple, devient un moyen pratique de faire s'effondrer le temps et l'espace, et d'éliminer ainsi toutes sortes d'Autres – occidentaux ou non – sur le plan de l'universel. En traduisant toutes les musiques en notation occidentale, on crée un univers musical puis on réussit à le contrôler. (...) En transcrivant et en notant les musiques de tradition orale, nous démontrons notre pouvoir et notre connaissance, mais nous empêchons ipso facto les transmetteurs de ces traditions d'acquérir autant de pouvoir. »

Le séga-Mawaar, celui que MAWAAR cherche à jouer, et que Margoz-Koodakood jouait, est très nettement à subdivision ternaire : le débit est ternaire. Le temps des appuis de la danse est très perceptible, très souvent avec la grosse caisse continue (sur tous les temps). Nous pouvons murmurer tout le long : taKata, taKata... et il faut répéter quatre fois la formule taKata parce que le déroulé peut se décomposer en mesures de 4 temps (4x taKata), qui est une manière d'être binaire. Et ce débit ternaire peut se regrouper par 2 : 2 temps en 3+3 pouvant devenir 3 sons en 2+2+2, de nouveau une manière de jouer binaire.

Je prendrais donc des grandes précautions à ne pas trop imaginer/représenter avec ce type d'écriture solfégique : je l'utiliserai un petit peu, le moins possible, mais jamais seule³⁶⁷. Une partie du public de cette thèse sait lire cela et interpréter (« ne pas jouer/chanter exactement ce qui est indiqué ! »), une autre ne sait pas. Une trace dessinée sur du papier peut rester devant les yeux pendant les discussions ; un son, un rythme, un son-rythme aussi peuvent disparaître devant un graphique.

En construisant le récit de nos avancées sur cet « approximativement ternaire », quelques signes de cette écriture me semblent intéressants pour les **imager**. Je l'accompagnerai d'autres écritures participant à indiquer ce sur quoi l'attention peut se porter, en donnant des explications, utilisant une légende et des signes supplémentaires dans ces représentations graphiques dont la partition solfégique. C'est donc uniquement une aide à l'image pour progressivement **explicitier** et **caractériser**, au sens de ne pas prendre cela pour jouer. (Les exemples seront très courts.)

En revenant au 3+3=2+2+2, voir par exemple une basse jouant :



Première mesure du chant de « Z'histor banal » par Analyse³⁶⁸
album *Désirs de tendresse* [2000]
(une manière de jouer séga caractéristique de l'île de la Réunion)

367 Je l'ai utilisée au moment du récit à propos de la section de cuivres de « Sahel », sans beaucoup d'indication supplémentaire ni précaution. À cette époque, nous utilisons ce médium, comme un outil parmi d'autres, sans plus de réflexion que le fait d'essayer un moyen supplémentaire : nous restions bloqués.

368 <https://youtu.be/n4cjq5qUqQ0> (le chant commence à 0:39).

En s'appuyant sur cette basse, il est donc parfaitement légitime de penser et représenter cette rythmique en 3 temps subdivisés en deux³⁶⁹.

Je reviens maintenant sur la note qui terminait la citation de Gitanjali Pyndiah d'il y a quelques pages [2019, p196] :

« The ethnomusicologist Peter Manuel explains that listening “to sega rhythm [...] poses a particular sort of challenge to the foreign [European] ear, as it often seems to resist classification as a triple or quadratic meter. Sega rhythm, indeed, illustrates the inherent problems in applying Western analytical concepts to non-Western musical practices”³⁷⁰. »³⁷¹ [n95, p196]

Le défi pour les musiquer européens à jouer ces musiques est d'autant plus important qu'ils sont formés par le solfège trop scolaire (qui déforme pour aborder ces rythmes). La difficulté est donc partagée : elle n'est pas propre à moi, à nous-section de cuivres de Margo-Koodakood, puis nous-partie non réunionnaise de MAWAAR.

« le problème de la musique Malgache aussi avec les vazahaⁿ¹⁴, c'est l'existence de binaire et ternaire au même temps dans une chanson, c'est...tu vois (il rit). [...] Des fois si on fait des rencontres avec des musiciens étrangers, ils ont eu du mal » [Fuhr, 2011, p170, « interview Rajery, 17.12.2007 »]

« Et à travers mes, on va dire mes expériences, quand je me suis rendu compte, surtout dans les pays européens et tout ça, en fait eux ils savent pas ce rythme-là en fait, c'est un rythme qui est né dans l'océan Indien (...), et c'est vrai que c'est un rythme particulier qui rend, enfin j'ai envie de dire, c'est très difficile en fait, hein les Occidentaux n'arrivent pas à le capter directement. » [Salem, 2019, 4:16-4:39]

Ce défi collectif, notamment dans MAWAAR, va être au centre du récit qui vient.

369 L'application Chordify fait le relevé des accords des chansons... La présentation officielle s'arrête ici, mais il faut préciser : les chansons tonales de la variété aujourd'hui mondiale, avec des parties rythmiques bien discernables. « Z'histor banal » d'Analyse commence avec une grosse caisse continue bien marquée. Chordify la montre alors en 2 ou 4 temps (à subdivision ternaire) : <https://chordify.net/chords/analyse-songs/z-histoire-banal-chords> Pour d'autres chansons où ce type de basse est plus présent, l'application la montre en 3 temps (à subdivision binaire), par exemple : <https://chordify.net/fr/chords/ghislain-du-groupe-aim-a-nou-clip-officiel-4k-impix-impix>

370 La référence est : MANUEL, Peter. (1998). *Popular musics of the Non-Western World: An introductory Survey*. Oxford: Oxford University Press, p113.

371 Je traduis : « L'ethnomusicologue Peter Manuel explique que l'écoute “du rythme séga [...]” pose un défi particulier à l'oreille étrangère [européenne], car il semble souvent résister à la classification en tant que métrique en 3 ou 4. Le rythme séga illustre en effet les problèmes inhérents à l'application de concepts analytiques occidentaux à des pratiques musicales non occidentales”. »

n14 « “Vazaha” is a Malagasy term for foreigner, more precisely European, literally meaning someone who is “well observed”. » (“Vazaha” est un terme malgache pour étrangère·res, plus précisément européen·ne. Littéralement, il signifie : une personne qui est “bien observée”).

Après toute cette introduction-présentation, j'arrive donc maintenant à mon et nos histoires avec ce rythme appelé « séga ». J'ai découvert ce terme et ces musiques après le malogué : j'ai donc commencé par des formes de maloya, la partie de ce mot que je ne connaissais pas du tout. Puis, de proche en proche, je découvre le seggae, donc des formes de séga, encore une fois la partie de ce mot que je ne connaissais pas.

Cette histoire commence dans les années 1990s où je suis loin de tout ce que je viens d'écrire. De plus, la majeure partie des sources utilisées ci-dessus et dans l'annexe correspondante n'était pas écrite ! C'est-à-dire aussi, que je laisse maintenant de côté ma position de chercheur s'appuyant sur d'autres recherches. Et je vais écrire avec mes participations musicales beaucoup plus au centre : je prends la position d'un musiquant qui recherche avec ses collègues, en racontant nos avancées sur notre appréhension de cette formule rythmique du séga...

Dans la suite de cette thèse, je nommerai...

- séga* le patron rythmique générique des musiques des îles de l'océan Indien,
- ségamaloya quand il se trouve en lien avec l'île de La Réunion, par exemple avec Margo et puis Koodakood,
- séga-Mawaar pour préciser et situer ce patron rythmique dans la musique que Mawaar joue (avec un tiret de précision).

8.21b) Quelques antériorités

1/ Préalable, précédent, antériorité

Ces mots étaient présents dans les pages précédentes, il faut que je les explicite maintenant un peu plus.

Dans notre réseau de recherche des Fabriques de sociologie, nous distinguons d'une part antériorités et préalables avec Pascal Nicolas-Le Strat [2022 ; 2024, p127-134]. Et d'autre part, la notion de « culture des précédents » est très présente, depuis le livre *Micropolitique des groupes* [Vercauteren&co, 2007], et le travail de Benjamin Roux qui en fait même le titre d'un de ses sites, *Cultivateur de précédents*³⁷². Préalable n'est pas antériorité, que je distingue de précédent (pour mieux les relier et enrichir cette idée de ce qui existe avant et nous nourrit).

- **préalable(s)** : ce qui serait nécessaire avant de faire, tenter, expérimenter. Contrairement à beaucoup de manières de penser-agir (liées à des imaginaires de la progression scolaire, donc aussi universitaire), il n'en faut pas pour commencer à faire : nous faisons avec ce que nous avons, pas plus, pas moins, que ce soit rechercher, écrire, penser [Nicolas-Le Strat, 2022]. Je rajoute : musiquer.

372 <https://cultivateurdeprecedents.org/>

Et en faisant, très vite, se créent des antériorités, des premières et puis d'autres qui viennent nourrir progressivement des actions, tentatives, expérimentations, puis en appui avec des précédents collectés ailleurs (parce que documentés), nous avançons.

- **antériorité(s)** : ce qui a été déjà fait, tenté, expérimenté sur ce sujet par nous, dans les réseaux de relations et des travaux déjà réalisés des personnes, groupes et sous-groupes en présence.
- **précédent(s)** : ce qui a été déjà fait, tenté, expérimenté sur ce sujet par d'autres, ailleurs dans l'espace et le temps.

Je présenterai donc ci-dessous mon entrée dans ces musiques : mes antériorités et quelques autres communes dans le groupe MAWAAR.

2/ Travail de reprise dans GGG

C'est dans ce groupe (1994-2000, pour ma participation) que se déroulait le premier grand récit de cette thèse, à propos de la section de cuivre de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985]. Nous faisions donc régulièrement des reprises afin de travailler et affiner notre jeu (sans les jouer sur scène). Nous avons passé beaucoup de temps sur de la chanson française (Léo Ferré, Jacques Brel, Georges Brassens), de l'afrobeat (Fela très essentiellement), du reggae ivoirien (Alpha Blondy, Serges Kassy) et du raï (Khaled, Cheb Hasni, Rana Raï). Le batteur venait de la Réunion, il nous a ramené des cassettes de l'île à la mode à l'époque, c'est-à-dire au moment de l'engouement malougué. NaEssayé sort son album *Oté la sere* en 1991, avec le titre « Na Essayé » (présent dans le deuxième récit au début de la thèse, trouvant le son d'un rouler en utilisant une conga médium). Nous avons alors travaillé certains malougué, un peu. Je n'ai pas retrouvé les deux principaux titres sur lesquels nous avons passé du temps. Un peu ? Parce que le leader disait que, collectivement, cela nous servait moins que la liste précédente³⁷³, déjà longue. Celle-ci serait beaucoup plus proche rythmiquement (les grooves instrumentaux et les dictiones) de ce que nous faisions et cherchions que le malougué. Le transfert à notre répertoire serait alors plus direct. Mais nous avons travaillé cette musique, parce qu'elle avait une couleur reggae et des parties de claviers très intéressantes pour nous. Et elles nous posaient **problème**. Le leader jouait ce clavier avec Julien Raffin, ils s'aidaient mutuellement parce que ce n'était pas simple du tout ! Dans ces reprises, j'étais moins à la trompette qu'à l'écoute et aux commentaires. Collectivement, nous avons solidement établi le ternaïre du malougué avec une place particulière pour le 2 dans le 123 : un ternaïre venant du maloya, et pas d'un reggae roots ternaïre, ni d'une partie de la chanson française ou de certains jazz que nous connaissions plus.

Il y a bien trois événements dans chacun des temps...

- un premier est avec le temps : un appui de la basse et percussion type grosse caisse ou rouler ;

³⁷³ Il ne connaissait pas le maloya, en tout cas beaucoup moins qu'un des membres du groupe. Je pense que cela a pu lui poser problème.

- un deuxième est accentué, « en l'air », marqué notamment par la guitare et/ou le clavier rythmique/s et qui ressemble beaucoup à un skank reggae ;
- un troisième suit, comme un rebond de cette accentuation (qui est même joué certaines fois), mais il y a bien « quelque chose » avant le retour du premier temps.

Et cela nous semble presque régulier, au sens où ce n'est pas du type 1(2)34 ou 12(3)4 ou 123(4) qui serait un débit en 4 déguisé parce qu'un des 4 événements temporels ne serait que suggéré. Ce « presque » régulier semble à explorer, mais ce n'est pas au programme.

J'écris cela : « 123 » (le gras signifiant un appui spécial sur le 2) qui correspond graphiquement à la représentation que nous avons. Elle suffisait pour ce que nous en faisons, nous n'irons pas plus loin dans ce groupe.

Dans ces années, nous étions sans smartphone, sans connexion internet facile et la toile était encore peu remplie, la plateforme YouTube n'existait pas³⁷⁴, le MP3 était dans sa phase de lancement, etc. Nous travaillions principalement avec des cassettes audio. Nous apprenons vite à faire des copies avant de passer et repasser la bande dans un lecteur inlassablement sur le même petit bout, par exemple en changeant la vitesse de lecture. Certains appareils avaient cette possibilité, il était précieux et musicalement très utile. Notre support (documentation) était l'audio et uniquement lui³⁷⁵. Pour aller trouver une reprise, une autre version, un malogué ressemblant, etc. nous n'avions que les médiathèques, nos rencontres, les marchés ou coups de téléphone à des ami·es d'ami·es (geste* « documenter »). Par exemple, nous n'avons pas regardé les pas de danse pour nous repérer et sentir, peut-être différemment.

Les conditions d'enquête ont radicalement changé depuis.

Cette analyse était collective. En reprenant les quatre verbes associés présentés ci-dessus, cette analyse découle d'un problème très concret de type empêchement ou difficulté : on n'arrive pas à jouer un tel contre-temps ! Les savoir-faire en présence (nos antériorités), adaptés et construits avec du reggae, des valse ou de l'afro-beat ne nous aidaient pas. Le batteur réunionnais n'était pas présent à chaque répétition, ses indications pour jouer malogué étaient vagues, au sens où nous ne savions pas quoi faire avec. Je ne me souviens plus de ses termes ou phrases, uniquement le fait que, après, nous nous grattions la tête : « ah oui, d'accord, mais alors, comment faire ? » Et avec lui, nous privilégions le travail sur notre répertoire. Je n'ai pas souvenir qu'une question ait été formulée comme centrale, mais plusieurs discussions ont cherché à décrire ce problème et des solutions. **Questionner** « comment jouer ce contre-temps ? » n'était pas explicitement présent, mais bien actif. Cette analyse commence à

374 Pour rappel, la première vidéo sur YouTube a été mise en ligne le 23 avril 2005 (j'avais 32 ans). C'est important de garder quelques dates : « ça » n'a pas toujours été là.

375 Ou du CD quand c'était la source primaire, mais pas pour nous et le malogué à cette époque. Je n'ai pu trouver des CD de cette musique que bien après, déjà quelques-uns dans les médiathèques des bibliothèques de Villeurbanne (peu nombreux) et quand j'ai pu avoir accès à des sites de ventes en ligne, et notamment des ventes de pair·es à pair·es.

caractériser et formaliser une manière de débit ternaire reliée au maloya (qui est relié au séga*, j'allais l'apprendre après). **Expliciter** et **imager** étaient aussi très présents mais je n'en ai plus trace : le tout vient se condenser dans l'écriture « 123 ». Et je l'ai écrite plus tard : nous n'avions pas de notes écrites. Dans mon approche par les pratiques et pas uniquement le produit qu'elle fabrique, je détaille cependant deux souvenirs, deux types de moments où l'on cherchait à (s')expliquer.

D'une part nous avons déclamé et chanté de nombreuses formules, avec ou sans percussions digitales ou manuelles, de type 123 : taKata, taKAta, TaKata, des jeux sur les cuisses ou sur une table, avec main gauche/droite, etc. en commentant : ici c'est la grosse caisse, là c'est le clavier en essayant de trouver un geste et/ou un mouvement corporel global permettant de nous approcher du son-rythme (Wadada Leo Smith) que nous entendions. Ce sont autant d'**images** sonores, vocales, tactiles et gestuelles commentées. Et d'autre part, nous avions un mouvement spécifique de la main pour nous **expliquer** la danse. Nous aimions beaucoup cette forme de représentation-explication (voir le récit autour de « Sahel »). Il s'agissait d'un mouvement circulaire de la main complète : le ternaire se trace plus facilement en cercle qu'en suite de lignes (ou alors le triangle devient plus facilement un presque cercle qu'un carré, quand nous devons le recommencer plusieurs fois ?). Les cinq doigts sont presque regroupés, le 1 temporel est en bas, avec possiblement une légère accélération de type fouet et rebond vers le haut pour le 2 qui s'accroît alors avec une petite sortie de l'index, le 3 est presque invisible dans la retombée vers le 1. Encore un « presque » à explorer. Ces deux manières et sans doute d'autres nous ont permis d'arriver à ce « 123 ».

Pour moi, cela avait aussi et surtout développé une sensibilité puis un goût pour cette musique particulière à l'intersection de plusieurs influences en créant une musique inouïe. Depuis l'île Maurice voisine, le seggae avait aussi créé une musique similaire, aussi inouïe (notamment le groupe Racinetatane avec Kaya, et *Seggae Nu Lamizik* en 1989, puis *Roots Of Seggae* en 1990), mais je ne connaissais pas encore. Au vu des dates, en suivant les sorties des cassettes et disques, le seggae sort avant le malogué, mais ce dernier et même les deux se sont sans doute développés bien avant les enregistrements et sortie des disques écrivant cette musique sur des pistes audio. L'ordre est bien moins important que la période commune, et cette information de succession temporelle de sortie n'aide pas directement à musiquer d'une façon séga*. Après avoir quitté GGG en 2000, je suis tombé sur une annonce d'un groupe réunionnais cherchant des cuivres pour de la musique réunionnaise en nommant le malogué... J'ai appelé très vite !

3/ Puis MargoZ devenant Koodakood

Il s'agissait du groupe MargoZ, avec la famille ADOIS, dont JEAN-YVES (appelé MEDHI dans MAWAAR aujourd'hui) à la basse et à la direction principale, et WALTER à la batterie (qui joue aussi la guitare et chante dans MAWAAR). Entre 2000 et 2007, j'ai

donc joué avec elleux malogué et ségamaloya. Le répertoire comprenant au moins deux chansons maloya, dans la forme traditionnelle : uniquement des percussions (roulèr, kayamb, triyang et sati) et des voix en succession de questions (voix soliste, JEAN-YVES) et réponses (chœur avec tout le monde). Le groupe Margoz a reproduit une constante des premiers groupes de malogué : le premier titre du premier album explique en actes le malogué³⁷⁶, ici il s'agit de « L'er malogué »³⁷⁷, enregistré en France et sorti en 1995. Et le ou les deux premiers albums ont un maloya plus traditionnel (assumer en acte l'héritage), ici la dernière piste du disque. Mais nous ne les jouions pas beaucoup.

Avec WALTER et JEAN-YVES (MEDHI dans MAWAAR), j'ai donc joué ces musiques pendant assez longtemps. J'étais le membre de la section de cuivres le plus régulier et j'écrivais-arrangeais, je suis devenu responsable de la section. Donc déjà, trouver une place (comment et quoi jouer, la section de cuivres et la trompette dans cette section mais souvent seul en répétition). Le groupe avait déjà quelques idées, je les ai réalisées ; puis j'en ai construit avec elleux. Et ensuite, j'ai dû les partager avec d'autres : nous étions deux pour beaucoup de concerts (avec un saxophoniste), puis trois dans l'enregistrement de *Pou la pé* en 2005 (saxophoniste et tromboniste). C'est pour cet album que le groupe prend le nom de Koodakood.

J'arrivais dans Margoz avec une représentation en 123, mais... elle ne me suffisait pas pour être vraiment précis, que ce soit pour des pêches (notes courtes accentuées), des riffs ou une mélodie plus complète.

Dans la suite du « débit-dansant », il m'a fallu me défaire du débit trop régulier très occidental, ici ternaire. Alors : regarder/penser non pas une partition (même mentale) ou l'équivalent d'un tableau ligne/colonne formant des cellules égales, mais regarder, sentir et rentrer dans et avec des mouvements et des danses. Je repère puis utilise aussi des indices visuels : les pieds qui marquent le temps (mais attention, pas tout le temps !), les pêches qui sont marquées par la batterie dont nous pouvons suivre le geste de la baguette allant frapper la peau ou la cymbale, l'attaque des cordes par la main du guitariste rythmique, celle de la claviériste devant le synthétiseur, quelques mouvements dans la manipulation du kayamb.

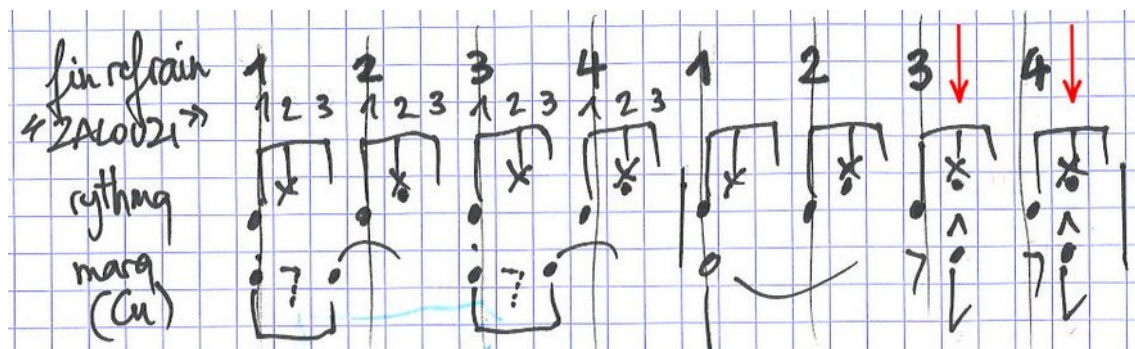
Soit par exemple un marquage cuivres (très souvent écrit : « Cu » dans des annotations) au milieu d'un refrain, la chanson « Zalouzi » : il est indiqué par les deux flèches rouges dans la représentation suivante.

[Koodakood, 2005, 1:28, 2:12, 3:42, 4:49]³⁷⁸ :

376 Comme le 1^{er} et 3^e titre du premier album de Naessayé [1991] (avec le 2^e reprenant façon malogué la ligne de cocotte et de basse très connue du refrain du « Stir It up » de Bob Marley and the Wailers) ; comme le premier de l'album de Cyclon qui lui donne son titre, *Maloggae* [1993].

377 Ce morceau est dans les ► annexes en ligne : voir Margoz-1995-01-LErMalogue.mp3.

378 Dans les ► annexes en ligne : voir Koodakood-2005-08-Zalouzi.mp3.



Avant le marquage final en rouge, déjà, je remarque en faisant ce récit que les premières notes nous posaient moins de difficultés. Nous n'avons jamais abordé cela (pas suffisamment de souci, alors inutile de passer du temps dessus). J'ai et nous avons des antériorités sur le jeu d'un **123123**, notamment en jouant les 1 et 3 d'un swing (en décomposant en ternaire façon 123). Par expériences incorporées³⁷⁹ (essai, erreur, tâtonnement expérimental, jeu et analyse), nous savions qu'il devait s'adapter un minimum, donc savions nous accorder collectivement, entre nous et d'autres, sur ce type de placement dans un temps.

Par contre, les deux accents en fin de partie, les deux flèches rouges ci-dessus, sont plus problématiques. Je commence et nous(-section de cuivres) commençons par le jouer un peu trop devant, il est plus derrière. Alors nous nous calons rapidement en le jouant plus « derrière ». Nous sommes ensemble, mais... Les musicien·nes de section construisent assez vite l'habitude corporelle de jouer ensemble, peut-être pas comme il faut, mais ensemble. Les respirations et les gestes peuvent se lire et permettent une coordination. Assez vite donc, nous arrivons à le jouer par l'écoute, à le jouer presque bien. Parce que les enregistrements font entendre quand même un petit décalage. Quelques fois nous sommes devant, beaucoup de fois en retard. Nous n'arrivons pas à dépasser une analyse en « plus ou moins devant », « plus ou moins derrière » qui se transforme en essayer de jouer ainsi. Mais de tels « plus ou moins » n'aident qu'à trop grande échelle : ils ne sont plus du tout opératoires dès qu'une précision même légère est cherchée³⁸⁰. Le solfège scolaire n'aide pas plus, sauf à devenir « approximatif » (en reprenant l'adjectif utilisé par Gitanjali Pyndiah et Guillaume Samson déjà cité·es), ce qui n'est pas facile pour nous à cette époque. Nous arriverons à être ensemble, nous avec le groupe (ce marquage est joué par toutes), grâce avec deux astuces : en suivant la baguette de caisse-claire qui vient frapper la peau quand notre son doit se faire entendre, et en rentrant dans la danse du geste de guitare qui marque cet endroit du

379 Je peux formuler en mots aujourd'hui : une qualité du swing, et ce qui peut faire aussi sa singularité, est dans la relation entre ce 1 et 3, ce dernier plus ou moins rapproché, accentué. Le swing varie, cette relation n'est pas identique suivant les morceaux, voir les parties de morceaux. Donc, dans plusieurs circonstances, le 123 n'est pas dans une régularité isochrone d'une division en 3 parties égales. Mais un jeu avec le 2 de ce 123 n'était vraiment pas incorporé.

380 Julien Raffin expliquait cela très bien quand nous discutons après sa lecture de nos apprentissages sur la section de cuivres « Sahel » : « Je visais devant ou derrière et me perdait, sans trouver les sensations ».

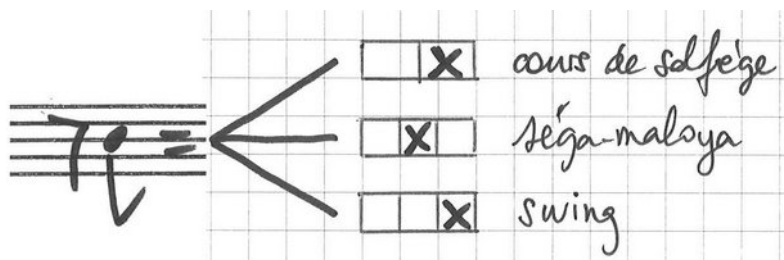
temps avant, et avec nous au moment voulu (comme dans la danse de la main du batteur, WALTER, qui accompagne cela).

C'est une manière de mobiliser le « débit dansant » déjà raconté : trouver la danse de ce débit en mettant en application ce que j'avais appris des premières enquêtes sur les sections de cuivres. Et le solfège pas assez contextualisé dans différentes pratiques et réalités musicales peine énormément à trouver une telle danse, et même plus : sa manière de représenter (et alors de penser) empêche. Patiemment, sans aucune vacherie ni fausse flatterie, les membres du groupe disent si je joue, si nous jouons dedans ou pas³⁸¹. Illes sont très d'accord entre elleux : il existe une vraie cohérence (pas d'approximation) ! Avec quelques subtilités, illes nuancent en plus ou moins, donnent des conseils. Mais ceux-ci sont efficaces pour l'analyse a posteriori, pas beaucoup pour le moment où il faut jouer (et il faudrait peut-être même des astuces pour juste avant le moment de jouer). Alors je lâche une bonne partie d'analyse solfégique pour une démarche plus corporelle, plus de ressentis en mobilisant le maximum de sens : les sons et les images, les vibrations, les respirations qui font sentir avant d'entendre puis de comprendre où/quand cela se passe. Sans trop attendre je ré-écoute les enregistrements qui sont moins ou plus ou pas en place avec quelques souvenirs de ressentis pour aider à leurs apprentissages. Je chante et joue aussi avec les morceaux références : quoi que je fasse, la bande danse et groove ! Elle ne s'arrête pas, ne fait aucun effort pour que je sois avec elle, et il n'y a plus de gestes visibles... mais une répétition est possible presque à l'identique. Et je m'enregistre par-dessus, très sommairement, un radio cassette suffit pour une ré-écoute immédiate (le numérique commençait à peine à être disponible). De nouveau, développer la sensation d'un plus ou moins bien, etc. L'importance du documenter-audio est au cœur de la pratique : s'enregistrer sur un enregistrement.

Et, en parallèle, je devais régulièrement continuer à écrire solfégiquement pour aider les collègues de la section à rentrer vite dans les parties ! Lire une partition était une demande, voir une commande. Comment formaliser et expliquer, en allant vite, parce que beaucoup de personnes n'ont pas beaucoup de temps ? Je m'en suis sorti, nous nous en sommes sortis ensemble, après discussion et négociation : en écrivant en binaire alors que la musique est très ternaire, donc sur une base de triolets³⁸². (Tout comme le jazz swing qui s'écrit très souvent aussi avec des croches reliées par deux alors que le phrasé est à forte tendance ternaire, les musicien·nes partagent cette convention.) Par exemple, cela veut dire écrire :

381 Un vrai accueil exigeant mais bienveillant.

382 En écriture solfégique, les triolets désignent les regroupements par 3 valant 2 : par exemple, un triolet de croche rassemble 3 croches dans l'équivalent temporelle de 2 croches. Ils sont donc une manière de noter du ternaire dans du binaire. La réciproque (noter du binaire dans du ternaire) existe avec les duolets, regroupements par 3 valant 2 : un duolet de croche rassemble 2 croches dans l'équivalent temporelle de 3 croches.



C'est-à-dire ne pas jouer exactement ce qui est marqué³⁸³, mais nous convenions que cet écrit n'était qu'une indication aidante ou une convention à s'expliciter en appui avec les enregistrements. (Et je faisais le plus possible attention à partager les audios bien avant les partitions.)

C'est-à-dire, encore une fois au départ, un problème/**question** accrochée à la pratique : (comment) écrire pour les cuivres pour que la musique sonne vite comme voulue ? Ici, le fait d'**imager** passe principalement par le codage d'une représentation graphique, codage devant s'**explicit**er à plusieurs. Les éléments de **caractérisation** sont venus en faisant, notamment par tous les signes de phrasés (principalement accentuations, liaisons, nuances). Ils racontaient déjà que nous(-section de cuivres) ne jouions pas tout le temps de la même façon. Avec deux sous-entendus : d'une part des parties peuvent se penser différemment (nappe, pêche, mélodie, appui avec, support pour, couleur pastel ou trait franc, etc.). Et d'autre part, certains morceaux n'avaient pas exactement le même groove. Avec le groupe, j'avais et nous(-section de cuivres) avions identifié et distingué « malogué » et « séga » ; le groupe m'/nous avait aidés pour les différencier. Ces images, explicitations et caractérisations ne dépassaient pas une indication en haut des partitions, à côté du titre, de façon à ne pas la rater et la voir très vite, notamment quand nous jouions directement ou très vite³⁸⁴ (sinon l'introduction et le début du morceau renseignent).

À la fin de cette expérience, ma représentation est : le malogué et séga sont deux manières *différentes* de jouer en « ternaire 123, qui s'écrit mieux en binaire si besoin (en situation d'écriture solfégique pour une lecture par des lectrices) ». Cette différence se ressent, se constate (notamment avec les sonorités et placements des éléments de la batterie), mais nous n'avons pas de quoi l'expliquer au niveau rythmique du débit (alors qu'il se passe quelque chose à cet endroit), et encore moins pour aider un·e nouvel·le arrivant·e dans la section de cuivres par exemple. Cette représentation est alors celle de Koodakood, donc de WALTER et MEDHI pour la suite dans MAWAAR : ils me faisaient confiance. Ils n'ont pas besoin d'une telle

383 Dans de très nombreuses pratiques, il est très courant de ne pas jouer ce qui est écrit, mais jouer en « interprétant », avec toutes les différentes libertés associées (pouvant être très grandes ou plus restreintes).

384 Ce que j'ai appris comme arrangeur dans ce type de musiquer : quand le groove est spécifique et pas fortement ancré dans la culture ou les habitudes des personnes qui jouent, ne pas les faire commencer ce groove. Et il y a plein de trucs : laisser un temps d'exposition avant de rentrer, jouer des tenues, des pêches déjà marquées, par exemple par le ou la batteuse dont nous pouvons voir le geste (et indiquant sur la partition que nous devons suivre ce geste), etc.

représentation, ils n’y mettent pas plus d’intérêt que celui de musiquer et cadencer comme il fallait. Ils ont vu que cela a permis des avancées, donc sont d’accord.

4/ Quels termes musicaux utilisés ?

Dans GGG, et dans Margoz-Koodakood avec WALTER et JEAN-YVES, les mots de binaire-ternaire sont présents, pas très utilisés mais disponibles. J’ai plusieurs fois entendu ce terme, notamment pour distinguer le reggae binaire de celui ternaire : ils diffèrent entre autres dans les gestes de guitare et clavier rythmique ou sur la charlestone (charley) de batterie. Les notions binaire et ternaire sont donc au travail, un peu. Mais ni les termes ni les notions de 6/8 ou 4/4 ne sont mobilisées. La notion de « mesure » qui découpe le déroulé temporel du morceau avec les changements d’accords est présente et active. Avec des définitions qui peuvent varier (par exemple la mesure est un cycle dans MAWAAR comme explicité brièvement avant), mais le besoin de se repérer dans le morceau plus précisément que début, couplet, refrain, solo et fin demande un outil. Nous le construisons.

D’un point de vue formel, je pourrais donc écrire que ce « ternaire 123, qui s’écrit mieux en binaire » est une forme de 6/8 (six événements répartis souvent en 3+3) bricolé dans une écriture en 4/4. Je viens de le faire, mais ne le ferais plus. Pour WALTER et JEAN-YVES, il n’y a aucun enjeu derrière un « oui, non, peut-être » un 6/8 sauf celui d’arriver à jouer le ségamaloya et malogué que nous réalisons. Je le pense, nous le pensons au sein de la section de cuivres comme nous le voulons. Les moyens et le vocabulaire pour y arriver sont à affiner en fonction de ce qui nous permet de mieux jouer avec eux. C’est la réalisation sonore qui tranche : nous nous rapprochons ou pas, vite ou moins vite. WALTER et JEAN-YVES, avec les collègues musicien·nes de l’époque qui ne lisent pas la musique solfégique, sont plus intéressé·es par le débit que par une signature rythmique spécifique qui permet d’écrire/lire une portée musicale et de représenter/poser sur le papier un tel débit.

Mes collègues de la section sont bons lecteurs, ils voient ce que cela veut dire. Avec eux, je mobilise à l’oral une seule fois un « 6/8 mais » pour se mettre d’accord. Ce « 6/8 mais » demande à la fois la connaissance du 6/8 solfégique et le bricolage de l’écriture en 4/4³⁸⁵. Ils sont capables de vite s’extraire de ces considérations pour jouer.

Je vais donc continuer avec une écriture en 123 : elle représente graphiquement ce que nous partageons. Et ensuite ce sera facile de ne pas écrire, dire ou utiliser une espèce de formulation en un tel « 6/8 mais » au sein de MAWAAR, parce qu’encore moins de personnes lisent la musique et que le séga et ces questions difficiles arrivent sans collègue à la section de cuivres. Le reste des morceaux est du reggae binaire ou ternaire, donc une écriture solfégique de type swing (voir ci-dessus) peut suffire.

385 Le contexte des représentations publiques en soirée est aussi fondamental dans ce choix : nous jouons dans des salles sans éclairage spécifique de concert. Cela implique que la lumière sur les partitions est très faible, et d’autant plus que nous essayons de les éloigner le plus possible.

Celle-ci (et ces reggae) sont suffisamment développés et répandus pour poser moins de problèmes, et alors moins de questions.

5/ Et deux autres essais en parallèle

Avec cette représentation en 123, j'essaye de partager et jouer ces rythmiques avec un batteur, Pham Trong Hieu, et un bassiste, Franck Testut. Ce sont, pour moi, deux des meilleurs musiciens : parce que toujours partants pour essayer des propositions et musiquer avec, en sachant les bricoler de manières très créatives. J'ai joué de 2000 à 2015 très régulièrement avec eux. (groupe Miss Goulash et Spirojki). Nous écoutons un peu et nous partons avec la grosse caisse sur le 1, la charley sur le 2, rien sur le 3... la basse avec des phrasés repris des groupes réunionnais. L'ensemble marche un peu mais, en fait, non : nous ne retrouvons pas la « cadence » (la danse) particulière. Le 123 était là mais d'une manière trop régulière et cadrée, façon tableur-grillage en ligne/colonne avec des cellules de taille égale. Le « presque » ou « approximativement » ternaire dont j'ai parlé plus haut, lui, n'est pas là et il est en fait essentiel. Nous constatons mais sans arriver à aller plus loin, alors nous laissons tomber. Ce n'est pas essentiel pour notre travail rythmique (que je préciserai en partie dans la fin de ce chapitre « conceptualiser »). La tentative n'est pas ratée : elle resserre la question et met le doigt sur des choses à mieux **expliquer** et **caractériser**. Il faudrait aller plus loin.

Dans le cadre de la formation au Cefedem AuRA, il existe le dispositif dit SME (Semaine de musique d'ensemble) déjà évoqué dans mes « investigations dans des mondes musicaux » à propos du groupe Naked City.

Dans la promotion FDCE 2019-21, un étudiant vient de la Réunion, il propose à des collègues de jouer du maloya traditionnel :

« Bonjour à tous, je vous propose un atelier Maloya traditionnel basé sur de la percussion et le chant a capella.

Même si nous n'avons pas d'instruments traditionnels à notre disposition l'idée serait d'utiliser les instruments de percussion qu'on aura sous la main (je peux ramener un Kayamb et un Sati).

Je ramènerai des textes en créole traditionnel pour avoir de quoi chanter. »
(message sur le forum d'organisation le 17/05/2019, pour le stage d'août 2019)

Avec 3 liens d'écoute :

- « Pil Pilé »³⁸⁶ de Zarlör dans l'album *Kriké Maloya, Kraké Zarlör* de 2002,
- « Namouniman »³⁸⁷ de Granmoun Lélé en concert en 2001,
- et « Batarsité »³⁸⁸ de Danyél Waro de l'album du même nom en 1994. »

386 En ligne : <https://youtu.be/JEgEFN4kd6Y>, dans ZARLÖR. (2002). *Kriké Maloya, Kraké Zarlör*. Label : SEDM Oasis Studio.

387 En ligne : <https://youtu.be/oVlSpfZSgmk>, GRAMOUN LÉLÉ. (2021). « Namouniman » (scène du Chapiteau en 2001, mise en ligne Jose Payet, 17 juil. 2017).

388 En ligne : <https://youtu.be/9rsJCLAsi1E>, dans WARO, Danyél. (1994). *Batarsité*. Label : Piros.

Cette proposition est retenue : illes seront 6 à inventer 3 chansons en 5 demi-journées, pour jouer en public l'avant-dernier jour du stage (le dernier étant consacré aux rangements et discussions de bilans). J'étais en charge du suivi. Après une journée de travail, je leur ai demandé, et négocié avec elleux ce sur quoi allait porter mon attention en vue du bilan. À leur demande, nous avons très principalement discuté de la création de chansons et de paroles : elle était anticipée comme très compliquée (et, à la surprise de beaucoup, elle a été au final très facile). Je devais donc documenter comment cela se passait et les différents éléments facilitant et/ou rendant difficile cela³⁸⁹. La question d'une spécificité des cadences du maloya était moins présente : le créole réunionnais était utilisé (il a permis de nombreuses discussions) et la première analyse du groove leur a suffi. Et elle m'a aussi suffi depuis ma position de formateur : un premier décalage a eu lieu que j'ai estimé suffisant pour le temps disponible et les personnes concernées. J'en ai discuté mais pas centralement.

Une des chansons créées finira avec tous les instruments disponibles. Un des étudiant·es est principalement batteur, mais aussi tromboniste. Il a joué et joue dans de nombreux ensembles, orchestres, harmonies et big band, basés sur des partitions, son activité de musicien sur scène depuis 4 ans est de jouer dans des orchestres de cirque. C'est-à-dire qu'il est très bon lecteur et peut s'adapter très vite à beaucoup de propositions. Une est professeure de FM (Formation musicale, remplaçant le solfège en 1977-1978). Donc plusieurs personnes sont très à l'aise avec l'écriture solfégique : l'analyse en 123 va très vite. Et cette représentation musicale a alors pris toute la place³⁹⁰.

De la même manière qu'avec Hieu et Franck, le 123 était là mais sans le « presque » ou l'« approximativement ». Et, de même, dans le temps que nous avons et après des écoutes attentives en fin de bilan, nous n'arrivons pas à dépasser le constat que la réalisation sonore se rapproche mais pas plus.

8.21c) Continuation dans le groupe MAWAAR

1/ 2012, mon arrivée

Quand WALTER me rappelle en 2012 pour faire une section de cuivres pour le groupe de reggae-roots MAWAAR, je réponds « oui » tout de suite. Et d'autant plus qu'il me dit y chanter en créole, donc la couleur musicale de l'île de la Réunion ne sera pas loin.

Et de plus, j'apprendrai que le frère aîné de MICKAËL TRIOLO (MICKY) est parti s'installer à l'île de La Réunion au tout début des années 2000s. Il connaît l'île et un

389 Nous(-Cefedem AuRA) avons toujours en tête les manières dont chaque étudiant·e pourrait transférer les activités qu'il·le mène comme musicien·ne aux pratiques qu'il·le propose à ses élèves. Et nous privilégions des entrées et analyse en « procédures en contexte(s) ».

390 De plus, les participant·es attendent souvent ce type d'analyse de cette écriture. Et dans les groupes d'étudiant·es du Cefedem AuRA, il est très rare qu'il n'y ait pas une personne qui puisse la faire.

tout petit peu ses musiques. Il a écouté un peu Ousanousava avant de rencontrer WALTER.

Le répertoire et le travail reste reggae-roots pendant longtemps, mais il arrive que les discussions portent sur le séga*, le ségamaloya, le malogué et nos expériences dans MargoZ puis Koodakood.

À l'été 2014, nous repassons en studio, pour 4 titres. Nous n'en sortirons que deux³⁹¹ : pour un mini-mini EP, même pas un disque ! Et la sortie n'aura lieu qu'en 2021, en numérique, une fois inscrits sur bandcamp.

La réécoute et les discussions nous amènent à choisir d'enregistrer le prochain disque en autonomie. Une fois que nous sommes sûrs de tenter le coup, parce que les essais d'enregistrement maison sont suffisamment concluants, se pose la question des titres à enregistrer.

2/ Printemps-été 2017, un premier essai sur une intro

La chanson « Traka » est dans la première liste, c'est un reggae ternaire. Elle commence par une mélodie jouée au clavier puis aux cuivres dès que nous nous sommes arrivés (une section trompette-trombone). Cette mélodie a une couleur ségamaloya, avec des départs sur le 2 d'un 123 (du reggae ternaire) et quelques triolets, et d'autres développements ternaires viennent très facilement en la chantant ou en cherchant à la développer. Il est décidé au printemps 2017 de passer l'intro en ségamaloya, en la rallongeant un peu. WALTER est à la guitare, il commence le rythme en arpège. La basse prend appui sur les temps pour que les cuivres (trompette et saxophone à ce moment-là) puissent rentrer, puis MICKY à la batterie rentre en dernier. Jouer la batterie-séga* est presque neuf pour lui. RÉMI LOLIEUX (RAY), de son côté, chez lui et dans les répétitions, invente une ligne mélodique de guitare qui, au final, trouve sa place avant l'entrée des cuivres³⁹². Cette ligne est parfaitement sur le débit et un phrasé en 123, RAY la tient très bien seul et même, il aide les entrées qui suivent. De plus, il permet à WALTER de passer de manière plus fluide des arpèges à une rythmique guitare ségamaloya. Dans celle-ci, le 1 du 123 n'est plus joué et nous pose problème quand ce 1 n'est pas bien installé. Pour travailler toute cette introduction, durant une période, nous travaillons une batterie ségamaloya très simple avec un seul break à la fin (pas besoin de plus). C'est-à-dire que nous avons des sessions en jouant le ségamaloya sur de plus nombreux cycles (pas uniquement les deux à jouer dans cette introduction) pour que tout le monde se familiarise à jouer cette rythmique. Dans ces moments, le groupe est dans différentes configurations suivant les disponibilités des uns et des autres³⁹³.

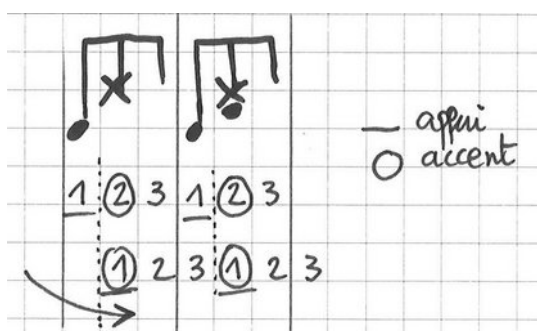
391 <https://mawaar.bandcamp.com/album/edward-johnson>

392 Au final du final (à ce jour), nous rajouterons une intro à cette intro avec une harmonisation de cuivres en notes tenues. C'est intéressant dans l'album, cette chanson suit un titre très chargé. Cette idée le deviendra dans le set (l'enchaînement des morceaux en concert).

393 C'est aussi un moyen de palier aux absences de quelques personnes, absences qui entravent souvent, voir même empêchent une répétition. Alors, pour les groupes qui durent ou veulent durer, une méthode est de trouver des choses à jouer ensemble, même si quelques un·es ne sont

Donc, à l'été-automne 2017, le groupe entier passe un peu de temps sur des rythmiques ségaloya. Et ce n'est pas simple du tout, notamment pour MICKY à la batterie et FRÉDÉRIC DUMONT (FRED) au clavier. En même temps qu'eux, j'essaye différentes phrases et petit riff à la trompette, en plus de la mélodie d'intro. Je joue aussi des percussions (cabasa, triangle ou woodblock) où je me trouve dans les mêmes difficultés qu'eux. Différents commentaires reviennent souvent, ils racontent nos difficultés : tête à l'envers, contre-aspirine, le très juste jeu de mots « mais il joue à côté à côté ! » : à la fois à côté proche spatialement et donc en proximité sonore, et aussi à côté rythmiquement parce que l'un s'est mis à l'envers et que l'autre est resté au bon endroit (ou réciproquement) ! Autant d'éléments qui commencent à **caractériser** et qualifier les différentes actions.

Le « à l'envers » s'explique parce que le 2 du 123 est tellement présent qu'il peut être considéré comme un 1 puis devenir un 1... Et ce déplacement est préjudiciable³⁹⁴.



La batterie prend alors appui sur la charley et la caisse claire alors qu'elles devraient être en l'air (à la manière d'un skank de reggae rapide type ska), la grosse caisse devenue 3 devient alors comme une levée qui fait tomber sur cette charley et caisse claire. Alors le mouvement et la dynamique s'inversent. Le clavier se retrouve à

accentuer et faire un temps qui ne devrait pas en être un et alors perd son rôle de contre-temps skank. La réalisation fait semblant d'être en place : dans les cases mais absolument pas dans le groove. Et, une fois dans cette configuration, il est difficile de revenir dans la bonne. Avec une image ferroviaire (il y a eu jusqu'à trois membres de la SNCF dans le groupe) : une fois sur de tels rails, les aiguillages pour revenir à la voie du séga* sont difficiles à attraper.

Le 123 n'est pas uniquement une notion à (s')**expliquer**, il faut la jouer, la transformer en sonorités. J'ai cette analyse, et en soufflant dans un instrument que je connais bien et depuis longtemps, j'y arrive suffisamment pour faire illusion. Je dis « illusion » pour encore deux raisons. La première est que, dès que le 1 du 123 n'est plus marqué, par exemple avec une rythmique guitare séga* seule, je mets beaucoup de temps à pouvoir le retrouver dans mon corps. Et deuxièmement pour me sortir de ces moments, j'ai appris à « faire comme » au sens de jouer à l'envers (presque en place malgré mon

pas là. Avec l'âge et les avancées dans la vie, les emplois du temps changent et les comptabilités ont tendance à se compliquer. Il faut donc trouver une organisation de « répétitions partielles » avec qu'une partie du groupe. Par exemple, pour beaucoup de travail en section de cuivres, nous n'avons pas besoin de tout le groupe. J'ai appris à construire des possibles d'activités avec « pas tout le monde » dans tous les groupes où j'ai joué. D'autant plus que j'aime jouer en grande formation !

394 Nous ne sommes pas les seuls à passer ainsi à l'envers dans ces musiques. Mervin Nibourette, batteur et percussionniste seychellois met « en garde de ne pas faire comme la plupart des Occidentaux et compter "1" sur le "2" accentué » [Parent, 2018, p329].

corps qui appuie le 2, avant de retrouver le 1). Mais l'illusion ne trompe qu'en surface. Et, en jouant des percussions continues comme le triangle, je me retrouve à l'envers très vite, même quand le 1 est marqué. Progressivement cela s'améliore mais il faut du temps et de la pratique.

Cette idée de « ternaire en 123 » parle un peu à MICKY et FRED, mais ce n'est pas encore une aide pour jouer. Et surtout, c'est principalement moi qui l'amène et la rappelle, WALTER me secondant un peu. Ni MICKY, ni FRED ne semblent l'attraper, ils ne reprennent pas la formule, ne l'actualisent et ne se l'approprient pas pour jouer. MICKY prendra plutôt plusieurs vidéos du jeu de ségamaloya de WALTER à la batterie (documenter notre jeu par une vidéo et pas uniquement l'audio, la plupart des téléphones le permettent très facilement). La base de travail est l'écoute de deux sources : d'une part des répétitions où cela marche et où cela ne marche pas (comparer pour affiner les ressentis) ; et d'autre part des morceaux de référence (échanges de lien YouTube par SMS) où nous entendons bien la batterie et/ou la rythmique clavier, pour jouer/chanter avec. Ici, il s'agit vraiment de documenter et référencer, pas encore un **imager-expliciter**, puisque les mots n'accompagnent pas beaucoup des sessions individuelles (je ne participe pas à celle-là, je n'en suis pas témoin, je garde alors raisonnablement un « pas beaucoup »).

Malgré cela, nous sommes suffisamment satisfaits pour graver le disque avec cette introduction³⁹⁵. Il ne sort qu'en 2020, mais la décision est prise fin 2017. Nous continuerons à travailler cette intro ségamaloya pour les concerts, puis l'enregistrement.

Alors, certes... nous allons prendre le temps de garder les meilleures pistes, affiner le mixage et l'arrangement³⁹⁶, l'instant ne dure que 17 secondes. Et, en les réécoutant aujourd'hui, nous sommes déçus du groove qui est quand même dans la partie minimum de l'acceptable. Mais, d'une part c'est preuve que depuis nous nous sommes améliorés, et d'autre part que nous sommes en train d'y arriver.

Ce qui veut dire qu'une aventure ségamaloya peut s'ouvrir à nous ?

3/ Février 2018, un deuxième dans un solo

« Larzen » est une chanson du premier album, de nouveau un reggae ternaire. Elle est plutôt sur la fin de la set-liste puisque WALTER est à la batterie pour cette chanson. Fin 2017, il est décidé de présenter les musiciens par des suites de petits solos sur la fin de cette chanson. À l'exception du soliste, tout le monde tient un riff très basique en l'agrémentant très progressivement, dont WALTER. Il joue avec une tenue du tempo minimum sauf pour son solo à lui, en dernier pour faire monter puis exploser l'énergie. À une répétition de ce passage pour un concert en février 2018, WALTER part presque

395 Chanson « Traka » dans *Lé valab* [2020] : <https://mawaar.bandcamp.com/album/l-valab>

396 Le mixage ne change pas le jeu mais participe à organiser l'espace sonore en pouvant mettre en valeur ou masquer des sons. Et pour l'album, nous rajouterons une partie de triangle et l'équivalent d'un rouler (voir la deuxième expérience racontée au début) avant la batterie, pour des entrées plus progressives.

en ségamaloya sur la pulse et les agréments ternaires venus se rajouter. Je l'accompagne et le pousse avec un riff ségamaloya que nous avons validé ensemble dans les sessions décrites précédemment. Lui et MEDHI le comprennent, les autres le sentent, et nous rentrons avec lui complètement dans le ségamaloya. Cette fois MICKY est à la guitare. WALTER se lâche, profite et fait durer : c'est un grand moment d'énergie et de joie. L'énorme break de la fin ramène magnifiquement le reggae ternaire pour terminer la chanson. Tout le monde valide l'idée, nous recommencerons !

Donc, malgré les difficultés (donc des **questions**), MAWAAR se met progressivement à jouer du ségamaloya.

La question s'est posée de passer au seggae, mais la réponse est vite établie : c'est par le ségamaloya qu'il faut commencer à jouer, pour trouver le son, le placement et le groove spécifique. Le seggae serait (peut-être) plus « facile » pour nous par son entrée reggae, mais la forte présence de ce dernier pourrait (peut-être) permettre de faire illusion : jouer comme mais sans passer le temps nécessaire et attraper vraiment la tourne ségamaloya. En jouant du séga*, nous sommes obligés de faire avec et rentrer dans cette tourne. Alors le groupe essaye un peu, sur une petite grille, en début de répétition, ou dans des moments où il n'y a pas tout le monde, etc.

4/ Mars 2018, un voyage à la Réunion (c'est en 5 et pas en 6 !)

Durant les années 2017-2019, les Conseils régional et départemental de l'île de la Réunion ont demandé au Cefedem AuRA d'organiser une formation sur le modèle de la FDCE de métropole. Sur cette base, nous(-FDCE du Cefedem AuRA avec quelques appuis sur place) avons alors construit la formation, et sommes allé-es à tour de rôle une semaine sur l'île travailler avec l'équipe sur place et présenter les différents dispositifs avec elleux. Ce fut mon cas en mars 2018. C'était très bizarre pour moi de partir sans les collègues qui m'ont accueilli dans les musiques de cette île.

Dans la soirée du 13 mars 2018, veille de mon départ, avec nos collègues sur place, nous rendons visite à Marie-Claude Lambert-Philéas³⁹⁷, la fille de Granmoun Lélé (Julien Ernest Philéas, 1930-2004), une des grandes références. C'est la fin d'un atelier maloya, tous les instruments sont montés, elle est avec sa famille, mari et deux de leurs enfants, une fille et un fils. Après quelques bonjours et des présentations rapides réciproques, elle me regarde en tendant la main vers le roulèr. En m'asseyant dessus, elle me dit : « Le maloya, c'est facile, c'est à 5 », et elle chante : « un deux trois quatre cinq, un deux trois quatre cinq... ». La virgule est importante dans cette transcription : les cinq nombres sont dits régulièrement, enfin je les entends comme ça, suivi d'un petit silence, et de nouveau les cinq nombres, et ainsi de suite. Elle me demande de jouer ; je m'exécute. À un moment je joue mal ce petit silence, et Fabrice Lambert son mari me touche le bras pour m'arrêter et me reprend : « non, c'est à 5 ». Il me rechante tout de suite... Je joue par-dessus, en collant le plus possible au son de sa voix, et en

397 Pour écouter (et voir), chercher Votia, son alias et nom du collectif qu'elle a créé, avec l'album *Ansoumak* en 2016.

essayant de jouer-penser à 5 et non pas à 6... parce qu'une manière de le représenter pourrait être :

x x x x x | x x x x x | pour les coups,
1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | en « compte » régulier.

La manière occidentale de découper en case dit donc que c'est à 6 (et je le pensais comme cela avec mes analyses en 123123 !). Donc je joue le roulèr à 5 et pas à 6 comme je le concevais-conçois malgré tout encore un peu : en me laissant porté, en collant le plus possible à la voix et au mouvement du corps des personnes qui m'aident. Et je ressens des appuis plus subtils que la suite monocorde de chiffres, que je transcrirai comme : « un Deux TROIS quatre cinq », avec le 2 faisant appui et le 3 plus accentué.

Puis, d'un coup toute la famille rentre avec tout l'orchestre : kayamb, pikèr, sati, triyang, bongo et les chants. Et cela devient plus facile de se laisser porter, il s'agit même de se laisser prendre. Mais il reste dur de jouer à 5 alors que toute ma compréhension d'avant ces quelques minutes me dit que c'est à 6. Heureusement que de telles analyses ne sont absolument pas nécessaires quand nous jouons, nous pouvons lâcher (joyeusement) l'explicitation-analyse chiffrée.

Quand la fille de Granmoun Lélé dit que c'est à 5 et le joue remarquablement bien avec sa famille, c'est donc à 5... et cela change beaucoup ! La base rythmique de cette musique est construite avec ce 6 muet ou ce petit instant suspendu entre chaque reprise de la cellule. Ce n'est pas un silence parce que d'autres instruments le jouent. Mais il semble fondamental à la tourne maloya.

Je rentre avec cette découverte et la partage avec les membres de MAWAAR. MEHDI approuve directement quand je lui chante : « oui, c'est ça, exactement, c'est très juste ! ». Les deux maloyas qui terminent les deux premiers albums de MargoZ ont exactement ce type de jeu au roulèr : « Di koman nou fé » [1995, notamment 1:25-1:43, 2:01-2:34, 2:52-3:09, 3:27-4:42]³⁹⁸, et « Bann'na » [1998, notamment l'entrée du roulèr 0:17-0:34, et 1:07-1:24, 1:40-1:57, 2:30-3:03, 3:28-3:44]³⁹⁹.

Je suis allé chercher si d'autres personnes avaient cette expression ou une approchante du « le maloya, c'est à 5 ». Je ne trouve rien (et pas plus en début 2025) avec ces mots-clés là. Mais deux expressions remontent. La première est le lien que je fais très vite avec « Rest' la maloya », une des chansons importantes des musiques réunionnaises, d'Alain Peters (1952-1995) [1998]. Le refrain répète quatre fois « rest' la maloya » : 5 syllabes aussi. Elles ne sont pas au même endroit que les 5 du roulèr exposées ci-dessus, mais elles ont un placement rythmique caractéristique des musiques réunionnaises, potentiellement déstabilisant (le pied occidental européen se met à l'envers très facilement). Et je trouve plusieurs fois l'explication : le roulèr se joue avec « totoch' ton momon ». Donc en cinq syllabes, et des accentuations similaires à

398 Dans les ► annexes en ligne : voir MargoZ-1995-09-DiKomanNouFe.mp3.

399 Dans les ► annexes en ligne : voir MargoZ-1998-09-BannNa.mp3.

ce que je trouvais en jouant le « 12345, un Deux TROIS quatre cinq ». Pour moi, métropolitain, Marie-Claude Lambert-Philéas a sans doute préféré les nombres que ce « moukat⁴⁰⁰ » typiquement créole et plutôt inconvenant dans la situation ? [Simpore&co, 2020].

5/ Participer et être doctorant dans ce groupe de musique

Je rentre officiellement en doctorat (inscription administrative) en janvier 2018. Mais je me considère comme chercheur bien avant, et je ne le cache pas. En 2012, en recommençant à jouer avec WALTER, le laboratoire PaaLabRes existe déjà et nous débutons une collaboration avec la MLIS (Maison du livre, de l'image et du son de Villeurbanne) que j'ai présentée avec l'histoire des débuts de PaaLabRes. Puis je deviens salarié à durée indéterminée du Cefedem AuRA en 2014. Approfondir les dimensions de recherche m'intéresse fortement, je cherche un endroit universitaire pouvant accueillir cette volonté. Des liens et sites internet, des lectures, une visite, quelques mails et des rencontres à Saint-Denis, la bibliothèque et le campus de Paris 8 en juin 2015 me décident vers le M2 « Éducation tout au long de la vie » adossé au laboratoire Experice de l'université Paris 8. Cette inscription universitaire sera comprise comme l'obtention du « diplôme de doctorat » à certains endroits : une petite explication est alors nécessaire sur les parcours universitaires avec ce qu'il me reste à faire pour finir un doctorat (!). Mais les dimensions réflexives et auto-réflexives font partie de ma vie de musicien, et de la vie des musiciens et groupes avec qui je joue. Elles sont là mais vraiment pas au centre. Dans nos allers et retours vers le local, MICKY me demande régulièrement où j'en suis dans ma thèse, et je lui réponds avec les détails permis par le temps du voyage. Il est arrivé deux fois qu'une anecdote devienne source de rigolade autour de la question « est-ce que ce sera dans ta thèse ? ».

Dans MAWAAR, j'ai dû construire ma position de musiquant en recherche. J'ai déjà une double étiquette intimidante : **1)** musicien professionnel (je le revendique avec une définition dans laquelle le « ça » n'est pas que sur une scène) avec des connaissances discursives de type livresques qui font vite savant. Dans cette dernière expression, je pense principalement au « solfège » : il en impose encore de nos jours, et peut faire grande domination dans un moment musical. De plus, par mon travail au Cefedem AuRA, je suis aussi **2)** « prof' de prof' de musique »... En termes symboliques, ce double paquet est imposant. J'en ai conscience, alors joue avec lui du mieux que je peux pour le groupe : je n'oublie pas de signaler les trous et flous dans mes connaissances, aux endroits où eux sont très instruits. Par exemple, j'ai très peu de culture reggae, et le solfège de beaucoup d'écoles de musique n'aide pas beaucoup

400 « Moukat : lazzi, raillerie, moquerie » [Armand, 2014, p190], vient de « moukat », d'origine malgache, pour saleté et odeur corporelle, notamment l'accumulation du smegma (liquide blanchâtre et caséux par exemple à la base du gland du sexe masculin). « Totoch' » ou « totos » veut dire taper, frapper ou tabasser dans un premier sens mais désigne aussi le vagin [p292] ; « momon » est la maman... C'est-à-dire que « totoch' ton momon » est aussi un juron et une insulte (choisir parmi celles entendues, entendables et imaginables construites en mettant en scène des mamans).

pour les musiques que nous faisons (il peut même les empêcher). Et je fais attention à dire et expliciter ce que je n'arrive pas à faire, ce que j'apprends (en sous-entendant ce que je ne connaissais pas, et l'approximation de ce à quoi j'arrive), et ce que le groupe apprend aussi (donc chacun de nous). Je le faisais au début, un peu moins maintenant parce que MICKY et RAY ont pris aussi cette habitude « ah maintenant on arrive à..., avant on... ». Par ces petites attentions, j'ai l'impression que ma posture « d'intellectuel » est moins imposante.

À cette double étiquette, se rajoute le fait que **3)** j'ai environ 10 ans de plus que les autres membres (MEDHI mis à part) et ai été beaucoup sur les routes pour jouer dans de nombreux endroits et de conditions, des squats aux scènes conventionnées, en passant par beaucoup de soirées réunionnaises avec Margoz puis Koodakood. Je suis en relation musicale avec WALTER et MEDHI depuis les années 2000. À cette époque, pour moi, la recherche n'existait qu'en mathématiques et sciences physiques théoriques et/ou expérimentales. J'étais curieux et volontaire sur beaucoup de dimension du musiquer, tout en étant séga-malogue-maladroit, mais j'ai progressivement appris. Donc mon statut historique avec eux est moins encombré d'universités que quand je rencontre MICKY, FRED et RAY en 2012.

Et quand arrive **4)** l'inscription officielle en doctorat, elle rajoute une nouvelle dose symbolique d'académisme pouvait faire surplomb. La reprise des études, le fait de pouvoir naviguer dans des espaces académiques des savoirs (espace et savoirs légitimes et presque fantasmés par beaucoup de personnes qui n'y sont pas), le mythe encore présent de la thèse et la recherche universitaire pose aussi une domination. Je fais attention à l'annoncer sans fracas, dans une pause avec tout le monde, au milieu d'autres discussions ordinaires : cela ne change rien⁴⁰¹, ne modifie pas nos pratiques de groupes. Je ne joue pas mieux d'un coup ! Ma pratique de recherche n'est pas en avant, mais elle existe et nourrit ce que je dis et amène au groupe, et j'explique que certains week-ends je ne suis pas disponible parce que sur Saint-Denis (Nord de Paris et pas la ville de la Réunion, jeu de mots classique) et ses alentours avec les différentes activités du réseau des Fabriques de sociologie. J'évoque un peu ce que nous y fabriquons, notamment en lien avec nos préoccupations de groupe qui musique.

La dimension « recherche » de ma position (posture et place dans les espaces-temps) dans ce groupe n'a pas été simple pour moi. J'en ai eu plusieurs avant d'en trouver une satisfaisante, même si elle me pose encore question. J'ai oscillé plusieurs fois entre deux positions. **D'un côté :** le fait de ne pas trop en dire ou trop interférer dans ce que le groupe mettait en place pour comprendre progressivement quelque chose. Cela n'allait pas jusqu'à ne plus participer et m'effacer puisque je fais partie du groupe. Mais cela pouvait s'en rapprocher, vu de l'extérieur, et les autres (le groupe) m'impliquaient volontairement dans les réflexions. En mettant en critique une telle position, l'impératif de la « bonne distance » (pas la bonne proximité ?), et les précautions de l'observation participante [Beaud&co, 2019] se sont révélés très actifs,

401 Le « rien » n'est pas exact, même s'il est une bonne approximation.

malgré moi. **D'un autre côté**, j'ai risqué de trop jouer le chercheur de proximité, par exemple en reformulant pour être sûr de bien comprendre ce que le groupe est en train de dire, en posant des trop-fausse questions pour faire parler (au sens de : questions auxquelles j'ai la réponse et le groupe le sait). Ce qui m'a permis d'avancer n'est pas de naviguer entre ces deux positions, mais plutôt de sortir des oppositions distance vs proximité ou participation vs observation. Sans en sortir complètement, parce qu'il restera sans doute toujours une dimension « proximité » ou « distance », mais ce n'est pas avec elle que je pense-agis. Pour cela, j'ai plongé le plus complètement possible dans la participation, sans plus de qualificatif. La participation est très bien exposée dans l'ensemble de qu'elle implique par Joëlle Zask [2011], dans la combinaison des trois processus interactifs : prendre part, apporter une part (contribuer), et recevoir une part (bénéficier). Et il est riche de les étudier tous quand nous mobilisons ce mot, que ce soit dans le cadre d'une perspective démocratique plus approfondie, comme au sein d'un petit groupe ou collectif. Je participe à Mawaar... qu'est-ce que cela veut dire exactement ? Je prends part à la vie du groupe, dans le calage des répétitions où je peux venir, dans les compte-rendus des sessions de sections de cuivres que je mets en place sans tout le groupe, dans les négociations de contrats dont j'ai plus l'habitude que les autres, etc. Je contribue par ces apports et ce que je peux amener, notamment vis-à-vis de la sonorisation. Et par leur accueil exigeant, je bénéficie de connaissance et finesses sur les musiques reggae-roots, le son et les manières de jouer, de commentaires et amendements-bonifications des idées de sections de cuivre et de mes expérimentations de sonorisation. Le sujet des musiques réunionnaises est au centre de cette partie, entre prendre part, apporter une part et recevoir une part pour chacun d'entre nous.

Et cette participation est doublement entière : d'une part comme musicien sur toutes les dimensions incluses dans une pratique musicale (les six noyaux évoqués précédemment : création, performance, médiation-formation, administration, recherche, technique-lutherie). Et d'autre part, je suis aussi et à égalité, membre du groupe, en laissant aux autres la participation à toutes ces dimensions. Ma focale de vigilance pour trouver le maximum de participation commune est de partager et rester sur les préoccupations du groupe (soucis, difficultés, problèmes, obstacles). Et alors plonger dans des activités particulières, où penser-agir en lisière est utile. Je ne cherche pas à être chercheur, mais musicien dont une partie de l'activité est la recherche. De la même façon que mes collègues ne sont pas instrumentistes avec le noyau performance qui serait trop présent et écrasant (parce qu'excluant d'autres activités), mais ils sont musiciens dont une partie de l'activité est aussi la recherche. C'est-à-dire que j'agis, interagis, questionne, réponds, participe (prend part, apporte et reçoit une part) pour le musiquer qui nous rassemble, en membre-musicien. Ma recherche personnelle apporte sa part, pas plus pas moins, comme celles de WALTER, MICKY, RAY, FRED et MEDHI. Ceci marche pour les échanges réguliers, par exemple quand un d'entre nous évoque un groupe, une chanson, un morceau, une vidéo, les autres vont le chercher et l'écouter spécifiquement en fonction de ce qui a été dit. Et c'est la même chose pour nos

enregistrements de répétitions : la famille de gestes « documenter » de la partie précédente est fondamentale. Mes notes servent de mémoire et d'archives pour le groupe : « on a déjà discuté de cela pour arriver à ça, et maintenant, si c'est utile de revenir au débat faisons-le mais est-ce forcément le cas ? ».

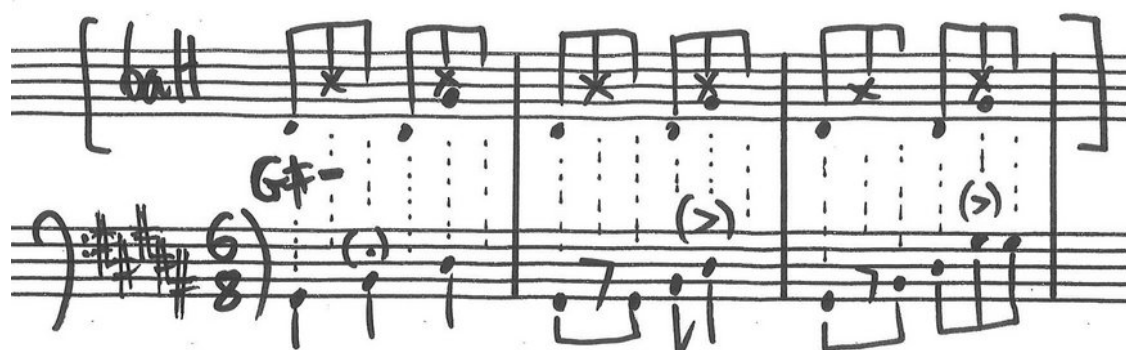
Cependant, en écrivant cette thèse, en alignant des phrases et les reliant-organisant, sur mon écran devant mes yeux, là sur mon ordinateur (le travail principal de rédaction de cette partie s'est mené à l'été-septembre 2024), il se passe quelque chose de différent. Mes notes changent de dimension. Ce sujet du séga-piqué prend consistance, en nombre de mots, en temps de lecture et de partage, mais aussi en consistance théorique. J'y reviendrai en fin de récit.

Revenons maintenant à la suite des activités de MAWAAR...

6/ Avril-mai 2018, peut-être une nouvelle chanson, un séga ?

C'est en avril-mai 2018 que datent les premières traces communes d'une chanson ségamaloya de MAWAAR « Volèr » ou « Volèr zistoir »⁴⁰² : une introduction, une mélodie de cuivre et 3 couplets complets. (Il s'agit d'une chanson que WALTER avait commencé à amener, avec 2 couplets avec uniquement 4 premières phrases dont il existe une version reggae binaire deux mois auparavant.) Ces traces sont communes parce qu'elles ont circulé dans le groupe, et je les qualifie de premières pour une double raison. Déjà, je n'en ai pas avant, et surtout parce qu'elles ne sont pas restées longtemps sauvegardées. La trace qui restera un peu plus longtemps est de novembre 2018.

Pour cette chanson, MICKY est à la batterie, FRED au clavier, RAY à la guitare complémentaire (arpège, couleur, placage et doublage léger de la rythmique quelques fois, solo sur la fin). Dans ces répétitions de travail, je suis seul à la trompette, le collègue saxophoniste n'est pas là (quand il est présent, nous travaillons les morceaux de la liste du prochain concert). Walter est à la guitare rythmique en marquant bien à la fois les accents et des éléments du débit « approximativement ternaire ». MEDHI est à la basse, et il utilise plusieurs types de phrasés pour aider la batterie :



Mawaar, « Band' volèr » : 3 propositions de basse sur le début du chant

402 Quand un titre n'est pas évident, il met souvent du temps à se stabiliser. En août 2024, cela fait à peu près un an et demi que c'est « Band' Volèr ».

Deux ressemblances ne sont pas fortuites :

- la première proposition est exactement celle jouée par Analyse dans « Z'histor banal » évoquée précédemment. En devenant plus fin à mesure des avancées, je dois préciser maintenant que la deuxième note est plus courte que les autres (signalée par un point au-dessus)⁴⁰³, elle est juste avant à la grosse caisse du 2^e temps (c'était le cas aussi dans le jeu d'Analyse) ;
- la troisième se superpose aux phrasés maloya en 5 présentés ci-dessus. (Ces musiques ont des très fortes parentés ségamaloya !)

En tout cas, WALTER et MEDHI soutiennent le tout très solidement, en souriant et nous accompagnant dans les phrasés. Il arrive que la batterie et/ou le clavier se décalent progressivement vers le 2 qui devient 1, des breaks s'écrasent, beaucoup puis un peu, il m'arrive de m'embrouiller dans des idées pour créer une section de cuivre, etc. sans que le morceau s'écroule. Sur une de ces versions, la batterie s'arrête mais arrive à reprendre très vite parce que suffisamment du reste continue. Mais une première structure est là et elle tient suffisamment à chaque fois que nous la jouons. C'est le signe qu'il faut enregistrer une trace et la garder.

À la fin de celle que le groupe gardera un peu plus longtemps que la « première », MEDHI dira, le 12 mai 2018 : « Bravo, en 45 ans de musique, c'est la première fois que je vois des gens capter le séga aussi rapidement, et c'est pas une blague, j'en ai connu des musiciens, et des grands ! ». C'est vrai et fait du bien à entendre (nous n'étions pas peu fiers !) mais, dans le même temps, cela n'invisibilise pas des imprécisions et des fragilités, du flou et des questions de sons à affiner, etc.

7/ Été 2018, des écoutes très ciblées

Peu après, je commence le mixage du troisième album durant les temps un peu moins remplis d'urgence de l'été 2018. Je choisis une petite série de morceaux comme référence : y revenir régulièrement pour déjà écouter comment illes font sonner notamment la batterie (le combo charley, rim-shot et grosse caisse), le couple batterie-basse, les voix, les différentes guitares et claviers rythmiques, les percussions. Et ensuite, ce seront des éléments de comparaison, à chaque avancée de mixage. Je choisis :

- d'une part « Babylon rule dem » de Groundation (de l'album *Hebron Gate* [2002]), pour la couleur reggae. Je l'ai déjà beaucoup écouté-discuté avec MICKY.
- d'autre part « Viens Gouté » et « Belle Ser » de NaEssayé, c'est-à-dire les deux premiers morceaux de l'album *Oté la ser* [1991], pour la couleur réunionnaise associée au reggae qui nous plaisait. Et j'avais beaucoup parlé de ces titres avec MEDHI et WALTER.

403 Le vocabulaire solfégique dit que cette note est piquée ou que c'est un piqué (ce terme aura une importance dans la suite).

Donc je vais passer l'été 2018 (puis la période mai-novembre 2019 pour la fin du mixage) à écouter très centralement ces trois morceaux, dont deux malogués, historiquement très importants.

La question n'est pas que de rythme, de débit et d'accent, ce sont aussi des sonorités, des réglages d'ampli et choix de son de clavier par exemple, de rim-shot et de caisse-claire, de grosse caisse, de cymbales, etc. Ou alors, une autre manière de le dire : ce n'est qu'une question de rythme, de débit et d'accent, donc il faut faire attention aux sonorités qui le composent⁴⁰⁴.

8/ Automne 2018, travail en petits groupes

Ensuite, pendant l'automne-hiver 2018, notre appropriation du séga-Mawaar continue en petits groupes (toujours cette attention à palier aux absences de quelques personnes). Pour ces sessions, la présence de WALTER aide mais n'est pas forcément nécessaire à ce que, par exemple, MICKY et FRED passent au local pour avancer ensemble. Nous apprendrons plus tard qu'ils ont, entre autres, passé du temps sur un malogué de Koodakood, « Di la vérité »⁴⁰⁵.

Ces répétitions se font sur des tempos différents, des grilles harmoniques variées, l'appui de la batterie est joué avec le rim-shot, ou la caisse claire ou la ride, nous essayons des breaks phrasés tous ensemble pour se mettre d'accord et expliciter les marquages, etc. Nous passons aussi en revue différents sons de clavier rythmique, en explorant les paramètres des sons d'orgue (Roland VK8), les banques de sons et réglages du synthétiseur (Korg Triton LE), ceux que nous entendons et voyons dans des vidéos, notamment des concerts. Très souvent, les groupes (comme Cassiya) ont deux claviéristes sur scène qui jouent en même temps. Illes ont des rôles différents : un·e est plus gardien·ne de la rythmique, un·e autre plutôt dans les mélodies, solos, commentaires et couleurs. Très souvent, la main d'une personne est plus facile à mobiliser (arrangement sur le vif, concordance des impacts, et aussi financièrement) qu'une section de cuivres avec plusieurs instrumentistes. MAWAAR n'a qu'une personne, donc uniquement deux mains, même si les deux claviers permettent des couleurs intéressantes. Pour le moment, dans les ségas-Mawaar, FRED joue la rythmique. Pour les couleurs sonores de celle-ci, nous essayons de façon très scrupuleuse : son par son, dans l'ordre pour ne pas en oublier. Quand un attire l'oreille, c'est-à-dire quand une des personnes présentes dit « ah ouais » (très souvent elle n'est pas seule à le dire), nous préaffinons vite ses paramètres et nous faisons tout de suite un ou plusieurs essais avec la rythmique guitare et batterie. Le premier mix qui doit marcher est entre ces trois parties. Ensuite, en fonction du ressenti, nous affinons peut-être un peu plus, puis certaines fois, nous mettons de côté en attendant de trouver mieux.

404 James Brown aurait dit : « je n'engage que des percussionnistes ! », dont certains spécialistes, par exemple, de l'instrument de percussion plus communément appelé guitare. Je ne trouve pas la source, mais je trouve la citation très efficace.

405 Dans les ► annexes en ligne : voir Koodakood-2005-03-DiLaVerite.mp3.

Durant l'hiver 2018, la documentation du groupe s'agrandit de plusieurs enregistrements de morceau potentiel : un séga instrumental, un séga appelé espagnol parce que la suite d'accord a de vagues couleurs flamenco, un autre séga façon jingle, etc.

En plus de ces travaux en sous-groupes, il est aussi nécessaire d'évoquer le travail de chacun individuellement. Par exemple, MICKY recherche et squatte des vidéos, tutos et live avec des batteries séga : « régulièrement, je mets "batterie séga" dans YouTube » [8 décembre 2018].

9/ Début 2019, l'occasion d'une reprise, Cassiya

Début 2019, arrive une belle occasion de travailler en détail deux reprises : Jean-Paul nous demande de jouer pour l'anniversaire de son mariage en septembre, j'ai déjà raconté notre le moment où nous avons joué « Rèv nou ancèt » de Cassiya [1993]. Mais il nous a fallu passer du temps pour finir par jouer en public cette chanson et « Lanbians amba filao » du même groupe [2005]. Nous avons plusieurs enregistrements de Cassiya à disposition.

WALTER est cette fois à la batterie et MEDHI reste à la basse, MICKY est à la guitare rythmique. WALTER chante « Rèv nou ancèt », MEDHI « Lanbians amba filao ». Une fois encore, ils tiennent formidablement bien la maison séga et nous y accueillent.

En parallèle de MAWAAR, RAY et MICKY font vivre un autre groupe, Boutabout, pour musiquer quand les répétitions de MAWAAR avec tout le monde s'espacent trop. Je participe quand je suis disponible. Le répertoire reste reggae roots, sur la base de chansons de MICKY et RAY. Une bonne partie n'est pas encore attrapée par MAWAAR. Et pour celles qui sont rentrées dans le répertoire de MAWAAR, nous modifions les structures, grilles et certaines lignes avec les apports de chacun, mais Boutabout ne prend pas ces changements en compte et continue à jouer les arrangements d'origine. Dans cette période (début 2019), les répétitions deviennent une « free practice » comme ils la nomment : des personnes passent, reviennent ou pas, mais quelques-uns (que des hommes) sont plus réguliers. Un des batteurs qui restent un moment dans cet atelier ouvert est réunionnais et bien volontaire pour jouer du ségamaloya, et par exemple « Reve nou ancêtre ». Ils et nous le jouons alors à plusieurs répétitions courant mars-avril. Et donc MICKY travaille la rythmique guitare, RAY relève les solos, je peux essayer des cuivres... tout ce dont MAWAAR a besoin !

MICKY attrape assez vite la rythmique guitare, et il remarque l'utilisation de la charley par ce batteur. Il la joue de façon un peu ouverte pour jouer les 2 des 123. Le son est alors plus médium et avec un spectre un peu épais (moins ciselé et légèrement plus long). Il le questionne à ce propos, et me dit qu'il n'a obtenu que le fait que ce jeu est différent pour chaque batteur.

Le lendemain de cette remarque, MICKY est cette fois derrière la batterie dans MAWAAR qui fait du ségamaloya [13 avril 2019]. Il essayera plusieurs ouvertures de charley pour revenir à celle qu'il avait prise, plutôt fermé mais en attaquant un peu

différemment les cymbales : la force et le coup de main ne sont pas identiques, les baguettes font un angle un peu plus marqué pour avoir un son un peu plus fort et médium. Quand nous musiquons, la question du timbre est toujours fondamentale. Maintenant, il a fait un choix en connaissance de cause.

Mais ce n'est pas tellement ni une image ni une caractérisation par des mots. Nous échangerons rapidement une fois à ce sujet quand je me suis aperçu des changements de son, notamment en réécoutant les enregistrements pour cet écrit. Mais plutôt : le mouvement s'incorpore progressivement guidé par l'oreille et le corps qui écoute, et il devient incorporé.

10/ La place de nos audios dans cette thèse

Depuis quelques épisodes, la question du partage de « fichiers audio » se pose. Elle est délicate, notamment pour une recherche à même l'ordinaire de la pratique. Est-ce que je partage et donc mets en circulation un de nos enregistrements à même la pratique ? La question est importante.

D'un côté, ces enregistrements sont intéressants, notamment ceux qui, depuis de nombreuses écoutes et compréhensions, peuvent se qualifier de « ratés ». Ils ne sont pas parfaits, mais c'est le principe de n'importe quel enregistrement : plus un·e musicien·ne avance, plus ille trouve de choses à commenter sur des sons enregistrés, en bien, en mal, c'est une trace qui existe, merci, mais figée dans son jus et son époque. Ils sont « ratés », par exemple ceux qui ne groovent pas, qui s'arrêtent au milieu, qu'ils soient suivis de rires ou pas, etc. En fait, ils sont dans l'ordinaire de l'activité, et donc essentiels aux documentations qui cherchent à l'explicitier. Donc à ma recherche, et notamment sa publication comme dans cette thèse.

Mais d'un autre côté, l'ordinaire de l'activité et les avancées progressives dans le reggae roots et le séga, par exemple, veulent aussi dire que nous jouons « mal », déjà pour nous, mais aussi pour plein d'autres critères, notamment décontextualisés. Et je ne veux pas que des personnes puissent s'emparer de tels enregistrements et porter préjudice à des collègues. Les « ça joue mal, ça joue faux, etc. » sont encore trop faciles depuis certaines positions d'autorité qui peuvent encore se permettre de l'affirmer sans plus de précisions de contexte. Le milieu musical change mais très lentement sur ces aspects.

Je prends alors la décision de faire sans, en tout cas dans cette thèse. Je n'utiliserai que des audios validés collectivement par leur partage dans l'espace public. Pour d'autres diffusions possibles de ce travail (par exemple, dans une exposition ou des communications), je ferai peut-être différemment, mais chaque chose en son temps. Déjà, ici, écrire des mots, faire des schémas et décrire. Et au final, je m'aperçois que j'aurai dû le faire dans tous les cas, l'audio n'est qu'un des moyens. Et il ne faut pas compter uniquement sur celui-ci. Mais, si c'est un moyen en plus, il ne doit pas être négligé donc je dois aussi le mobiliser... Ne suis-je pas alors en train de revenir sur ma décision ? La solution est d'utiliser des audios, mais pas ceux qui pourraient nous

mettre en difficulté. Pour chacun des points où la présence d'un fichier audio est nécessaire, j'ai trouvé des enregistrements extérieurs qui donneront à écouter les différences que j'évoque, différences qui traversent nos discussions et les traverseront dans les étapes qui viennent. Un des enjeux de mon travail de recherche, ici, dans cette thèse, est aussi de trouver une écriture (mots, représentations et traces graphiques papier) pour déployer nos enquêtes de façon à décrire et raconter des musiques.

8.21d) Et nous sommes déjà début 2020

À partir de ce moment, l'aventure et les réflexions s'enchaînent, je continue la numérotation. Donc un n°11...

11/ Récapitulation (point d'étape)

Ces multiples épisodes posent le panorama du rapport de MAWAAR avec le ségamaloya, notre jeu et compréhension au début 2020 (avant les confinements). Des concepts sont à l'œuvre : surtout dans l'ordre du **questionner** en lien avec la difficulté de jouer séga*, ségamaloya, séga-Mawaar. Je n'ose pas écrire « obstacles », mais nous en avons rencontrés quand notre jeu ne voulait pas tourner, danser ou cadencer, quand nous partions à l'envers ou y tombions très vite sans nous rattraper, etc. **Imager** est un peu à l'œuvre avec le 123 dit et chanté mais aussi dans des mouvements de mains et de corps (avec la guitare, le clavier, la batterie, les percussions) accompagnés de « ouais ! » ou « là non ! ». L'**explicitier** est encore très léger, mais le travail pour **caractériser** est en cours : les précisions (ce que nous appelons « séga » pour nous, devenant séga-Mawaar), les formalisations d'une forme de ternaire mais pas que ternaire, les décisions (toujours provisoires mais qui s'affinent) d'un son de clavier et d'une charley, etc. se basent sur des conceptions devenant de moins en moins floues, au sens où elles nous permettent de mieux sentir et jouer. Tout cela passe par le fait d'écouter et jouer de la musique (essayer en musiquant, tenter par le musiquer). Il y a peu de mots mais beaucoup de tâtonnements collectifs et expérimentaux (tâtonnement expérimental des pédagogies Freinet au pluriel) par le fait de jouer.

Cependant, cette expérience collective de jouer et vivre cette musique dans l'action a pour conséquence que nous ne l'écoutons plus de la même façon et que nos commentaires changent. Des éléments de comparaison partagés (en écoutant, en répétant, en jouant en public) nous permettent de mieux s'**explicitier**. Un petit vocabulaire et quelques références se sont affinées, chacun chez soi et (surtout) collectivement. Alors des **questions** arrivent... Elles peuvent se regrouper en deux familles.

12/ Question1, des différences entre un seggae et un malogué

Les premières qui viennent sont assez facilement formulables puisque très accrochées à un problème : comment distinguer un seggae d'un malogué ? Sur certains enregistrements, c'est assez évident, au sens où nous avons construit des références : cela est malogué, ceci est seggae. Il y a la langue, entre le créole réunionnais et mauricien (je me suis longtemps basé là-dessus pour m'aider à caractériser) mais ce n'est pas évident à reconnaître. Et les équivalences du type : île Maurice = créole mauricien = seggae, et, île de la Réunion = créole réunionnais = malogué ne sont pas si faciles ni évidentes ! Il peut y avoir aussi l'utilisation ou l'imitation d'un son plutôt roulèr (malogué, lien fort avec l'île de la Réunion) ou plutôt ravanne, le tambour basse équivalent du roulèr mais à l'île Maurice (seggae, lien fort avec cette île). Roulèr ou ravanne s'entendent dans les sons et la danse du morceau, que l'instrument soit joué ou pas ; mais ces premières approximations ne suffisent pas. Elles lancent un apprentissage, comme des débutant·es qui testent un mot pour voir les réactions et essayer d'y lire s'il les font bonne route de compréhension, ou pas. Sur certains titres, la proximité avec de nombreuses références et/ou la distance avec d'autres permettent d'avoir un avis. Mais WALTER le sent puis le désigne presque instantanément (MEDHI est aussi dans ce cas, mais il est moins présent). Alors nous lui (leur) demandons souvent de suspendre un peu leur parole pour que d'autres parlent en premier. Il nous faut plus de temps. Sur d'autres enregistrements, la distinction entre seggae et malogué est plus floue, voire ambiguë. Christian Corentin, dit Tian, vient de l'île Maurice. Son premier groupe, Kiltir Mélanzer, enregistre un premier album *Perdition* ; il sort en 1992⁴⁰⁶. Il contient deux chansons-signatures : la première de l'album, « Perdition » (qui donne son nom à l'album), et la sixième « Kiltir Mélanzer » du nom du groupe. Dans ce titre, la double influence séga et reggae est manifeste, et les paroles revendiquent le seggae. Par exemple, répété trois fois :

« Sa la mizik, nou prenèssa dan nout kiltir, seggae,
Sa li èm lenèr pou nou dan l'océan indien, yeah yeah yeah,
L'origèn' nout kiltir li nou appelle sa séga séga
Louki kalkin' mélanzé avèk Jamaïque » [1:12-1:43, 2:32-2:47]

La première chanson qui donne son nom à l'album, elle, est vraiment jouée malogué... (les tempos sont très voisins, entre 118 et 120 bpm, battements par minute). Bref, il n'est pas si évident de se prononcer, sauf pour WALTER⁴⁰⁷. Et il n'arrive pas vraiment à nous expliquer sur quoi il se base pour affirmer. Ce sont des phrases assez typiques qui ne se terminent pas : « tu vois, c'est... ben, écoutes là... mais si, regarde... »

406 L'album est écoutable ici : <http://filoumoris.com/tian-kiltir-melanze-perdition/> (où il est annoncé en 1993, mais il semble plutôt daté de 1992).

407 C'est la même chose pour Medhi, mais nous parlons moins de ces dimensions qu'avec Walter. (Medhi habite à environ 1h30 de voiture de notre local de répétition à Villeurbanne. Même s'il groupe différentes activités « grande ville » et « famille » quand nous répétons, cela veut dire 3 h de voyage. Il ne vient pas toutes les fois, alors quand il est là, nous avons tendance à faire tourner l'ensemble de notre répertoire, et pas uniquement nos expérimentations ségamaloya.)

13/ Et question2, des différences entre des ségas

La deuxième famille de question vient de l'impression partagée qu'il y a une (au moins une) différence entre des ségas. D'une part ils ne sonnent pas pareil notamment au niveau du rythme ; et d'autre part, ils sont qualifiés par différents adjectifs, par l'île d'origine, instrument associé, lieu, occasion, personne, effet, etc. Par exemple : séga mauricien, séga réunionnais, séga rodriguais, séga plant zariko, séga tambour et ségakordéon principalement à l'île Rodrigues, séga ravanne, séga lacour⁴⁰⁸, séga taverne, séga patatèr, séga lamizèr, séga la honte, séga salon bal, séga bien habillé, séga braté, séga kaf, séga love, séga dentelle, séga tipik souvent utilisé pour désigner le séga traditionnel de l'île Maurice, séga canots, séga piknik, séga lontan, séga gro pilé, séga vitrine, séga ambiance, séga piké très souvent à la Réunion, séga Bollywood, séga bintu... Je ne liste pas l'ensemble des rencontres et qualificatifs pouvant exister, du séga punk ou métal ou jazz (j'ai l'impression que tout a été essayé !), parce qu'ils sont trop différents de la couleur séga* que nous cherchons à comprendre.

Qu'est-ce qui les différencie ? Des choses se passent dans le son-rythme, et pas uniquement les instruments, les conditions et occasions de jeu. Musicalement, où cela se joue-t-il ? Où et comment porter l'écoute ? Et au final, comment jouer nos différentes parties ?

14/ Créent un problème partagé

C'est à ce moment que je sens une bascule, parce que le problème devient partagé à mesure des quelques formulations ci-dessus. WALTER et MEDHI spécialistes prennent une nouvelle place dans ce problème / ces questions : ils savent jouer cette musique mais pas l'explicitement autrement que par le jeu instrumental, avec des « oui » et « non », puis des « plus » ou « moins ». Ils expliquent ces plus ou moins avec des « jouer plus devant » ou « derrière », des « en retard/avance » avec le skank de guitare, « jouer avec la basse ». La solution « écouter-jouer et rejouer » nous a permis des avancées mais ne nous donne pas entière satisfaction, en tout cas pas, ou plus assez rapidement. Le groupe arrive à un consensus explicite collectif (oralement) : nous voulons jouer du séga-Mawaar, nous n'y arrivons pas encore correctement, il faut que nous arrivions à mieux le jouer.

408 En créole réunionnais (au moins), « lacour » désigne un espace entre les habitations, un espace public de rencontres et de partages de savoirs et savoir-faire. Ce n'est pas une cour d'école ni la cour royale.

8. 22) La qualité « piqué »

8.22a) Vie des questions et du problème

Comment mieux jouer notre séga-Mawaar ? Sans doute qu'en comprenant mieux comment « ça fonctionne », nous arriverions plus vite à jouer de mieux en mieux⁴⁰⁹. De nouveau, le point de départ d'une recherche est dans un manque et une difficulté à réussir à jouer quelque chose. Ce problème concret (ne pas arriver à jouer du séga comme nous le voulons) concerne deux tiers du groupe seulement (FRED, MICKY, RAY et moi), pas le groupe entier (MEDHI et WALTER y arrivent très bien). Ce qui engage le groupe au complet est le problème de la compréhension, qui se formulerait le plus justement avec la question : **comment un séga fonctionne ?** MEDHI et WALTER le jouent mais n'arrivent pas beaucoup à nous expliquer et à qualifier certaines caractéristiques pour nous les transmettre. Le problème est partagé mais il se décline de deux façons très différentes. La question, elle, est commune.

Mais nous ne l'attaquons pas frontalement.

A posteriori, je reconstitue ce qui me semble avoir été le parcours de cette question. Nous ne sommes pas partis directement sur la question qui fait le titre de cette partie : « comment piquer un séga-Mawaar ? » Au départ des expériences précédentes et en discutant, nous sommes plutôt arrivés à une autre : « comment un séga fonctionne ? » ou, plus raisonnablement, « comment le séga que veut jouer Mawaar fonctionne ? ». Mais ces questions ne sont pas opérantes directement. Elles restent dans l'air, sans doute trop larges et/ou trop formelles, et en tout cas, sans idée ou impulsion pour des premières actions, sans bases sur lesquelles s'appuyer et commencer la réflexion. En revanche, arriver à distinguer des différences dans des ségas* semble à notre portée, et nous avons une piste pour commencer avec une première liste d'exemples de ségas assez différents. Distinguer devrait nous permettre d'affiner les caractéristiques de celui ou ceux que nous cherchons. Et de plus, cette distinction devrait être un premier pas pour (commencer à) répondre à : comment un séga fonctionne ?

Le groupe se trouve donc à ce moment-là devant une question du type : **comment distinguer différents ségas ?** Mais la question seggae/malogué n'est surtout pas éliminée. Le reggae est commun aux deux styles, mais un séga donnant le seggae, et le maloya (considéré comme une forme particulière de séga*) donnant le malogué se différencient par la manière de jouer séga* dans le reggae. Donc distinguer seggae et malogué est un outil pour distinguer différents ségas, et réciproquement. Je décris cette transformation de question ainsi, à ma manière (comment je l'ai vécu) et après coup (une fois vécu). Tout ceci est ma reformulation à cet été de 2024 où je réunis et écrit ce grand récit. À aucun moment, nous nous sommes réunis pour valider, dans un compte-rendu écrit : « voilà la question de départ, voici celles par lesquels on passe, et celle à laquelle on arrive ! ».

409 Nous voulons bien faire et nous savons que c'est infini : personne n'est gêné par la surenchère de superlatif.

Je le raconte et l'écris ici, de façon à donner un fond à une partie de nos actions/discussions de groupe.

8.22b) Ce serait plus ou moins piqué ?

15/ Ce ségamaloya est plus...

Au cours de nos premières discussions cherchant ensemble à distinguer seggae et malogué, plusieurs adjectifs sont venus de façon à commencer d'**expliquer**.

« Tu vois c'est plus AAA... ben écoute là, moi je ressens moins le côté AAA... Mais si, regarde comment la batterie elle est AAA... » Je reprends volontairement les mêmes exemples de phrases typiques ci-dessus qui ne se terminaient pas. Maintenant, elles ne se terminent pas plus, les points de suspension sont encore là, mais, avant, il y a un premier complément avec un adjectif. Et il est significatif de passer de rien à quelque chose, même petit ! Nous ne savons pas trop ce que AAA veut exactement dire, nous balbutions, nous testons en utilisant un adjectif pour voir comment il fonctionne et s'il nous fait avancer.

- **carré ?** Cet adjectif ne reste pas très longtemps puisqu'il ne décrit pas vraiment ce que nous cherchons. D'une part il est très et trop lié aux nombres 2 ou 4 (donc binaire), et plus difficilement avec le 3 (ternaire). Le rythme nous semble plus en cercle qu'en carré, plus en souplesse qu'en robustesse ou solidité. Et d'autre part nous l'utilisons déjà pour signifier « bien en place » en lien avec le « respect de la structure ou de l'arrangement », certaines fois en relation avec le tempo.
- **roulé ?** Lui reste plus longtemps : le terme décrit à la fois une qualité du rythme et du son global ; il nous parle. L'idée du cercle, d'un mouvement de doigt ou de main circulaire (voir les explications de ce type dans le travail sur la section de cuivre de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985] et le malogué dans GGG), avec une mise en boucle demandant de partir d'un endroit et d'y revenir, avec des formes d'accélération et/ou de rebonds, nous semble plus juste pour rendre compte de ce rythme. De plus ce mouvement pourrait être plus ou moins enveloppant, plus ou moins extensif. C'est aussi une expression très utilisée en concert pour s'encourager, « fé roulé », ou lancer l'instrument rouler (dont le nom est très ressemblant, non sans raison). Et c'est aussi une manière de qualifier les danses associées, de décrire les mouvements à faire : « roulement de reins » [Gauthier, 2020, §1] ou de hanches (mais aussi dandiner, tourner, déhancher, balancer). Le « plus ou moins roulé » permet de commencer à comparer et distinguer : ce morceau, cette partie, cette tourne, ce rythme serait « plus ou moins roulé », il faudrait jouer moins roulé ou en roulant plus, ou en roulant de telle manière. Mais comment faire ? C'est comme si la qualité « roulé » se constatait et se décrétait après, mais n'était pas directement un outil pour la jouer dans l'instant ou pour la travailler.

- **piqué ?** L'adjectif s'est présenté, et certaines fois de manière intensive. Au début il désignait plus spécifiquement une manière ponctuelle de jouer un son, une ou des notes (notamment basse et guitare ou des coups de caisse-claire)⁴¹⁰ : des sons courts, détachés, incisifs, intenses avec potentiellement une accentuation en volume. Le champ lexical de la piqure (un insecte aussi vite parti qu'arrivé, une aiguille fine enfoncée rapidement), de l'attaque d'un oiseau de proie, des petits points et/ou d'une pointe pointue correspond à l'**image** de ce que nous voulons ainsi décrire. Progressivement, un morceau ou une partie, une tourne devient piquée, plus uniquement un son, un coup, un mouvement de mains isolé dans une tourne. Ce qui ne veut pas dire que chacun des sons, chacune des notes et des coups l'est, mais que l'esprit, l'ambiance, la manière de les poser et de jouer globalement a une couleur « piquée ».

Pendant ces discussions, Walter ressort des archives une ancienne chanson, « Séga piqué »⁴¹¹, paroles de Georges Fourcade (1884-1962) et musique de Jules Arlanda (1923-2010), deux personnages historiques des musiques réunionnaises. Le refrain commence par :

« Pour danser le Séga piqué
Faut connaître Maloya roulé ».

16/ Roulé et/ou piqué ?

Dans la fin 2022 et le début 2023, nous passons doucement de « roulé » à « piqué ». Pendant ce passage, les deux adjectifs s'utilisent en même temps avec un recours aux comparatifs « plus » et « moins » en jouant entre les deux adjectifs. Des seggae comme « Simé la limière »⁴¹², « Chant l'amour »⁴¹³ de Kaya ou « Seggae Time »⁴¹⁴ de Ras Natty Baby sont « (plus) piqués ». Des malogué comme « Viens goûté »⁴¹⁵, « Na essayé »⁴¹⁶ de Na Essayé ou « Maloggae »⁴¹⁷ de Cyclon roulent un petit peu plus et donc sont « plus roulés »... Est-ce que cela veut dire « moins piqués » ? Les deux adjectifs commencent à devenir presque opposés, et cela ne nous semble pas correspondre exactement. Le « roulé » et le « piqué » sont deux dimensions différentes

410 Dans une partition solfégique, un point écrit au-dessus d'une note la « pique ». Voir la première proposition de basse pour la chanson « Band volè » précédemment. Je laisse cette indication en note de bas de page, puisque je suis le seul dans le groupe à connaître ce vocabulaire. J'ai partagé, mais sans conséquence visible sur la suite de notre travail commun.

411 Voir par exemple une version du groupe Analyse dans l'album *Les créoles Hits : Toué lé jolie* [2000] : <https://youtu.be/ZinAx3Oj7S4>

412 Version de l'album *Mo la Misik* [Kaya, 1997] : https://youtu.be/xHsoahTf_H8, et particulièrement cette version. Il en existe deux autres en studio : celle de *Seggae Experience (Best Of)* [1998] diffère légèrement (j'y reviendrai), et celle de l'album *Seggae Man* [Kaya ek Racinetatane, 1992].

413 Version de l'album *La Paix Universelle* [Kaya ek Racinetatane, 1991] : <https://youtu.be/rzHhHjD1bs&t=1139s>

414 Version de l'album *Live* [2009] : <https://youtu.be/jp94usYyrTs>

415 Version de l'album *Oté la Sere* [1991] : <https://youtu.be/e5nikc0uIpo>

416 Version de l'album *Oté la Sere* [1991] : <https://youtu.be/e5nikc0uIpo&t=541>

417 Version de l'album *Maloggae* [1993] : <https://youtu.be/DvJvKBvPpVg>

mais notre intuition est qu'elles ne sont pas en opposition. Donc le problème se complexifie. Pour trancher et éviter de solidifier une opposition, nous choisissons de nous concentrer sur « piqué ».

Mawaar caractérise cette dimension « piqué » principalement dans le son et le jeu du contre-temps de la guitare (l'équivalent du skank), plus sec et tendu-serré dans un seggae, et dans la rythmique de batterie avec le son et l'utilisation de la charley, plus ouvert et aérien dans un malogué. Une vérification habituelle fait porter une vigilance sur le tempo qui pourrait influencer sur le jeu. Mais les titres ci-dessus sont justement choisis avec des vitesses différentes mais comparables : « Seggae Time » tourne autour de 120 bpm (battements par minute) et « Maloggae » 124, « Simé la limière » 112 et « Viens goûté » bouge mais disons 110, « Chant l'amour » vers 102 et « Na essayé » 104. Ce petit panorama de chansons explique aussi que la caractéristique « piqué » ou « roulée » ne qualifie pas le fait que la musique cadence ou groove. « Plus piqué » n'est pas équivalent à « plus faire danser ». Il s'agit de qualifier la manière spécifique de cadencer ou groover.

L'adjectif « piqué » fonctionne dans une double signification : un son spécifique isolé et une partie d'un morceau. Il n'est donc pas idéal. Le contexte ne permet pas tout le temps de déterminer s'il est question d'un son, de plusieurs sons, d'un extrait d'un morceau ou de quelques éléments de cet extrait... Alors, il arrive qu'une personne demande une précision quand le flou pose problème « – C'est piqué. – D'accord, mais quoi ? ». Cet adjectif permet aussi des comparaisons, et paraît directement utilisable : « jouer plus ou moins piqué » se traduit plus facilement en mouvement de mains, de baguette et d'attaque de la guitare que « jouer roulé ». Si « piqué » décrit un peu du « comment » avec une première piste pour essayer et faire, cela ne dit pas encore vraiment où/quand jouer dans le temps (« roulé » le disait peut-être plus mais sans accroche d'actions).

17/ Ce sera donc « piqué/er »

Prenant les choses les unes après les autres, nous allons garder « piqué », et le gardons encore. Mais nous continuerons à utiliser quelquefois l'adjectif « roulé » ou le verbe « rouler ». « Piqué / piquer » devient plus présent, entre autres parce que nous le trouvons opérateur pour aider à jouer.

(Et nous avons totalement oublié le « Faut connaître Maloya roulé » du refrain de la chanson « Séga piqué » de Georges Fourcade et Jules Arlanda citée précédemment. Ce n'est qu'en racontant-écrivant cette histoire que je m'en rends compte. L'idée de passer par le maloya, pour « danser le Séga piqué », reviendra, mais pas tout de suite et sans se souvenir de cette chanson.)

Nous n'avons pas eu de réflexions sur la manière de nommer plus longues que les quelques lignes ci-dessus. Nous-collectivement les avons dites à l'oral et sur une longue période, les formulations étaient alors moins précises que celles condensées ci-dessus et que j'écris (et relis en faisant mieux des phrases).

Notre usage a imposé « piqué », adjectif qui sonne comme le verbe « piquer », et les deux se sont mis à fonctionner. La qualité désignée par ce mot appliqué à une tourne nous convient puisqu'elle nous aide et ouvre des pistes pour changer nos faire, et nous espérons finir par mieux faire. Ce « concept » est très opératoire. Mawaar arrive progressivement à distinguer ensemble et de la même manière des morceaux suivant leur qualité de « piqué ». Et de plus, et c'est sans doute le plus important, nous commençons à pouvoir nous expliquer et nous donner des conseils pour jouer en se rapprochant du piqué qui nous intéresse. Cette dimension du « arriver à mieux faire ce que nous voulons » est fondamentale, c'est elle qui met de l'énergie dans les recherches. Mais nous avons aussi un vrai plaisir à la découverte et la compréhension créée. La joie se nourrit du premier niveau (affiner l'action) et rebondit avec le deuxième (faire intelligence).

Et une fois choisi et utilisé, le terme perd en présence dans nos conversations. Maintenant, nous avons le cadre général : c'est avec « piqué/er » que nous pouvons désigner et distinguer des ségas, des seggae des malogué. Nous avons progressé dans notre jeu avec ce mot. Alors, nous passons directement à la suite : avec quelles caractéristiques et dimensions rythmiques et sonores « ça » se joue ? Le « ça » s'est précisé en contenu par le qualitatif « piqué », mais il reste « ça » dans nos échanges.

8.22c) Des avancées par étapes

Je vais maintenant raconter plusieurs épisodes de nos réflexions-actions à propos de ce « piqué du/piquer le séga-Mawaar ».

Il est très difficile de raconter précisément un parcours d'apprentissage, le cheminement d'une formalisation, l'apparition d'une idée, les errements de quelques expérimentations, le commencement d'une réussite. Et d'autant plus quand ces démarches sont collectives. Des explicitations et des formulations sont tentées, elles restent plus ou moins longtemps, certaines insistent pour ne rien produire au final, d'autres passent très rapidement et une personne les attrapent ou pas, sur le moment ou elles reviennent plus tard, ou pas, ou déformées mais inspirées de. Cependant, il est possible de trouver des moments où, manifestement, un élément a bougé, a commencé à bouger. C'est-à-dire décrire une suite de points plus qu'une courbe continue (si jamais une continuité existe ou a du sens dans une conceptualisation ?)

Je vais alors isoler quelques épisodes. Ils ont lieu à l'occasion de répétitions, souvent avant de (re)commencer ou après avoir fini (le récit est alors principalement basé sur des enregistrements), ou alors en pause ou encore pendant l'aller/retour, c'est-à-dire hors du local de répétition. Beaucoup de ces temps sont en voiture⁴¹⁸, avec du son⁴¹⁹.

418 Les temps de pause ou de début/fin de répétition ne sont pas très longs, et nous discutons largement, rarement en restant focalisés sur une question, en tout pas celle autour du séga*. Les discussions sur ce sujet sont plus longues et plus riches quand nous sommes en voiture.

419 Il s'agit d'enregistrements de référence ou alors pouvant le devenir : des disques, celui déjà dans le lecteur ou un choisi spécifiquement dans la réserve de la boîte à gant (voiture de Micky), des vidéo YouTube (voiture de Walter). J'y reviendrai. Cela peut être aussi la répétition qui vient

Pour les récits qui suivent, il s'agira principalement de celle de WALTER avec des audios YouTube (vidéo dont nous n'entendons que le son dans les enceintes, personne ne regardant les images autrement que pour choisir le lien). Il se crée donc un sous-groupe avec WALTER, MICKY et moi discutant sur, avec, pendant et en allant chercher des exemples audio. Nous trois partageons ensuite plus ou moins nos avancées avec le reste du groupe.

Je n'ai pas d'enregistrement audio pour ces moments de voiture. J'ai enregistré quelques voyages, mais ils sont très pénibles à ré-écouter. Alors je fonctionne en documentant juste après, par notes manuscrites et/ou l'utilisation de l'enregistreur comme un dictaphone.

18/ Procédures en contexte 1, noter (documenter)

Nous discutons en répétition, en pause, sur un trottoir, dans une voiture, avec des notes éparses et légères⁴²⁰. En ce qui me concerne, je note souvent sans utiliser des phrases complètes, mais pour faire remonter le plus de souvenirs possibles. Remonter tout de suite si je peux les écrire, ou plus tard (mais pas trop) si je ne peux pas beaucoup écrire, que ce soit en place, en espace, en temps, etc. Parce que j'écris de nombreuses façons suivant les circonstances :

- brouillon papier format A4 assis devant une table (quand je peux prendre du temps chez moi ou dans un bar, une bibliothèque, au Cefedem AuRA)
- notes au format A6 sur mes cuisses (quand j'enchaîne avec du transport en commun et/ou que la suite de mots ne vient pas vite)
- brouillon textuel dans mon téléphone (idem mais avec une impulsion suffisamment en phrases)
- formulations orales dans mon enregistreur utilisé comme un dictaphone (quand les possibilités d'écrire s'éloignent).

La consistance du contenu de chacune des parenthèses ci-dessus oblige à prendre du temps long et large après les temps de musiquer de façon sonore avec un ou des instruments dans la main. Les cases de mon agenda se sont élargies : une activité y prend plus de place que les horaires annoncés. (Pour cela, j'ai rendu les cases d'inscription de ces activités plus petites pour qu'elles débordent plus vite !). Le plus possible, j'essaie de ne pas enchaîner strictement. J'ai le privilège de pouvoir le faire

d'avoir lieu, ou un vieil enregistrement de Mawaar, répétition ou concert, que l'un d'entre nous a retrouvé et veut nous faire écouter.

420 L'impulsion fut d'écrire ici « sans note » ! Même après avoir écrit la partie « documenter » précédente, ce type de raccourci en phrases approximatives à prétention définitive est encore présent !?! Elles fonctionnent de travers et elles blessent : elles font mal. Je lutte contre elles mais suis encore pris dedans. Si je continue d'avoir une telle impulsion, c'est que je pense encore un peu avec elle. Au cours du temps long de la thèse, j'ai dit ce genre de négation abrupte qui détruit une partie du monde. Je m'excusais et corrigeais, mais dans certaines circonstances, les conditions ne le permettent pas ou que partiellement. J'espère arrêter de les dire/penser. Arrêter de les écrire (pour qu'une personne lise) est plus facile, sauf en cas de quelques dispositifs comme des écritures directes automatiquement définitives. Une fois des mots écrits, les techniques de corrections sont nombreuses, avec les touches « del » ou « supp » d'un clavier, une gomme, un blanc de correction, des ratures, etc.

avec l'organisation de mon travail salarié. Pour les activités militantes, ce sont plutôt des successions de gros états de fatigue qui m'ont poussé à moins en faire. (Et donc *moins pour plus* documenter et penser, écrire : cette contradiction est très juste.)

En ce qui concerne mes autres collègues de MAWAAR, j'ai évoqué nos et leurs pratiques dans le geste* « documenter ». Ils ont au moins des traces dans leur téléphone des audios écoutés (le lien YouTube dans un historique de navigateur), et partagés (historique de SMS, même des photos des écrans de téléphone du voisin). Et ils sont beaucoup plus réactifs que moi. Une référence YouTube est à quelques petits mouvements de doigts. De mon côté, je note quelque part les noms d'une façon suffisante pour, une fois l'ordinateur ouvert et connecté, casque branché, les entrer dans Firefox et cliquer avec une souris pour commencer à entendre : la manœuvre est plus longue (volontairement, je connecte le moins possible mon téléphone). Pour eux, les sons échangés se discutent facilement de répétition en répétition, alors que je suis plus sur une fréquence d'une sur deux ou trois.

19/ Mars 2020, les confinements, puis des mains/bras à soigner

La période covid et les deux grands confinements nous auront fait très mal. La sortie du troisième album était prévue le 4 avril 2020 !

Puis un poignet et son radius se cassent dans un accident de vélo en mai 2021, et deux opérations successives de canal carpien (main droite et gauche) deviennent urgentes. Elles seront réalisées successivement à la deuxième moitié de l'année 2022. Cela a bloqué de nombreux temps de guitares et batteries.

Mais je n'ai pas senti la question/problème du « piquer un séga » avancer. C'est intéressant : une recherche peut se mettre en pause. Nous aurions pu échanger des vidéos en les commentant, faire des visioconférences à ce sujet, écrire des petits textes de blogs, etc. Mais nous sommes des musiciens ordinaires de l'activité, c'est-à-dire pris dans des tas d'obligations qui font que musiquer est nécessaire (pour un équilibre mental) mais pas autant que d'autres activités (pour un autre équilibre, notamment matériel). La recherche du « piqué » s'est mise en pause, mais d'autres ont continué, notamment sur le son et l'enregistrement.

Cependant, même dans cette pause relative, entre l'accident de vélo et les opérations...

20/ Novembre 2021, cigarettes et touillette

Nous sommes le 6 novembre 2021, une répétition avec le groupe complet. Dans ces occasions, une fois sur le lieu, nous avons l'habitude de prendre un café et de discuter, de façon à ce que tout le monde arrive. Ce temps permet de faire un point à propos des vies de chacun mais aussi sur le groupe, par exemple avec des coups de téléphone, des messages ou des répétitions en sous-groupe qui ont eu lieu depuis la dernière répétition. C'est le cas ce jour-là.

Micky et Walter parlent d'une « séquence émotion » et d'une « lumière » lors de la dernière répétition séga-Mawaar qu'ils ont faite quelques jours avant avec Ray.

Micky (à la batterie) a joué très très bien, comme si quelque chose s'était passé.

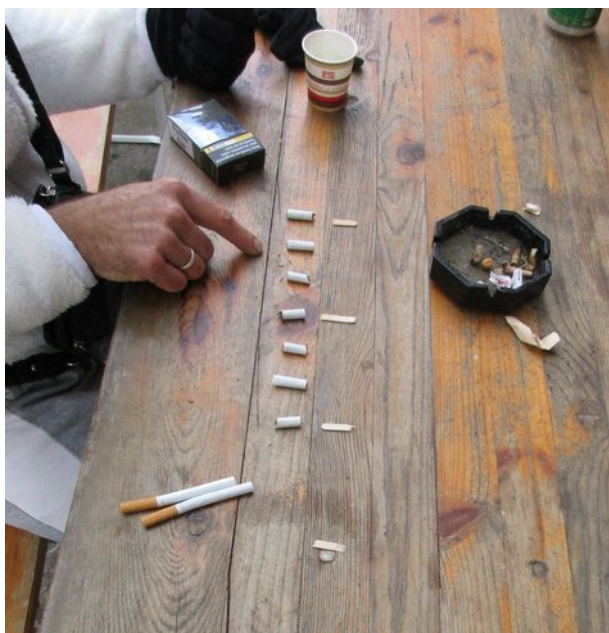
Walter a cette expression : il a joué « avec toutes les nuances ».

Elle me surprend encore. Depuis mon parcours musical très scolaire, « nuance » dans un contexte musical désigne le volume sonore de façon réflexe. Alors que WALTER l'utilise souvent pour évoquer les variations et subtilités de l'ensemble des caractéristiques musicales : nuancer le jeu, les sons (la batterie peut en développer de nombreux et pour chacun de multiples façons), le placement rythmique, les accents et pas uniquement le volume sonore.

Micky raconte qu'il est rentré vite du boulot pour dormir un peu avant d'aller au local, et qu'il se réveille avec *le schéma*, comme un aboutissement : « 6 ans que je suis avec ce truc avec des séries de 3 points, mais là, j'ai le schéma ! »

Je comprends cela comme une trace de ce que j'avais utilisé dans mes premières explications en 123, aidé par WALTER : il avait écrit chez lui, sur un bout de papier légèrement plus grand qu'un timbre, deux séries de trois ronds, pas plus, pas moins. RAY n'est pas présent, mais nous sommes avec Jo, un collègue guitariste qui est resté un an et demi dans le groupe. Celui-ci commence le séga avec nous.

Micky prend une cigarette, coupe la tige de tabac en 4, en prend une autre qu'il coupe en 3, puis place les 7 morceaux verticalement les uns à côté des autres. Puis il prend une touillette de café, la coupe en trois, et en place un bout au-dessus du premier morceau de cigarette, un autre sur le 4^e et le dernier sur le 7^e.



En discutant avec Jo qui questionne depuis l'autre côté de la table, il montre en même temps : « là (les bouts de touillette), c'est les temps à la grosse caisse, 123123 » avec le doigt qui passe par chacun des bouts de cigarettes. « Donc le demi-temps ne se joue pas, il ne sert à rien, il n'y a que des tiers et tu peux jouer 1·31·31 ou 12·12· », toujours avec le doigt qui indique les bouts de cigarettes concernés. « Et la charley, elle est là (2^e bout de cigarette, le doigt de la photo⁴²¹, 123123), et la charley avec la caisse claire ou le rim-shot est là (5^e bout de cigarette, 123123). »

421 J'avais un appareil photo ce jour-là ! Je ne sais plus exactement le moment où j'ai décidé de faire attention à toujours avoir avec moi un enregistreur audio et de quoi prendre des images (un petit appareil photo numérique, puis un portable « dit » intelligent que j'ai fini par avoir en mai 2022, j'avais repoussé le moment le plus possible). Mais ce jour de « mise en objet du 123 séga* » fait partie des éléments en faveur d'une telle décision, ou un argument décisif validant que j'avais eu raison de faire attention aux outils pour documenter.

MICKY est donc en train de mettre en image, mouvement et mots (**imager** et **expliquer**) le 123 que WALTER et moi avons essayé de lui communiquer et partager. Et en le faisant, il embarque Jo dans l'explication.

Je demande à Micky s'il était sûr de lui directement, comment il avait vérifié que cette représentation marchait. Il me répond qu'elle était bonne parce qu'il avait essayé sur sa cuisse pour la valider. Cependant cela ne suffit pas : « la cuisse n'a pas de rebond comme la caisse-claire, mais j'ai compris le truc, maintenant il faut y arriver techniquement. »

Cette image-représentation est construite avec des petits bouts légers de cigarette sur une table en extérieur... À un moment, un vent léger s'en mêle et déplace doucement quelques bouts. Une personne dit : « attention, y'a le 2 qui se barre ! », et on rigole.

Parce que le 2 peut bouger...

Une **image**-représentation en stylo-papier a tendance à être très fixée une fois tracée, et elle n'inspire pas immédiatement à ce que des éléments bougent ou se déplacent sans indication orale de mouvements de stylo, devenant flèches et autres tracés sur le papier. Ils peuvent le rendre très vite illisible. De plus, très souvent, carreau ou pas, nous espaçons les éléments très également, mais... personne n'est obligé·e de les jouer de cette façon. C'est plus facile à dire qu'à faire, surtout quand la schématisation initiale n'est pas réalisée par la personne qui doit jouer !

Qu'est-ce que cela veut dire musicalement que le 2 peut se déplacer ? Les conséquences sont à la fois pour le jeu précis de ce 2 mais aussi pour les 1 et 3 qui l'entourent... Ce n'est pas le moment de poser cette question, je la garde de côté. Nous avons déjà bien avancé collectivement avec cette représentation. Et arrive une nouvelle question de Jo : « mais la guitare, elle joue où ? »

Micky ne sait pas, il n'y a pas réfléchi (même s'il arrive à la jouer très bien avec le coup principal, l'équivalent d'un skank, sur le 2 du 123, par exemple dans « Reve nou ancêtre »). La réponse de Walter est étonnante : il répond « avec la grosse caisse » (qui, depuis le début de cette explication ce jour-là, et depuis déjà quelques années, est sur le 1 du 123). Jo dit « OK », je ne m'en mêle pas, je ne suis pas sûr de comprendre le « avec », et surtout que personne ne réagit. Jo va la jouer ainsi assez vite... et même bien quand un autre guitariste tient cette rythmique (pas forcément en relation visuelle, mais l'écoute le porte à faire les mouvements aux bons moments).

Cette dernière anecdote est de nouveau caractéristique d'un vocabulaire différent (comme pour les « nuances » ci-dessus). Ma première compréhension du « avec » est : « sur » la grosse caisse, comme c'est le cas dans les groupes dans lesquels j'ai joué qui utilisait cette expression. À ce moment-là, dans MAWAAR, tout le monde sait sauf Jo, que le coup principal de guitare n'est pas « sur », n'est pas « en même temps » que la grosse caisse. Mais effectivement, il accompagne cette grosse caisse, il est « avec » au sens d'être en relation avec, connecté et collé-serré, tout contre mais à-côté. C'est avec la grosse caisse que nous arrivons à le mettre au bon moment. Dans mes autres

groupes quand le « avec » signifiait cela, il était accompagné de petits compléments, ou nous utilisions une autre expression (« en relation », « juste avant/après », etc.).

21/ Novembre 2021, retour en voiture (un vide existant cependant ?)

MICKY et moi rentrons de cette répétition avec WALTER en voiture. Nous discutons et commentons le séga-Mawaar que nous arrivons progressivement à jouer et comprendre. Je reviens sur ce bout de cigarette qui a pris le vent, ce 2 du 123 qui peut bouger. Le 1 de la grosse caisse lui ne bouge pas, il est placé comme une horloge régulière. Le morceau peut accélérer, comme une mise sous pression mais la régularité de la grosse caisse est un des repères stables de la danse, au sens des mouvements physiques, de la cadence (le mot « danse » est dedans) au sens sonore et musical. Par contre, le 2 qui suit est à placer, et en supposant qu'il puisse bouger un peu, il lui faut alors de la place. Si le maloya est « à 5 dans 6 », pourquoi le séga ne serait-il pas « à 2 dans 3 », permettant ainsi de déplacer et faire bouger le 2 d'un 12·, qui est légèrement différent d'un 123 ? Se déplacer dans le temps, très légèrement mais significativement pour changer la danse et le « plus ou moins piqué » d'un ségamaloya ? Je trouvais l'idée pleine de promesses ; leur réponse est « OK, d'accord », ne voulant pas être contrariant sur l'idée, et « pourquoi pas ? », avec une manière de ne pas voir d'intérêt. Cependant, ce jour-là, nous établissons que MICKY a commencé le ségamaloya et continue de jouer le séga-Mawaar avec des impacts sur le 12· : 1 grosse caisse ; 2 charley, rim-shot, caisse claire ou ride ; et le 3 est laissé libre ou vide dans le jeu de la batterie (parce que d'autres sons comme le retour du skank guitare, la main gauche de la pompe de la rythmique clavier ou la basse peuvent s'y placer). C'est ce que nous entendons du jeu de batterie dans les enregistrements qui font référence pour nous. Nous comprenons qu'il ne le joue-pense pas vraiment en 123, mais en 12+ ou 12- ou 12? ou 12() ou 12et ou 12·. Ainsi le 2 accentué a de la place pour déployer cet accent. Dans mes expérimentations décrites précédemment avec Pham Trong Hieu et Franck Testut, le 123 a un 3 bien existant, peu accentué mais prenant une place. Je l'avais amené ainsi sans saisir le piège qui se cachait derrière. Les étudiant·es du Cefedem AuRA dans l'épisode SME (Semaine de musique d'ensemble) brièvement raconté précédemment, avec une approche plus solfégique et occidentale ont capté très vite le 123, et jouaient avec le débit ternaire entier et continu, même en ne jouant que le 1 et le 2. Le 3 avait sa pleine existence même sans être joué. Dans la suite, je vais préférer l'écriture en « 12· » avec le plus petit signe remplaçant le 3 pour signaler cette existence vidée, ce **vide existant cependant**. Les autres propositions du paragraphe précédent faisaient certes disparaître le 3 mais avec encore trop de signes et de place occupée.

Dans la voiture avec MICKY et WALTER, j'essaye de chanter maladroitement un jeu en 12· et un autre en 123 pour essayer de leur faire entendre la différence que j'étais en train de construire. Maladroitement parce que ce n'est pas si facile à rendre, et aussi

parce que le jeu et la différence s'entendent plus dans un groupe qu'avec une voix seule, même si elle peut très vite être aidée de petites percussions de circonstances. Mais cela ne rend rien, ne fonctionne pas.

22/ Octobre 2022, l'accent européen

Ce n'est qu'environ une année après que cette idée revient et avance dans nos discussions. Le 23 octobre 2022, dans le retour de la répétition du jour, WALTER identifie dans mes essais de 12· et 123 un jeu de séga* qu'il qualifie d'europpéen et dont il a été le témoin. Il s'agit d'un concert à l'Olympia : Séga''El dans la soirée *L'Outre-mer fait son Olympia*, le 20 septembre 2019 qu'il a récemment vu sur YouTube⁴²². Elle y chante deux chansons ségamaloya, accompagnée par l'orchestre qui joue tout le long de la soirée pour l'ensemble des invité·es (sauf ceux DJ). Cet orchestre est composé de musiciens antillais, principalement de la Guadeloupe, donc dans une culture plutôt zouk, c'est-à-dire avec une logique plus centrée sur du binaire (même si plusieurs dimensions peuvent se compter par 3)⁴²³. Ils sont extrêmement professionnels et ils jouent le ségamaloya, oui, mais avec un « accent européen » dit Walter. L'idée d'accent, comme le relief donné dans une suite parlée de syllabes, traverse nos discussions : une personne peut très bien parler anglais avec tous les mots qu'il faut, mais avec l'accent français. Cela marche beaucoup moins bien, par exemple avec les locuteurices anglais·es ou américain·es. L'accent tonique (sa place et sa prononciation) dans la langue anglaise est un des moyens de se faire comprendre. Ne pas le respecter pose un problème de compréhension difficile si aucune des personnes qui discutent ne connaît cette problématique⁴²⁴.

Dans le séga, l'« accent européen » veut dire que la décomposition en 123 s'entend avec un 3 trop présent qui rend alors le débit trop régulier. Cela passe mieux quand le rythme s'accélère, par exemple dans le deuxième morceau de Séga''El [Outre-mer la 1ère, 2019, 1h31:30-1h31:55] (de fait, le 2 a moins de place pour bouger), et que la guitare joue mélodique. Mais, quand la rythmique revient, le 3 a toute une place qui empêche une souplesse de type 12·. J'entends aussi une question de son, avec l'utilisation d'un compresseur : pour entendre des cocottes (une seule corde jouée, des fois étouffée) comme des accords (plusieurs cordes ensemble), et notamment en diffusion télé, les ingénieur·es du son mettent un compresseur. Cet effet a pour principe de diminuer les forts volumes, pour pouvoir ensuite tout remonter, donc remonter en volume ce qui est joué avec moins de puissance sonore. Sur cette session, cela a pour effet d'entendre beaucoup le retour du guitariste, sur le 3 justement, alors

422 <https://youtu.be/O81RJYKs3w&t=5217> [Outre-mer la 1ère, 1h26:57-1h36:52].

423 C'est en tout cas la culture que chacun des musiciens impliqués dans ce groupe présente et développe dans plusieurs petites vidéos, les premières qui remontent dans Qwant début 2023 et à l'été 2024.

424 Moi par exemple, qui n'avais pas conscience de cela malgré plusieurs années de « cours » d'anglais en face de Trevor Dunn débarquant en France qui ne comprend pas que je parle de Mister Bungle ou Fantômas (groupes dans lesquels il joue et à propos desquels il est souvent sollicité) puisque je les disais tout plat à la française, moment très bizarre.

qu'il n'est peut-être presque pas joué ? Je viens de mettre une focale sur le jeu du guitariste, mais nous entendons ce 3 joué dans la régularité par le batteur. Bref, nous entendons dans cette version Olympia un séga pas joué comme dans les îles de l'océan Indien, notamment à La Réunion⁴²⁵ : une version 123 qui n'est pas 12·, avec le changement de conception signifié dans le changement d'écriture.

Ce jour-là, cette différence nous apparaît collectivement. Elle devient partagée avec un ressenti et une trace audio (plus réussie que mes vocalisations !). Le 3 existant mais vidé peut permettre au 2 de bouger très légèrement et plus facilement. L'hypothèse est posée, affaires à suivre.

Je crée ces expressions « existant mais vidé » et « **vide existant cependant** » dans ce récit spécifique, et pour celui-ci (se faire comprendre par une écriture en mots). Je garderai la seconde pour mettre l'accent sur le « vide ». Nos formulations collectives tournent autour de l'utilisation du « là » : le coup là-pas-là, ce coup qu'est pas là, là-pas-là, là mais non, là-caché, « chuis là, chuis pas là », « on m'voit, on m'voit plus »... Mais je trouve aujourd'hui, en affinant par des mots et phrases écrites, le vide et vidé plus intéressant. Il a notamment des conséquences sur la représentation graphique utilisée dans les notations jusqu'ici : à cette étape de la compréhension, elle est à refaire ! Je faisais bien attention à écrire avec 3 branches verticales reliées, et la 3^e, même sans tête, indique quand même quelque chose. Et très consciencieusement, je prenais un papier à carreau, faisant attention à mettre les têtes de notes au milieu du carreau, et utilisais un double décimètre pour faire « droit et régulier ». Tout en sachant que notre musiquer, lui, ne l'est pas vraiment. Il m'a fallu beaucoup de temps pour trouver cela bizarre ! D'autant plus étrange que, une fois formalisée, cela paraît évident ; je me demande bien pourquoi je n'y ai pas pensé avant. Pour moi, l'influence de l'école est très présente dans ces habitudes (qu'il faudrait réinterroger régulièrement). Sans branche verticale, il me semble que le graphisme est plus juste (au sens de : accordé à l'esprit de jeu). Et il faut quitter le papier quadrillé...

Alors :



425 Pour comparaison, écouter les enregistrements originaux des deux morceaux : « Travay pou gagné » : https://youtu.be/jLao6_ocVWc et « Plèr Pa Frin'Ka » : <https://youtu.be/Tc-5knT9JF4>

23/ Procédures en contexte 2, place et participation dans la voiture

Je n'ai pas le permis de conduire⁴²⁶. En conséquence, j'ai de longues expériences en voiture, placé à différents endroits sauf celui devant le volant. Je sais que, dans les habitacles, les discussions les plus difficiles sont dans la longueur, entre les sièges de devant et ceux de derrière. Quand nous sommes trois avec MICKY dans la voiture de WALTER, j'ai pris l'habitude de me mettre derrière justement, avec deux attentions aiguës : parler fort (avec l'avantage de me faire parler dans un débit moins rapide), et écouter fort, en plaçant mes oreilles entre les deux fauteuils de devant (en veillant un minimum à ne pas prendre tout le rétroviseur intérieur). Être au milieu un peu derrière permet un triangle où nous sommes trois participants, en regardant tous la route quand nous roulons mais, une fois arrêtés, des petites rotations du buste sur les sièges peuvent faire en sorte que WALTER et MICKY se tournent vers moi. Dans ces moments, mon intensité d'écoute est double, mieux entendre évidemment mais aussi organiser ma future prise de notes (avec plus ou moins de réussite⁴²⁷). Cette position à l'arrière est aussi en forte relation avec le fait que je descends en premier, et donc monter derrière évite la position « chauffeur » que prendrait WALTER conduisant, avec MICKY comme unique passager à l'arrière si j'étais monté devant sans réaménagement à ma descente. À trois, MICKY participe un peu moins que WALTER et moi. WALTER est dans sa voiture et il est le DJ maître final du son que nous écoutons. Il réagit vite et a beaucoup de « ouais » de commentaires. Quand ils ne sont pas complétés avec un bout de phrase, ils sont souvent doublés ou même triplés. Ils s'expriment dans une grande variété de tons et de volumes, je les interprète comme : de suivi, d'accord, d'encouragement, d'interrogation, de surprise, de doute, etc. Et certaines fois, j'ai l'impression que cela se mixe. J'en ai aussi beaucoup dans ce contexte⁴²⁸. J'ai aussi l'impression que cela nous aide tous les deux à prendre la parole ensuite, mais il est important de laisser parler MICKY et l'inclure dans la conversation.

Je voyage aussi beaucoup avec MICKY, dans sa voiture (à deux, avec un autoradio) et à pied depuis assez longtemps. C'est progressivement devenu la norme, avec la flambée du prix des carburants. À pied, nous sommes sans écoute : cette question de « piquer le séga », n'a pas eu d'éclat d'avancement dans ces trajets. Elle fait partie des discussions, mais plus en termes de description rapide de la semaine, si l'un de nous a écouté, est allé à un concert, est allé musiquer au local, etc.

Quand nous sommes deux en voiture, MICKY conduit et je suis le passager⁴²⁹. Cette place me permet plus facilement de gérer le volume sonore de ce qui se diffuse pour

426 Je n'ai jamais eu (plus exactement : pas pris) le temps de passer ce permis. J'étais débordé dans ma période étudiante initiale en pensant qu'ensuite ce serait moins... Cela s'est relevé totalement faux, je l'ai appris trop tard.

427 Plusieurs mots ou expressions se sont perdues. Ma mémoire, même tranquille devant un papier, même en retraçant longuement la discussion, n'arrive pas à retrouver cette phrase qui m'avait paru si imagée ou si riche sur le moment... Un « ah génial, faut que je garde ! » sur le moment ne dure pas obligatoirement jusqu'au moment de l'inscription.

428 Les enregistrements sont intraitables et très crus. Les premiers ont alerté l'oreille, et depuis, je les entends particulièrement.

permettre de mieux se parler/écouter. L'autoradio est constamment ouvert, nous écoutons différentes choses. Quelques fois c'est la radio et nous discutons de la vie, pas uniquement musicale. D'autres fois, plus nombreuses, c'est un disque, qui nous fait parler plus de musique et des fois de musiquer. Dans le retour, nous écoutons souvent la répétition, en commentant. Nous avons plusieurs fois discuté du séga que nous venions de faire : à l'endroit, à l'envers, ce break plus ou moins dans la cadence et le débit, en chantant et/ou comptant par-dessus ou au contraire sans rien dire pour bien entendre, etc. Le LS de ré-écoute permet de revenir un peu en arrière si besoin. Nous le faisons aussi un peu avec une vidéo YouTube sur un téléphone, mais le système ne marche pas avec un CD dans l'autoradio. Cependant nous pouvons remettre un morceau au début, ou passer vite au suivant. Le lecteur CD dans la voiture comme la batterie du portable sont de vraies affaires musicales. Celles-ci sont cependant moins essentielles que je ne le pensais : MICKY a le sien qui marche de moins en moins (plus exactement, la coordination d'état entre le support CD et le lecteur n'est plus optimum sur de nombreux titres) mais il ne le change pas.

8.22d) L'été 2023 est riche sur ces questions

24/ Été 2023, reprise de « Zalouzi », Koodakood

Durant l'été 2023, incluant septembre et début octobre, MAWAAR passera plusieurs répétitions sur « Zalouzi », un ségamaloya du groupe Margoz-Koodakood, composé par WALTER qu'il chantait et jouait à la batterie. Ce morceau est plutôt rapide et enlevé⁴³⁰ et comporte plusieurs marquages batterie/cuivres ainsi que plusieurs breaks écrits que nous trouvons intéressants à mettre en place. Cela devrait nous faire progresser dans les rythmiques ségamaloya. Chacun de ces marquages et break joue différemment dans le débit, et oblige à être à d'autres endroits dans la tourne, donc quitter/revenir dans la manière de jouer ségamaloya plus habituelle (dont nous avons pris l'habitude). La vitesse et ces rendez-vous rythmiques ne sont pas évidents, notamment pour MICKY à la batterie et FRED au clavier. WALTER résumera : « C'est sûr, si on sort "Zalouzi", on sort tous les autres ségas ! ».

Nous lançons ce travail, mais nous ne nous apercevrons qu'après que certains marquages de batteries ne sont pas enregistrés : MICKY et FRED ont réécouté ! WALTER et moi nous souvenions très bien des échanges de regard avant ces marquages, aussi bien en répétition que dans les concerts ; il dira : « ah oui, l'album, c'était l'époque où j'étais freestyle, pas carré-carré ! »...

429 Cette configuration en duo est nettement plus courante que celle où WALTER conduit alors que MICKY n'est pas présent.

430 Par exemple, il était placé à la fin des concerts pour terminer avec toute l'énergie, à la fois (presque) épuiser la danse et faire redemander un bis, nouveau morceau que l'on choisissait en fonction de l'ambiance, toujours avec, au final, un morceau plus lent pour dire au revoir. Dans la même idée, « Zalouzi » est aussi le dernier morceau de l'album *Pou la pé* de Koodakood [2005]. Dans les ► annexes en ligne : voir Koodakood-2005-08-Zalouzi.mp3.

25/ Été 2023, le clavier dans un clip (« Bal réel »)

La répétition du 27 juillet 2023 se concentre sur « Zalouzi », avec FRED au clavier, MICKY à la batterie, WALTER guitare et chant, et je suis à la trompette. Il nous est encore difficile de jouer cette chanson, au tempo et avec les marquages/breaks que nous souhaitons.

À la fin, sur le trottoir devant le local de répétition, avant de se dire au-revoir, WALTER nous indique la chanson « Bal réel »⁴³¹. Sortir les portables pour regarder l'heure, voir les messages ou appels pendant la répétition, pour vérifier le calendrier de la prochaine, etc. a rappelé cette information : « clip » à partager ! Le groupe Nout Racine vient de sortir cette chanson (le 14 juin précédent), et WALTER la qualifie de très bien enregistrée. Il nous la signale pour la partie rythmique du clavier qui s'entend très bien sur les refrains. Et il conseille fortement de regarder le clip pour voir les mouvements de mains qui la joue : « ça aidera ». En écoutant/regardant à mon tour, les claviéristes (encore une fois, ils sont deux) ne sont pas uniquement intéressants pour la rythmique des accords, ils jouent des contre-chants rythmiques mélodiques, un appui du riff de saxophone en fin de chanson, etc.

Le clip de Nout Racine donne à voir à la fois Billy Claudie Batty, le chanteur, compositeur et leader, dans la nature (les roches volcaniques en bord d'océan Indien de l'île de la Réunion sont reconnaissables), et le groupe en salle de répétition (avec cependant, des lumières de cinéma). De façon très courante dans les clips, les mouvements visibles de jeux des instrumentistes ne correspondent pas souvent à ce qu'on entend, sauf pour la voix.

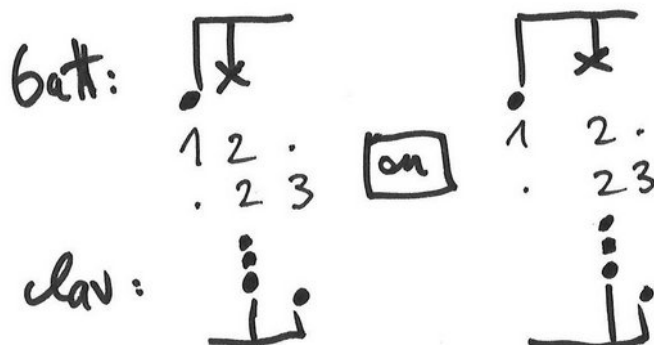
Pour revenir à la rythmique clavier, nous la voyons jouée à deux reprises. La première est au début du premier refrain [1:05-1:07], où le claviériste est assis, il s'agit de celui côté jardin (gauche de l'écran). Ses mains gauche et droite jouent ensemble les accords (à trois notes) à une octave de différence. Et effectivement, la superposition de la guitare rythmique et du clavier s'entend très bien, d'autant plus que la guitare est mixée d'un côté de la stéréo (à gauche) et ce clavier de l'autre (à droite). Ensuite, au moment de la reprise du deuxième couplet, le clip montre une vue du dessus. La caméra est placée juste à côté de la tête du claviériste, regardant par-dessus son épaule, au niveau de son oreille gauche, en permettant de voir ses deux mains [2:06]. Puis, après une rapide vue du bassiste en plan moyen, arrive une vue différente du jeu de clavier, pas exactement de face mais décalée avec un angle de 30°, légèrement plongeante. Nous voyons encore les deux mains jouer, mais de l'autre côté que la vue précédente [2:08-2:13]. Dans ces deux vues, sur le couplet, il joue cette fois en alternance main droite puis gauche. Visuellement et dans l'audio, il joue une rythmique ségamaloya en (1)23, avec le 2 plus sonore que le 3. Le mouvement des mains droite et gauche est visuellement bien calé⁴³² : le 2 joué avec la droite tombe vraiment avec l'accent de la guitare. Le son sur le 3 est plus faible, ici il est joué avec

431 Clip sur la chaîne YouTube du chanteur : <https://youtu.be/cgIqGTbf1hE>

432 Mais les changements d'accord n'ont pas lieu en même temps que ceux de la musique.

les 3 notes de l'accord⁴³³, l'octave en dessous et moins appuyé, et alors il ressort moins parmi les autres instruments.

En concordance avec l'écriture choisie pour la batterie, qui elle, a le 3 « vide existant cependant » en 12·, je vais alors écrire ·23 pour le clavier, avec le 1 « vide existant cependant ». Ce 1 est existant, et même bien, avec la grosse caisse et l'appui du tempo (le pied qui tape le tempo est un repère), mais ici il n'est pas joué par le clavier.



L'imbrication des deux joue avec ces vides, les ajuste et les accorde, avec le liant de la basse et la guitare qui ne jouent pas tous les coups du 123123 (Voir les propositions et jeux de MEDHI sur le début de « Band' volèr »). C'est peut-être un élément fondamental du séga ?

26/ Été 2023, son des guitares

Je reviens maintenant sur le trottoir après la répétition, après ces échanges d'informations sur le clip, 27 juillet 2023. Nous essayons d'écouter avec le son d'un portable, mais cela n'est pas efficace ni agréable. FRED part de son côté en ayant le lien sur son portable ; MICKY et moi rentrons avec WALTER en voiture. Et nous écoutons « Bal réel » dans ces enceintes avec une meilleure définition et c'est alors plus agréable. Le couplet est très malougué, le refrain très séga. Mais, qu'est-ce qui fait dire que le couplet est malougué et pas seggae ? Nous écoutons alors un seggae : Kaya & Racinetatanne est une bonne référence, et de plus, bien partagée entre nous. Ce sera « Simé la limère », version de l'album *Mo la mizik* [1997] déjà évoquée, puis nous repassons au couplet de « Bal réel ». L'oreille se concentre sur la rythmique guitare et le son de l'équivalent du skank. Nous considérons la guitare de Kaya plus piquée que celle de Nout Racine, alors même que le tempo de « Bal réel » est de 120 bpm contre 112 pour « Simé la limère ». Et dans le refrain sur un rythme séga (moins reggae), le son de guitare sur le 2 du 12· est joué long avec un retour⁴³⁴ qui l'arrête sur le 3 [1:15-1:17].

Pour qu'une guitare seggae se rapproche d'une qualité malougué, et avec elle le morceau, il faudrait alors que les coups de guitare soient un peu plus longs ? Nous

433 Une technique est aussi de jouer ce « 3 » avec moins de notes.

434 Le retour reggae correspond à l'action de la main qui, ayant frappé les cordes de guitare pour le skank, remonte de façon à aller jouer une nouvelle fois l'accord. Et elle remonte en pouvant toucher les cordes, le coup et le son sont alors secs et moins sonores que le skank principal, comme suggérés.

cherchons ensemble l'imitation vocale la plus juste de ces coups de guitare pour les distinguer : tak, tane, tann, tu, tsi ou... ? La conclusion (provisoire mais elle fait bel accord à ce moment) est :

- en seggae, la guitare fait plutôt « tchik, tchik », en prononçant la syllabe de façon tonique et en les détachant nettement
- en maloué, c'est plutôt « tèn, tèn » avec une attaque similaire, mais avec la syllabe qui dure un peu. Chaque coup reste détaché mais moins nettement.

La consonne « t » est très pratique pour indiquer le début d'un événement sonore ; une petite épaisseur de l'impact se signale avec un « ch » (alors « tch »), comme quand la main fait sonner plusieurs cordes, mais le « ik » abrège et dynamise la prononciation. Le « è » indique un son légèrement plus doux qu'un « i », et le « n » de fin ne fait pas le son ã (comme dans « enfant ») mais donne un peu plus de longueur (comme dans « tienne »). Cela irait même jusqu'à un « èn » pour la longueur du son de guitare sur les refrains de « Bal réel ».

WALTER joue en gaucher sur une position de gaucher donc, quand il joue de bas en haut (avec la pesanteur et le geste le plus courant à la guitare), il fait sonner l'accord en commençant par les cordes aiguës. Sur un morceau reggae rapide, RAY (droitier) jouera lui de bas en haut pour avoir le même type d'attaque donc de son⁴³⁵, les cordes aiguës sonnantes avant les graves.

Et en revenant sur Kaya et « Simé la limère », nous convenons que tout est piqué : la rythmique globale, les deux parties de guitares, le skank séga* et celle rythmique venant du reggae, le clavier et le charley qui jouent le 2 avec la guitare skank-séga*, les percussions ont des sons très secs (sans longueur qu'il pourrait y avoir avec des triangles ou cymbales par exemple). Dès qu'un changement de partie arrive après un développement, la rythmique globale repart très sèche et dynamique, notamment la guitare skank-séga*. Seule la basse joue souvent avec plus de longueur. Dans un maloué, l'ensemble est comme plus aéré.

En continuant à chercher à ce sujet, il existe une autre version de « Simé la limière »⁴³⁶ publiée l'année suivante, en 1998 dans l'album *Seggae Expérience (Best Of)*. Sa rythmique est enregistrée avec les mêmes musiciens, et c'est sans doute la même piste de batterie⁴³⁷. Sur toute la version, la ligne de basse est différente, dans le choix des

435 L'expérience du son de piano sans attaque est un des exemples souvent pris à la suite de Pierre Schaeffer : sur un disque microsillon, un son de piano entendu sans son attaque ressemble à une flûte (en tout cas dans le médium, parce que ce n'est pas aussi simple [Schaeffer, 1966, p219-221 ; Lilenstein, 1979, 24:31-26:13]). L'attaque est une partie importante du timbre. La « cloche coupée » (enregistrée/jouée sans son attaque) et le sillon fermé (un sillon de disque vinyle tournant en boucle) en 1948 sont les deux expériences à l'origine de la musique concrète, acousmatique puis électronique.

436 <https://youtu.be/GMqcFOnZfZI>

437 Je suis obligé de préciser. C'est très probablement la « même » prise : le tempo, les breaks et les coups sont vraiment similaires quand les deux versions sont superposées, même s'il y a quelques minuscules flous (explicables par l'époque : c'était il y a plus de 25 ans, et pas dans les studios avec les dernières technologies et les meilleurs techniques de transfert des audios). Mais personne ne peut être certain·e, sauf à être témoin (je n'y étais pas et ne connaît pas suffisamment les personnes impliquées). Il est parfaitement faisable qu'une personne joue exactement la même

notes mais surtout dans le jeu beaucoup plus piqué, avec plus de sons courts et toniques. La guitare de skank-séga* sonne un peu plus aiguë mais elle passe dans une très légère réverb' qui l'éloigne et l'allonge un peu. Elle ne joue pas tout au long et est beaucoup moins soutenue par le clavier. Dans la version de 1997, cette guitare est sans réverb' et sonne vraiment pour se mélanger avec l'orgue, elle et il sont présents tout le temps. C'est-à-dire que la version de 1998 reste bien seggae, mais elle est moins piquée (qu'en est-il de sa qualité roulée ?), dans les parties instrumentales choisies, le jeu et leur mixage. C'est surtout notable dans la deuxième partie des couplets [1:00-1:18] et [2:11-2:29] :

- version de 1997 : la guitare skank-séga* joue tout le long de façon sèche, légèrement à gauche dans la stéréo, le skank-reggae est joué sur les 2^e et 4^e temps, et ce sont les accords de clavier qui change la couleur (en passant d'une clavinet à une nappe d'orgue électrique)
- celle de 1998 : le rôle des guitares et claviers s'inverse presque. C'est l'orgue qui est seul à jouer les deux skanks et il est mixé très loin derrière. Le changement de couleur est donné par plusieurs parties de guitare, avec des sons longs, ils restent rythmiques et cadencés mais s'éloignent beaucoup du son skank rythmique clair et sec. Et la voix est doublée par des chœurs sur les fins de chaque phrase.

Ces remarques ne sont pas anodines. Elles sont en train de raconter que l'histoire de placement temporel (avec l'idée du 2 qui peut se déplacer très légèrement parce qu'un 1 ou un 3 sont « vide existant cependant ») ne suffit pas. C'est la même piste de batterie (ou similaire), donc la même place du 2, et, dans une version c'est moins piqué que dans l'autre ! Les parties instrumentales, c'est-à-dire le type de jeux et de sons puis le mixage dans l'ensemble, sont aussi une composante essentielle.

27/ Été 2023, utilisation de la caisse-claire

Deux jours après, 29 juillet, l'accès au local est fermé. Nous restons un moment dans la voiture, au cas où. Nous finirons par rentrer chez nous. Mais avant : c'est sur la batterie que se portent nos oreilles. L'idée est de WALTER : il remarque que dans tous les seggae qu'il écoute c'est plutôt la caisse-claire qui est utilisée, alors que dans les malogué, l'ambiance est plus au rim-shot. MICKY et moi ne sommes pas sûrs que cela soit si caractéristique de tous les seggae et malogué, alors nous allons vérifier sur quelques titres. Avant de commencer, nous partageons déjà nos précédents sur « Reve nou ancêtre » de Cassiya [1993] (racontés précédemment). C'est un séga mais il colore bien différentes utilisations possibles de la caisse dite « claire ». Dans cette chanson, le groupe utilise la progression très courante en trois étapes : couplet et refrain en rim-

chuse. (Des batteurs sont capables de jouer comme des boîtes à rythme sur la longueur d'un morceau, avec un tempo redoutable et des sons de caisse-claire parfaitement égaux, ou toutes autres percussions.) Les oreilles et les ressentis auditifs se font souvent leurrer.

Pour en revenir à cette (ou ces) prise(s) de batterie, elles sont vraiment identiques, donc je me permets de tenter de dire qu'il s'agit de « la même piste ».

shot, le solo de guitare saturée à la fin du premier refrain en caisse-claire, et la fin avec la vamp' vocale est en caisse-claire avec, en plus, un jeu sur la cymbale ride qui remplace la charley en occupant plus de son et d'espace sonore. Ensuite, nous faisons défiler plusieurs titres, en posant l'oreille et les commentaires sur la rythmique globale, pas sur les breaks ni les accentuations. Je retiens, en commençant par les 6 déjà cités précédemment comme références, puis quelques autres titres :

- Les maloguéés sont plutôt économes de caisse-claire : « Maloggae » [Cyclon, 1993] n'utilise que le rim-shot ; « Viens goûté » [Na Essayé, 1991] a beaucoup de réverb' et c'est uniquement le 4^e temps des refrains qui est joué à la caisse-claire. « Na essayé » [idem] utilise le coup de rim-shot avec un peu de peau de la caisse-claire frappée (le « rim-shot » tel que nommé dans les cours de caisse-claire), mais les couplets commencent tous en rim-shot, sans frappe de la peau, et progressivement cette dernière arrive.
- Pour les seggae : seul « Simé la limière » [Kaya, 1997] a une ambiance caisse-claire, le rim-shot n'étant utilisé que sur les premières parties des deux couplets. « Chant l'amour » [Kaya ek Racinetatane, 1991] est en rim-shot en même temps que la grosse caisse (les versions suivantes de la chanson [Kaya, 1997, 1998] n'ont pas de batterie ni de percussions). Et « Seggae Time » [Ras Natty Baby, 2009], enregistré en concert, commence à la caisse-claire avec les cuivres et le début du premier couplet, puis rien sur la fin du premier couplet, et ensuite tout le reste est en rim-shot, même pour accompagner la reprise de la section de cuivres de l'introduction à la fin.
- Un premier titre historique de Kaya : « Mo la mizik » [Kaya ek Racinetatane, 1989], premier titre sur le premier album : jouée en rim-shot mais avec beaucoup de percussions jouées avec des baguettes sur des bouteilles, notamment en même temps que le rim-shot (les traces existantes auxquelles j'ai, nous avons accès pour le moment sont une numérisation d'une vieille cassette). Il existe une vidéo de cette chanson en concert en 1991⁴³⁸, qui est aussi jouée au rim-shot. Une version de 1998 est, elle, jouée principalement en caisse-claire mais espacée : tous les 4^e temps sur les refrains, un 3^e temps une mesure sur deux sur la répétition du 3^e et 4^e refrain et qui devient la vamp' de fin incluant un solo de saxophone. Les couplets et la partie centrale instrumentale au clavier sont en rim-shot en continu (sur les 2^e et 4^e temps).
- Pour les trois nommés avec « seggae » dans l'album *Seggae Man* [Kaya Ek Racinetatane, 1992] : la chanson titre, « Seggae man », a un son rim-shot avec une frappe de peau en même temps (très ressemblant à « Na essayé » mais avec beaucoup moins de réverb') ; « Spirit seggae muzik » a de la caisse-claire tout le long (chanté en anglais, le son global a des couleurs pop) ; « Chant seggae » est en rim-shot, même dans le solo de guitare.

438 Voir la page : http://ilemauricekaya.free.fr/oly_k/videointro.htm, et le titre « Seggae nu lamizik », version 1991 (un fichier .avi téléchargeable, env. 18Mo, 7'39).

- Et WALTER jouait à la batterie trois malogués dans le répertoire de Koodakod : « La hô » et « Di la vérité » [2005] et « L'èr malogué » [Margoz, 1995]⁴³⁹. Il utilisait très principalement le rim-shot (même s'il n'était pas avare en marquages à la caisse-claire), et c'est le cas sur les disques.

Dans la voiture, nous n'écoutons pas tous ces titres, nous n'en évoquons qu'une petite partie, écoutons le début et quelques passages. C'est le début du couplet de « Simé la limière » qui fait la différence : il y a bien du rim-shot, rare dans cette chanson mais ce n'est pas uniquement de la caisse-claire. (Le « truc » de refaire baisser la pression sur le couplet avec le rim-shot est très usuel. Kaya l'utilise lui aussi dans cette chanson). Ce n'est qu'ensuite que j'ai pris le temps d'aller écouter en détail les titres ci-dessus, et de partager avec WALTER et MICKY.

L'intuition de WALTER n'est donc pas aussi évidente⁴⁴⁰ et nous nous en rendons vite compte. En reprenant mes notes, je ressors une phrase de WALTER : « le rim-shot chante vraiment dans le malogué, et moins dans le seggae » au moment du 2^e couplet de « Bal réel » [Nout Racine, 2023, 1:52-2:22]. Il évoquera ensuite « Perdition » [Kiltir Mélanzer, 1992]. Personne n'a relevé cette expression sur le coup, elle n'a pas eu de suite. Elle pourrait en avoir maintenant qu'elle est écrite ? Elle nous obligerait à aller chercher les jeux plus subtils (placements et sonorités) de rim-shot autour des appuis. Ce jour-là, nous ne nous sommes concentrés que sur les appuis principaux (sur le 3^e temps en comptant avec une mesure à 4 temps).

28/ Été 2023, le rim-shot et sa place dans ces musiques

L'idée du lien entre seggae et caisse-claire vs malogué et rim shot est trop rapide, mais elle amène d'autres idées. En tout cas, elle est fructueuse : la discussion continue sur le rim-shot et son utilisation. Cela nous fait partir sur **1)** la sonorité spécifique du rim-shot, et **2)** son histoire dans les îles Mascareignes qui nous ouvrent de **3)** très nombreuses questions, qui se terminent avec **4)** quelques propositions de choses à tenter.

1) L'influence du reggae est majeure : le seggae (séga-reggae) et le malogué (maloya-reggae) se rejoignent sur cette influence. Une des caractéristiques du reggae-roots (qu'affectionne MAWAAR) est le son combiné du rim-shot en même temps que la grosse caisse (à la base du son de la batterie dans la version 1991 de « Chant l'amour » de Kaya⁴⁴¹). Carlton Barrett (1950-1987), batteur des Wailers et Bob Marley (1945-

439 Ces deux derniers titres sont dans les ► annexes en ligne : voir Margoz-1995-01-LErMalogue.mp3 et Koodakood-2005-03-DiLaVerite.mp3.

440 Il faudrait sans doute aller chercher dans les ségas plus contemporains, notamment après l'arrivée des sons des musiques électro où la grosse caisse (le kick) continue est très présente et l'expérimentation sur les sons de caisse-claire. Je ne l'ai pas, Mawaar ne l'a pas encore fait.

441 Joseph Réginald Topize (1960-1999) prend le nom de scène Kaya d'après l'album de Bob Marley and the Wailers [1978] du même nom ; il a enregistré deux albums en reprenant plusieurs de leurs chansons *Ersatz of Bob Marley* [1995] et *Chante Marley* [1996]. La connaissance et l'utilisation du rim-shot vient au moins de là et, sans doute, fort possiblement, d'avant et d'autres

1981) est peut-être un des plus connus dans ce style, une référence et influence majeure. Et c'est un maître du rim-shot (et des manières de ne pas jouer la caisse-claire trop franche).

Nous évoquons aussi d'autres influences. La première est que l'exploration sonore est très courante dans les musiques. Un tambour a une peau, certes, mais aussi une caisse de résonance minimale où s'accroche cette peau, et dans une version moderne, un cerclage la maintient : pourquoi ne pas frapper ces endroits et entendre ce que cela fait ? Le ségamaloya existait avant le reggae (les sons appelés aujourd'hui reggae, pas les origines dans le mento et les percussions Nyabingi par exemple), à une époque où les sons n'étaient pas amplifiés électriquement. Le rim-shot (frappe du bois de la baguette contre le bord de caisse) a moins de volume sonore que la caisse-claire (avec toute la caisse qui résonne). Il est donc particulièrement intéressant quand il peut être amplifié (et souvent passé dans une réverb'). Il crée une étape dans la progression de l'intensité, et de façon avantageuse parce que dans les faibles volumes. Les auditeurs réagissent beaucoup à la variation de volumes. Augmenter cette variation veut dire d'une part jouer plus fort (premier réflexe, et c'est plus facile⁴⁴²), et d'autre part jouer moins fort (plus difficile mais très efficace sur la dynamique d'un morceau ou d'un concert).

2) Mais, avant que l'amplification ne soit possible, des sons bois-et-métal frappés étaient présents, notamment avec les pikèr (bambou), bloc, claves ou woodblock (bois), sati (bidon en fer), boîtes de conserve et triangle. La batterie jazz s'est construite progressivement, passant de trois personnes (grosse caisse, caisse-claire et cymbales) à deux personnes (le double drumming⁴⁴³, une personne à la grosse caisse avec une ou des cymbales, et une autre à la caisse-claire), puis une seule personne (grosse caisse avec cymbales sur le côté, la caisse claire devant) [Paczynski, 1999, p44-45]. Puis une personne assise devant ce qui deviendra la batterie, avec l'invention de la pédale de grosse caisse (le premier brevet marquant est posé par Georges R. Olney⁴⁴⁴ en 1887 [Nasse, 2017, p9-10]).

3) Si nous pensons le même phénomène dans les îles à l'est de l'Afrique ? À quels moments cela commencerait et comment ? Le rim-shot peut-il être aussi considéré comme une traduction sonore à la batterie du son d'un pikèr-sati ? Si une personne grandit en écoutant du reggae-roots, quels sons va-t-elle vouloir, va-t-elle chercher à la

expérimentations et influences.

442 Pas obligatoirement facile à garder longtemps, au niveau de l'énergie demandée (pas uniquement la gêne auditive, qui arrive souvent après).

443 Voir par exemple les défilés des second line à la Nouvelle-Orléans, notamment le Rebirth Brass Band avec la paire (presque légendaire) de Keith Frazier (grosse caisse et cymbale) avec Derrick Tabb (caisse claire). La vidéo de leur master class en statique à l'université de Tulane est très riche : <https://youtu.be/PyvqGQLNcNU> [mattsak12, 2012].
(Dans certains mondes musicaux, le double drumming consiste à frapper alternativement la grosse caisse et la caisse-claire par une seule personne (avant un système au pied). Pour d'autres encore, il s'agit de jouer avec deux batteries...)

444 Philippe Nasse écrit « Olney », mais il s'agit de Georges R. Olney et de son brevet *Drum Pedal*, n°US357093A du 1^{er} fév. 1887.

caisse-claire ? Et même question en écoutant des ségas ? des maloyas ? Les maloyas électriques et autres « souls ségas » dont nous avons des traces [Compilation 2016a, 2016b, 2017] sont plutôt du milieu des années 1970s. Les années précédentes ont moins de documentations accessibles, à l'exception du travail du label Takamba. Dans les îles de la Réunion, Maurice, Rodrigues et leurs voisines, qu'est-ce qui se jouait comme sons et percussions-batterie après la seconde guerre mondiale, dans les années 1950s et 1960s, quand arrive dans les oreilles l'utilisation du rim-shot continu de Tony Williams sur presque tout le morceau « It's about that time » dans l'album *In A Silent Way* de Miles Davis de 1969 (presque 10:30) ; puis les premiers albums fondateurs des Wailers en 1973 ? Et ces questions se posent aussi du côté jamaïcain, avec les différentes percussions des traditions Kromanti, Kumina, Buru et/ou Nyabingi. Comment se retrouvent-elles dans le reggae ?

4) En plus de nombreuses enquêtes ouvertes avec ces questions, arrive l'idée de faire des sessions aux percussions. En supposant que la batterie séga-maloya-reggae s'est construite en rassemblant différents éléments (sons et objets) joués par des personnes différentes, pourquoi ne pas faire le chemin inverse pour mieux comprendre le rythme ? Et l'idée reste bonne, même si la supposition s'avère fausse. WALTER et MEDHI ont un roulèr et... « le roulèr, c'est le geste de base » dit WALTER, en chantant une partie de roulèr en imitant de la voix et des deux mains le geste (la voiture est à l'arrêt), passant d'un maloya au séga-MAWAAR en rajoutant la caisse claire puis l'enlevant. La famille a aussi deux kayambs et des congas, le groupe a un certain nombre de baguettes et nous pouvons trouver des triangles, des bouts de bois et de métal et aussi des bongos et d'autres éléments, pour faire à plusieurs des rythmiques percussion, maloya et séga-Mawaar. Ce serait un moyen de trouver « l'accent » séga, comme une manière de parler. Par exemple placer les accents toniques (déjà évoqués pour l'américain), ils font partie de la compréhension. Le jeu du 2 dans un 123 devenu 12· pourrait être son équivalent ?

Organiser un barbecue semble être une bonne idée ; à ce jour (début 2025), il n'a pas eu lieu, ni la session collective de percussions.

Nous terminons la discussion en se rappelant que nous avons évoqué il y a longtemps la rythmique roulèr (malogué) : elle n'est pas celle du ravanne (seggae), ni dans le son ni dans la cadence et l'accent (au sens ci-dessus) musicaux. Il faudrait aller fouiller à côté de la caisse claire.

À la Réunion, jouer un rim-shot (au sens du reggae roots que nous jouons, et pas la signification des percussionnistes) se dit « taper sur le quart ». D'où vient cette expression ? Une interprétation est que la baguette fait un angle d'environ 45° (un quart de la demi-caisse-claire accessible facilement face à soi). En français, le « quart » est lié à la division en quatre parties (très souvent égales !), mais il signifie aussi la veille de garde (« prendre son quart » [Cnrtl, D]), ou des approximations comme « bref espace de temps » ou « moment » [B1b], comme il peut participer à qualifier des vitesses rapides ou l'absence de difficulté (« au quart de tour » [C]).

29/ Procédures en contexte 3, forte intensité irrégulière

En voiture, quand nous sommes trois avec WALTER et MICKY, les idées vont vite. Celle du « seggae en caisse-claire » est balayée très vite, peut-être trop ? J'ai besoin ensuite de temps de mon côté, pour valider ou pas, mais de façon plus assurée. WALTER et MICKY rentrent aussi et ré-écoutent des morceaux en détails dont nous (re)discutons ensuite.

Le cadre de la discussion pousse à une telle vitesse. Nous savons le temps limité (ce n'est pas une réunion ou un créneau de travail des idées), il y a 10 minutes maximum entre le local et mon immeuble, et nous restons souvent 10 à 20 minutes en n'étant pas vraiment garés. La voiture ne gêne pas mais n'est pas non plus dans un endroit serein pour avoir du temps devant nous. La répétition a duré, la vie continue, etc. Le moteur est arrêté la plupart du temps, donc : pas tout le temps.

Nous ne savons pas trop quand aura lieu la discussion ; la prochaine répétition oui, mais aucunement pour le prochain échange seggae/malogue par exemple.

Les expérimentations associées à ces discussions sont du « jeu musical séga », de multiples manières : en changeant de titres, de références, d'instruments, de son, de taille des sous-groupes impliqués. Ces temps de jeu ont eu aussi une forme en intensité irrégulière : une période intense de jeu (un à deux mois), puis de plus longs mois recentrés sur notre répertoire en mettant de côté le séga-Mawaar. Ces temps sont ensuite devenus plus réguliers à mesure que la chanson « Band' Volèr » prenait de la place, et par exemple dans le but de l'enregistrer.

Nous n'avons pas de programme de discussions, et encore moins un « projet de recherche » au sens d'une réponse à un appel que pourrait émettre une MSH par exemple. Il s'agit plutôt d'une permanence et insistance d'une préoccupation⁴⁴⁵. Ces deux dimensions (permanence et insistance) me semblent être à la base de toute recherche : le calque « recherche » se confond en grande partie avec un calque de préoccupation(s).

N'y a-t-il pas vraiment de programmation ? Nos échanges sont comme préparés : chacun a des choses à dire, à montrer. Quand nous montons dans la voiture de WALTER, celui-ci a souvent des morceaux directement prêts à écouter, il faut juste les remettre au début. Ou il en a qu'il veut nous faire écouter et qu'il trouve vite avant de démarrer. Depuis la discussion précédente, j'ai eu des idées à partager, des fois des audios. MICKY a plutôt des questions après réécoute. Chacun a aussi ses centres de spécialités : WALTER pour les titres des îles de la Réunion et Maurice (principalement, mais l'ouest de l'océan Indien), MICKY ceux de reggae roots, moi autour des formalisations musicales. Mais elles se recouvrent bien, et d'autant plus avec plus de

445 Ici, dans ce passage, préoccupation est au singulier (jouer/comprendre mieux le séga*), mais elles sont multiples, rien que quand un groupe cherchant à musiquer de mieux en mieux. Et alors multiples de multiples (une exponentielle) de préoccupations, dans la vie qui agence de multiples pratiques...

10 ans de musiquer ensemble. Je squatte beaucoup d'audio et de vidéo reggae-roots comme des îles de la Réunion et Maurice ; MICKY a des pratiques de formalisation bien acquises (par exemple les « rudiments » batterie, tablature guitare, enchaînement harmoniques) et connaît bien plusieurs titres réunionnais. Réciproquement, WALTER a des très bonnes connaissances reggae roots, et formalise finement en s'aidant par des questions (par exemple, quand il sait qu'il y a un mot pour « ça » mais ne l'a pas directement).

30/ Été 2023, sur « Zalouzi »

L'enchaînement du refrain au couplet de « Zalouzi » nous fait travailler deux marquages et un break de relance (où la batterie seule emmène tout le monde), nous y passons alors beaucoup de temps : après avoir réussi cela, le reste pourrait rouler. Entre ces instants critiques de marquage et break, au long du refrain, la cadence ségamaloya continue de s'installer. Il nous arrive encore de mal partir, de prendre le mauvais aiguillage (le pied tape le 1 sur le 2 du charley ou la caisse-claire). Nous nous arrêtons certaines fois quand nous sommes trop mal engagés ou quand le break nous écrase et fait croche-patte. La difficulté principale vient du tempo, décidément très et trop rapide :

« – C'est trop galère, quand je tape le pied sur la grosse caisse, ça va trop vite, comme un roulé boulé de piste noire pour moi ! »

« – J'ai regardé *Flash* hier, je me suis fait foudroyé, mais j'arrive toujours pas »

« – C'est extrême trop chaud là, comme un marathon en sprint, ou un 1500m qu'on doit courir comme un 400 ! »

« – Faut que je me force à imaginer un toum [le 1] avant que toi, tu joues [Walter sur le 2], c'est un peu le délire tu vois ! »

« – Là, cela veut dire aller à fond, mais ya des virages mais à fond quand même, pied au plancher quoi qu'il arrive. »

« – Soit trop tôt soit en retard, mais heureusement qu'on voit des pieds... – Mais ils étaient à l'envers ce coup-ci ! – Aaarrgh... »

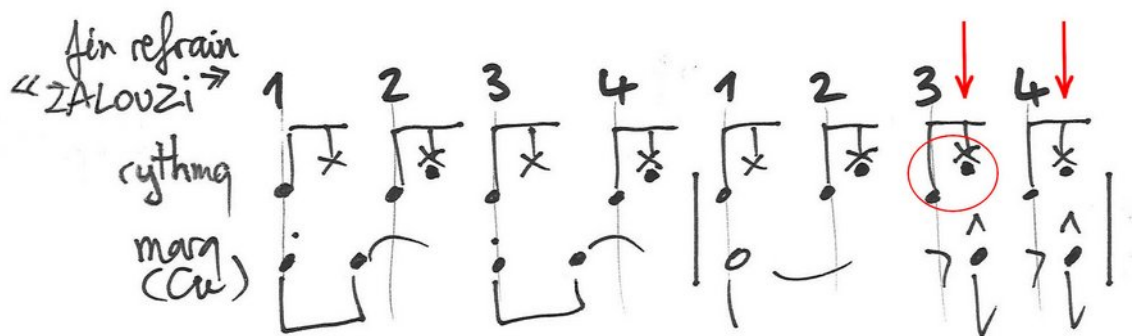
[extrait de discussions en répétition, juillet-septembre 2023]

Ceci est caractéristique de l'approche de Micky jouant 12? sans avoir le 123 régulier trop ancré. Il joue le « 2 dans 3 » (comme le maloya est du « 5 dans 6 »), et alors le passage à un tempo supérieur pose problème. Ce n'est pas le cas pour l'orchestre de culture zouk de *l'Outre-mer fait son Olympia* [2019] déjà évoqué. Celui-ci a le 123 bien présent et facile, alors augmenter le tempo le fait même se rapprocher du groove original, puisque la vitesse diminue la subtilité du jeu symbolisée par le passage de 12· à 123.

Nous ralentissons le son du morceau enregistré et nous essayons plus lentement : manœuvres assez habituelles devant une difficulté rythmique due à la vitesse.

Le marquage que nous travaillons principalement est au milieu du refrain, indiqué par les deux flèches rouges ci-dessous [1:28, 2:12, 3:42, 4:49]. Je reprends le même

schéma que pour la version de Margoz-Koodakood, mais bonifié par le « vide existant cependant ».



Nous le travaillons : nous le jouons, nous n’y arrivons pas très bien, alors nous essayons de nous le chanter et nous le montrer, nous le décortiquons, nous l’expliquons. Ce travail nous fait questionner l’intervalle de temps entre les deux coups, et celui entre le coup et la grosse caisse qui précède : le cercle rouge sur le deuxième 3 du dessin ci-dessus (et même chose concernant le 4, quatrième temps qui suit). Toutes les ressemblances avec le « 2 qui peut bouger » sont volontaires (le vent qui pousse un bout de cigarette sur une table, une tourne séga* qui demande à avancer/reculer très légèrement ce 2, etc.). Les temps de jeu musical et de commentaires alternent, avec des moments où nous nous approchons, où nous nous éloignons, des moments « oui ! » suivi de « ah non, zut ! », dans cet ordre ou l’inverse. Les uns chantent ou comptent, d’autres jouent puis les rôles changent. Pendant quelques minutes, nous représentons ce 12 et « le 2 qui bouge » avec une main ouverte verticale : trois doigts tendus verticaux, le pouce et le petit doigt se tenant l’un l’autre repliés. Et les trois doigts s’écartent ou se rapprochent pour imaginer la souplesse possible du placement de ces éléments qui se suivent dans le débit. Pendant que le reste du groupe joue, l’index de l’autre main montre les impacts importants au centre des commentaires que nous venons d’avoir.

Nos discussions pour mieux réussir ce marquage font apparaître l’expression : « note fantôme dans la cadence ». Ce complément passe très vite, personne ne s’y arrête. Mais l’expression est intéressante, je la réinjecterai dans des discussions ultérieures. Une note fantôme (ghost note en anglais) est une entité connue, et même une astuce de jeu : la note est presque jouée, cela veut dire qu’elle est présente (souvent rythmiquement), mais comme effacée ou escamotée, au sens où nous ne l’entendons pas ou pas beaucoup. Des musicien·nes l’utilisent, d’une part comme outil d’expression, mais aussi pour caler le « débit ». Dans ce cas, ces notes fantômes se situent dans un continuum entre le coup vraiment joué et rien (un silence), et deviennent des éléments sonores faisant entendre, percevoir et ressentir le débit. Le complément « dans la cadence » est alors intéressant. Parce qu’à priori, il n’y a pas besoin de préciser que c’est pour la danse ou la cadence, cela a toujours été implicite. L’expression « fantôme dans la cadence » désigne alors possiblement un petit déplacement de cette note presque jouée ? Le « vide existant cependant » ? Nous

sommes toujours dans ce 12·, avec le 1 très régulier de la grosse caisse : si le 2 bouge, alors que devient le 3 ? Il peut s'adapter. Des ségas se jouent avec le 2 légèrement plus près ou plus loin du 1 ?

Ces formulations et explications ne dureront pas très longtemps, parce que MICKY finit par bien y arriver plusieurs fois de suite, et alors plus besoin d'**explicit**er (!). Quels ont été les éléments fondamentaux ayant permis cette avancée ? C'est toujours difficile à établir. Il semble certain que la répétition (recommencer en boucle, rejouer ensemble, avec telle instrumentation puis une autre, et/ou avec le morceau original, chanter, etc.) y est pour beaucoup. Jouer les mêmes 4 petites mesures pendant 2 h a de l'effet, énorme ou pas, nous ne le savons pas, mais après ce genre d'hyper-focalisation, personne ne sort vraiment dans l'état où ille était arrivé·e. Il est possible que le court moment d'explication du coup de caisse-claire plus ou moins proche temporellement de son voisin et du coup de grosse caisse ait participé, mais dans quelle mesure ?

8.22e) Été 2024, Récapitulation et point d'étape

Nous sommes donc passés d'un 123 à un 12·. Cette notation est une **image** à **explicit**er. Elle met en évidence que le 2 (le coup accentué) peut se déplacer légèrement. Ce jeu de (dé)placement est ludique (les subtilités deviennent amusantes à écouter, ressentir, faire ou discuter) et prend une couleur mécanique (l'espace laissé pour le mouvement, ici la danse, nécessaire mais pas trop). L'**explication** devient presque mécanico-spatiale : le 3 devenu « · » laisse de la place, en étant certes là mais plus souplement que dans un positionnement pensé sur une division égale du temps en trois (très fortement présente derrière une représentation en 123). Une telle division égale est très fortement sous-entendue derrière une représentation en 123, d'autant plus venant de musicien·nes de Métropole nourri·es par des cours de solfège. Les valeurs rythmiques deviennent de plus en plus petites en se divisant en deux. La dénomination américaine le raconte bien : une *half note* (demi, nous disons « blanche » en français) se divise en deux *quarter note* (quart, « noire » en français⁴⁴⁶), et chaque *quarter note* se divise en deux *heighth note* (huitième, ou « croche » en français), etc. Et attention à bien faire ces divisions égales, de manière à comprendre le principe d'une telle division, et à faire comprendre au ou à la professeure que c'est bien intégré : les petits retards ou l'irrégularité (par exemple pour swinguer) sont pris pour des hésitations et/ou des preuves de non-compréhension.

Ce déplacement et donc cette place du 2, lui permet, soit se rapprocher du 1, soit de s'en éloigner légèrement... le premier cas est-il « plus piqué » uniquement par cela, ou

446 Ainsi, en français : « une blanche vaut deux noires ». Cette phrase est très courante en école de musique, et très rarement sans plus de commentaires sur des significations possibles ; très problématique.

En 1977, Pierre Perret chantait dans la deuxième strophe de « Lily » : « Elle croyait qu'on était égaux, Lily. Au pays d'Voltaire et d'Hugo, Lily. Mais, pour Debussy, en revanche, il faut deux noires pour une blanche, ça fait un sacré distinguo. »

au contraire c'est le deuxième cas qui l'est « plus », du fait du petit surplus de temps avant qu'il arrive ?

Mais la sonorité associée est importante aussi : l'**image**-chiffrée en notation ne dit rien du son sur ce 2. Cette accentuation qui donne l'accent séga est jouée à la batterie avec la charley et différentes utilisations de la caisse-claire (et le kayamb, tryang dans les couleurs percussives). Et elle est notamment jouée à la guitare et/ou clavier équivalent skank ; et alors, se rapprocher d'un TCHIK court et dynamique, devenant alors « plus piqué », ou un TÈN voir TÈM jouant alors « moins piqué » ? Une **image**-sonore est nécessaire. Nous discutons du son de la charley (joué par MICKY qui prend ses marques dans la maison ségamaloya), pas tellement de la guitare (tenue par Walter qui est déjà à l'aise dans cette maison séga, et tient le séga-Mawaar pour nous y accueillir).

Aujourd'hui, nous pouvons dire que ce déplacement du 2 participe au piqué, mais sans être encore très sûrs du comment il y participe. Sous-entendu... il pourrait être envisageable d'avoir une rythmique (une tourne, une partie de morceau) très piquée avec des sons vraiment pas piqués ! Jusqu'où ce type d'invention verbale est possible musicalement ? Mais ces jeux de mots ne font pas beaucoup avancer dans le jeu musical, ils demandent de complexifier la caractérisation en ayant d'autres qualificatifs que « piqué ». Il me semble que « roulé/rouler » pourrait reprendre du service maintenant ? Il me semble (mais à voir avec les collègues MAWAAR) que « roulé/rouler » pourrait reprendre du service maintenant ? Je proposerai cela dans un prochain échange à ce sujet. Le quatrième album se prépare, nous devrions y enregistrer « Band' volèr », c'est-à-dire encore affiner notre jeu séga-Mawaar !

8. 23) Retour sur

8.23a) Procédures en contexte 4

1/ Des propositions appuyées, faisables...

Dans nos échanges, les idées sont riches et généreuses. Nous imaginons mettre en place des choses mais sans plus, sans suivi ni rappel. Ces propositions ont deux premières caractéristiques, la troisième suivra.

1) Elles ont des appuis et des conséquences dans la pratique. **Appuis** du type : à quoi correspond ce que nous sommes en train de dire dans nos vécus de musiquants (nos expériences et éprouvés), incluant nos moments de fabrications sonores, de discussions, d'entremêlement des deux, et beaucoup d'écoutes ? Un double « s » de pluriel serait nécessaire, puisqu'il s'agit d'écoutes de plusieurs morceaux et de multiples écoutes de plusieurs d'entre eux. **Conséquences** du type : dans nos prochains musiquer, quelles tentatives mettre en place en fonction de ce que nous sommes en train de dire ? Cette accroche à l'action n'est pas explicitement recherchée, elle n'est pas un mantra, mais je la constate, elle est là. J'y participe (en trouvant cela

joyeux) mais ne l'impose pas ; MICKY et WALTER le font beaucoup aussi de leur propre initiative, et d'autres dans le groupe.

2) Ces conséquences créent des idées d'activités. Ce ne sont que des formes de possibles perspectives mais **presque directement faisables**. Celles qui peuvent s'essayer en répétition, sous-entendues sans coordination trop compliquée d'emploi du temps, finissent par avoir lieu. Celles demandant plus d'organisation peuvent ne pas avoir lieu, pourraient avoir lieu un jour. Le barbecue « batterie éclatée en différents postes de percussion » n'a encore eu lieu, mais rien ne dit qu'il ne se fera jamais ! De la décision « on enregistre nous-mêmes ! » à la première prise de son qui figurera sur le disque, il s'est passé deux années. Et encore plus d'une année avant l'envoi au pressage (mars 2020). Ce temps long n'est pas uniquement dû aux expérimentations nécessaires, c'est aussi que notre activité « enregistrer » n'était pas au centre de nos vies. C'est devenu au centre des activités du groupe, ce qui est différent. Alors réfléchir pour mieux sonner séga* en passant par comprendre les seggae-maloué, n'est pas au centre des activités du groupe, donc encore moins au centre de nos vies. Cela n'avance pas à grande vitesse, même plutôt lentement, mais cela avance.

2/ ... centrées sur du matériel (que) musical

Les conséquences et propositions que nous avançons dans nos discussions ont une dernière caractéristique. 3) Elles sont aussi toujours accrochées à de la matière musicale. Déjà sur place, au moment même de la discussion : les exemples sonores abondent, et pas uniquement venant des enceintes. La voiture n'est pas un endroit très équipé pour faire sonner autre chose que des enregistrements diffusés dans les enceintes de celle-ci. Alors, c'est vocalement que nous pouvons nous approcher le plus d'un roulèr ou kayamb ou ravane par exemple. Ce sont des approximations, mais facilement mobilisables dans la plupart des cas. Peut-être qu'en tapant sur un coussin ou un siège tendu d'une manière adéquate cela ressemblerait plus, mais le coût d'un tel *package* [Becker, 2007 (1995)] est trop élevé. La voix suffit pour commencer, compléter, illustrer une discussion, notamment avec des signes, gestes et mots. Ils posent un contexte : un kabar, tu vois le roulèr, et le mouvement de la main aide le « poum » vocalisé à devenir presque celui d'un roulèr, en tout cas suffisamment⁴⁴⁷.

447 Ce type de traduction d'un son très approximatif (vocal et/ou bricolé) au son imaginé est extrêmement courant quand nous musiquons. Elle est très similaire à celle des musicien·nes plus aguerris·es qui utilisent le piano ou la guitare pour entendre les sons de l'orchestre ou du groupe. C'est plutôt valable pour les musiques et pratiques pour lesquelles les hauteurs de notes sont importantes. J'ai appris à entendre par exemple des cuivres et autres instruments à vent alors que je joue du piano. C'est une vieille école. En ce qui me concerne, il s'agit des années 1990s et je suis plutôt en retard de quelques progrès technologiques. Aujourd'hui, les générations d'après utilisent des séquenceurs et des productions numériques (les logiciels d'édition de partition créés des fichiers MIDI et audio). Il y a toujours une traduction : pour pouvoir entendre une flûte au départ d'échantillons, il faut avoir du vraiment bon matériel et ce n'est pas le cas pour tout le monde. Avec le piano, j'ai fonctionné par un double mouvement : partir du son original et le jouer au piano et partir du piano pour entendre comment cela sonne avec tel trombone, tel saxophone ou flûte, ou ensemble. Et au final, être capable de le faire sans un instrument référence. Cela relève du tâtonnement expérimental, en suites d'essai-erreur. Avec la spécificité que l'erreur n'est

Et si la proposition avancée n'est pas possible sur le moment, elle s'envisage dans une temporalité courte : trouver un exemple, ré-écouter tel(s) titre(s), trouver une interview et/ou tuto, essayer cela à la prochaine répétition, organiser un musiquer en barbecue... Les idées comme partir un mois de tournée à la Réunion et Maurice pour baigner un minimum dans ces musiques⁴⁴⁸, ou s'isoler en résidence ne serait-ce qu'une semaine pour ne faire que musiquer (temporairement)⁴⁴⁹ n'arrivent pas. Ou pour rigoler ; parce que oui, l'idée est super, mais pas très sérieuse car elle est actuellement trop loin d'un possible. Mais ce type d'idées n'arrive pas quand nous discutons pour conscientiser, se rendre compte, comprendre, expérimenter des sons, rythmes et formulations. Ce ne serait pas le lieu-moment pour cela, puisque représentant une forme de perte de temps ?

Pour participer à démêler ce que nous sommes en train de dire et faire, réfléchir à l'idée d'interviews et de rencontres que nous mènerions est intéressante : elle n'est pas (encore) arrivée... Certes, interviewer Kaya qui nous expliquerait avec sa guitare son jeu n'est pas possible parce qu'il est mort en 1999. Mais Philippe Lapotaire (chanteur et leader de Na Essayé) ? Annick Begue (choriste dans deux groupes importants, Maperine et Ziskakan) ? Ghisl'N (Ghislaine Charlettine, choriste puis colead du groupe Aim' a nou, qui a entraîné un peu ses enfants dans la musique) ? Et dans les générations plus jeunes, Séga''El, Missty et/ou Clara, ainsi que le groupe Family Groove qui les accompagne souvent sur scène ? L'idée pourrait être aussi d'aller traîner dans certains studios. J'y ai pensé plusieurs fois, pas dans le flux de la discussion mais en reprenant mes notes. Enquêter sur l'expérience là où elle est se trouve fait partie de mes outils. Une telle enquête a deux dimensions concomitantes.

3/ Les expériences là où elles sont

a) De telles expériences ont déjà été racontées, recueillies, mises en forme. C'est encore une fois YouTube qui intervient. Nous connaissons l'émission *Gwlar Dantan* sur MBC (Mauritius Broadcasting Corporation, société publique de radio-télévision de l'île Maurice). Elle est en créole mauricien donc pas si facile à suivre, mais nous comprenons (et voyons) des choses. Sur plus d'une vingtaine de minutes, la présentatrice Nikita Rose interviewe des musicien·nes de référence (et souvent, finit ou commence en chantant avec l'invité·e). De même la chaîne *Kanal Austral TV*, réunionnaise, oscille entre cuisine et musique. Plusieurs émissions sont musicales,

pas grave et n'empêche pas de continuer (cela ne sonne pas comme voulu, dommage mais pas plus de dégâts). Plus que tâtonnement, l'expression adéquate pourrait être plutôt un « affinage progressif d'expérimentations ciblés » (mais elle n'a pas le passif du « tâtonnement expérimental » des pédagogies Freinet, en textes, exemples et analyses). Je savais que c'était possible et j'en avais besoin...

448 C'est un rêve, une idée qui revient régulièrement. Nous n'avons pas encore trouvé la manière de financer. Et si ce financement commence à s'envisager, il ne faudra pas qu'il arrive trop rapidement. Parce que partir effectivement en tournée (plusieurs jours ouvrés successifs) a des conséquences sur les vies professionnelles et personnelles...

449 Nous sommes en négociation pour une résidence dans une salle de spectacle, mais n'avons pas été capables de trouver des jours en commun dans l'année 2024 par exemple.

avec interview et jeu sur le plateau, dont celles présentées par Jean-Claude Coindin (qui joue souvent de la basse avec les invité·es). L'interview très complaisant de Marine Le Pen en décembre 2021 a changé notre rapport à cette chaîne.

Plusieurs musicien·nes qui font aussi référence pour nous font des interviews sur une télé locale, ou ont fait de tels interviews. Beaucoup restent ensuite disponibles sur la toile. Nous bénéficions par ailleurs de documentaires réalisés par d'autres, qui s'accumulent et se juxtaposent. Le papier ou un objet sur une table a un type d'accumulation pouvant avoir une tendance au recouvrement, c'est-à-dire menant à des parcours vers un carton, puis une cave, puis un dépôt, puis... L'accumulation dans/avec une organisation de fichiers dans un ordinateur ou une plateforme, liée à des marquages en mots-clés n'est pas la même. Alors l'image du recouvrement fonctionne moins. Ces marquages permettent de (re)trouver très facilement un fichier (vidéo, audio, article, image ou autre), une fois sauvegardé et indexé quelque part. Mawaar utilise cette documentation avec de tels récits d'expériences, mais les mobilise peu dans notre enquête « piquer le séga ».

Prenons deux exemples qui concernent le groupe Cassiya, une de nos références pour le séga. Au vu de ce que nous cherchons, le *Glwar Dantan* avec **Bruno François**⁴⁵⁰ est décevant. Ce batteur principalement connu pour sa participation fondamentale à ce groupe, et qui a aussi joué/enregistré avec des personnes et groupes de l'île Maurice qui nous sont importants : les débuts de Kaya avec Racinetatane, l'album *Perdition* de Tian Corentin et Kiltir Mélanzer déjà évoqués. Il ne dit rien du battement ou de la cadence séga*, mais les images le montrent finir d'installer sa batterie et commencer à jouer [7:23-7:45] (les mêmes images sont reprises à [12:39-13:02]), et aussi des images de prises de son [21:32-21:53], puis en fin d'émission, une chanson avec Nikita Rose au chant et Mathieu Sournois à la basse (ainsi qu'une bande-son d'arpèges de guitare étouffée ou un clavier sur la fin ?) [24:01-25:50]. Nous remarquons particulièrement sa main droite sur la charley, tapant le 12 du 12· : le 1 très léger avec le bout de sa baguette (l'olive) et le 2 accentué avec le haut de la baguette très légèrement inclinée. Ces frappes sont plus légères que celles de Micky (mais très efficace !). Il reconsidéra sa prise de baguette (mais c'est surtout le son enregistré, et alors ré-écouté, en décembre 2024 qui fera la différence et emportera la décision de chercher plus une frappe avec l'olive en bout de baguette). **Gérard Louis** est guitariste et arrangeur, aussi très connu pour sa participation fondamentale au groupe Cassiya. Dans l'émission *Artiste de la semaine*⁴⁵¹ (Kanal Austral TV), il aborde mais seulement et trop en surface des éléments de nos recherches. Il justifie sa position de guitare très haute [3:20-4:02] « à côté de mon cœur ». Il présente très sommairement son « grattement » qui fait partie de la couleur séga de ce groupe de référence [4:25-5:25] : « la rythmique que je joue dans le jazz, j'essaye de mettre du séga piknik dedans et j'essaye de fabriquer quelque chose » avec des mouvements de mains, imageant plus un mélange manuel qu'un jeu de guitare. C'est joli mais cela ne nous aide pas

450 <https://youtu.be/X7uYD05og7o>, émission mise en ligne le 30 mars 2023.

451 https://youtu.be/wHwp1_EGvJ4, mise en ligne le 15 novembre 2019.

beaucoup à faire. Beaucoup de ce type de récits et d'expériences sont présentes dans nos discussions mais sans grandes répercussions autour de cette préoccupation/question de « piquer le séga ».

Nous sommes contents de voir ces deux musiciens toujours musiquant, mais ils n'évoquent pas ou que trop sommairement les détails de ce que nous cherchons. Notre enquête commence à devenir quand même très spécialisée. Et elle en une pour nous, mais pas pour eux pour qui notre question n'en est pas une (ils ne se la sont peut-être jamais posée !). Par contre, cela les rend très accessibles, en apprenant quelques éléments pour prendre contact : Bruno François ne parle pas beaucoup, Gérard Louis est plus bavard et il ne faut pas lui parler uniquement de Cassiya, etc.

Alors... les aborder ?

b) La deuxième dimension est d'aller chercher les expériences pas encore racontées. C'est-à-dire aller rencontrer, discuter, converser, interviewer, s'entretenir et peut-être jouer. Dans nos discussions au sein de Mawaar, personne ne l'a proposé, moi-même ne l'ai pas encore fait. Pour le moment, l'idée est restée dans mon sac.

Tout se passe comme si notre ressource essentielle est de la musique jouée, très principalement au format audio. La vidéo YouTube, même un concert, est diffusé sur un système de diffusion (enceinte de salon ou du local de répétition, haut-parleur de voiture...), au sens où l'image est seconde⁴⁵². Elle est présente, c'est le cas avec le clip de Nout Racine « Bal réel » par exemple sur le jeu du clavier rythmique. Nous jouons de la musique, nous voulons mieux jouer de la musique, alors nous réfléchissons au départ de morceaux de musique. L'enregistrement musical est la référence ; une parole, un discours, une interview passent au second plan. Il y a une logique : la richesse des matériaux musicaux est double (une nouvelle fois) : par le nombre de morceaux et chansons et par la quantité d'informations et de savoirs contenus/contenables dans une seule.

4/ La basse et le chant

Nous parlons essentiellement de guitare et de batterie. Dans les différents musiquer de MAWAAR, sur scène WALTER et MICKY jouent de la guitare et de la batterie, donc beaucoup en répétition. Il arrive aux deux de jouer de la basse dans le local, parce que nous avons besoin d'une ligne de basse ou pour le plaisir d'une improvisation⁴⁵³. Et dans le cadre d'enregistrements, WALTER a joué beaucoup des percussions.

452 En avril 2023, deux étudiantes sont assises côte à côte dans un canapé du hall d'accueil du Cefedem AuRA. Elles regardent ensemble un clip sur le téléphone portable de l'une d'elle, qu'elle tient verticalement, format portrait. L'image est elle au format paysage, donc minuscule et plutôt foncé il me semble... Je les interroge sur cette bizarrerie, elles répondent presque ensemble en rigolant : « non, mais on écoute ».

453 Une session de répétition commence souvent par une improvisation, dans le cadre très précis qui est le nôtre : reggae-roots très basique et une grille (succession d'accord) très simple pour vite rentrer dans le son. Nous nous éloignons des fois, vers du funk ou du rock, mais jamais très loin ni très longtemps.

La basse serait intéressante à écouter aussi précisément. Pour le moment, nous n'avons approché les jeux de basse que pour penser/jouer les différents sons de batterie. MEDHI tient très bien cet instrument et les parties associées, nous nous posons moins de questions à ce propos. La manière dont il joue le séga avec nous est un indicateur important : il peut...

- prendre une tourne de base (les premières présentées) en insistant : ce n'est pas très bon signe, nous ne tenons pas assez la maison ;
- prendre une tourne de base en souriant et en la variant légèrement : le signe est meilleur, nous tenons un peu ;
- essayer des phrasés assez différents : nous tenons tous suffisamment, et c'est joyeux.

De même, il serait intéressant de se pencher aussi sur la voix, le chanté créole et la prosodie. Pour le moment, WALTER est le seul à chanter, donc nous nous posons moins de questions à ce sujet. Mais la réalisation des chœurs va arriver, ce sera peut-être une nouvelle étape d'enquête.

5/ Multi-collectivement à petit nombre

Ce geste de recherche « mise en concept » a une dernière caractéristique importante à signaler. Il est multi-collectif à petit nombre.

L'utilisation du mot « multi- » avec le trait d'union signale que cette procédure de conceptualisation se joue avec et dans plusieurs collectifs. Je n'ai pu parler que de ceux dont je fais partie, mais il s'est joué, il se joue des choses (acte, discussion, échange, expérimentation, musiquer) dans d'autres sous-groupes : au moins explicitement WALTER et son père, MICKY et WALTER, des fois avec FRED, Boutabout, etc. J'en ai vu des écumes.

Cette recherche concerne le groupe entier mais se mène en partie dans différents sous-groupes. Les temps de discussions n'engagent pas tout le groupe de la même façon. C'est particulièrement le cas dans les temps de pause (plus ou moins de rapport au téléphone, de passage aux toilettes, de recherche de boissons, etc.), et dans les allers-retours vers le lieu de répétition. Tout le monde n'arrive pas en même temps ni de la même manière. Dans une voiture, j'ai évoqué les places et conditions différentes entre le conducteur, le passager, une personne derrière ou pas, des fenêtres plus ou moins ouvertes, etc. Je remarque que c'est aussi le cas dans les temps de discussions plus formelles : l'attention n'est pas constante, la participation est fluctuante, etc.

En plus de la démarche (procédures en contexte), la dimension collective du conceptualiser est intéressante.

Je complète l'expression « multi-collectif » avec celle « à petit nombre », pour qualifier le nombre de membres de ces collectifs et ne pas passer sous silence les dimensions individuelles. Certaines des actions sont propres à chacun, ou ont une dimension aussi personnelle : réécouter chez soi, comparer et choisir, essayer de mettre des mots, trouver comment (mieux) dire avant de le partager, etc. Et chacun avec son

ou ses instruments, c'est bien au niveau individuel que cela se joue. Les savoirs et compétences développées sont, au final, individuelles.

Il n'y a rien d'original (mais il ne faut pas l'oublier) : de telles dimensions individuelles sont présentes dès que des individus font quelque chose ensemble. La désignation « multi-collective » ne l'indique pas explicitement, c'est un défaut notamment, quand nous visons des savoirs et compétences développées, parce que celles-ci sont aussi individuelles.

8.23b) Jouer maintenant (pas seulement analyser après)

Dans le cadre de cette thèse, ce récit détaillé prend fin ici, dans le début de l'année 2025.

Pour jouer séga*, plus particulièrement ségamaloya et spécifiquement séga-Mawaar, nous sommes passés d'un 123 à 12· avec une double précision d'attention. D'une part, le 3 devenu · en se conceptualisant en « vide existant cependant » permet souplement de jouer avec la place temporelle du 2 dans le débit. D'autre part, les sonorités de ce 2 sont importantes, notamment pour les sons qui sont joués en même temps : les skank de guitares, claviers, les charley, caisse-claire et cymbale ride pour la batterie, le jeu de la basse, les coups de triangle, accentuations du kayamb, pêches et/ou appuis de la section de cuivres, etc.

Comme musiquant, ces deux dimensions ont une caractéristique fondamentale qu'il est absolument nécessaire de souligner. Elles sont des aides à jouer mieux en direct, à faire sonner dans l'instant. C'est-à-dire que ce ne sont pas uniquement des focales d'analyse après coup, pour caractériser mais une fois joué, une fois passé : était-ce cela ? Oui, non, plus, moins, mais c'est trop tard. Pendant longtemps, nous avions que cela à disposition, relancer à chaque fois la boucle « recommencer, commenter, recommencer, etc. ». Pour musiquer, la distinction est nécessaire entre outil d'écoute et commentaire vs outil de fabrication du son-rythme. Pour jouer dans l'instant, les conseils comme se placer devant ou derrière ou au fond du temps n'aident pas beaucoup. Au mieux ils permettent une première approximation ; en tout cas, ils ne suffisent pas. Jouer avec le coup de caisse-claire dont nous voyons la baguette, plus. Penser le jeu séga-Mawaar comme un 12· (avec le 2 mouvant, et un 3 vidé) et pas un 123 (qui vient vite en analyse solfégique) a une traduction pratique, pour mieux faire. Par exemple, commencer la batterie séga* en ne jouant que 12· (avec 1 : grosse caisse, 2 : charley appuyé, puis 3 : « vide existant cependant »), et pas en 123 (avec 3 coups répartis dans le temps, qu'ils soient joués ou pensés) change beaucoup de choses⁴⁵⁴.

454 C'est donc aller contre les deux vidéos YouTube qui remontent à la recherche « tuto batterie séga » (tuto ou cours ou jouer) à l'été 2025.

iZi Drumming, « Ethno rythme #20 ♦ séga » (29 décembre 2018) : <https://youtu.be/k-KhQNcBo5o>

MICKY a commencé comme cela, et notre conceptualisation a permis qu'il continue ainsi. Il a donc et est encore en train de construire un jeu plus proche des musiques de l'île de la Réunion (et ses sœurs) que d'un accent européen.

8. 24) Compléments d'après récit

8.24a) Le jeu (mécanique) pour imager

En mettant tout cela par écrit, je m'aperçois que « piquer » est aussi un synonyme de voler, dérober ou faucher... L'image est riche quand il s'agit de presque placer une note mais pas exactement. Elle est piquée donc vide ? Elle pique un bout de la place d'une autre ?

Je n'ai pas encore détaillé l'idée suivante avec MAWAAR, mais elle est dans la stricte continuité. Ce 2 qui peut bouger grâce au « vide existant cependant » permet donc un jeu musical visant à placer précisément ce 2. Mais l'image du jeu musical ou ludique en amène vite une autre : le jeu au sens mécanique. Dans un assemblage, plus deux pièces sont serrées, moins elles peuvent bouger l'une par rapport à l'autre. C'est plutôt recherché pour un bouchon, beaucoup moins pour un axe de rotation ou un piston. Dans ces deux cas et tous les autres où l'on souhaite un mouvement possible entre deux pièces, un jeu (l'espace vide entre elles) est nécessaire, mais pas trop grand non plus. Sinon le mouvement est trop chaotique, les vibrations associées trop importantes et cela peut mal finir. La norme ISO 286 est une norme GPS (pour : spécification géométrique des produits). Elle détaille les marges de dimensionnement pour la fabrication de l'arbre (la pièce cylindrique) et l'alésage (le trou qui accueille l'arbre). Elles permettent trois types d'ajustements entre ces deux pièces : avec jeu, avec serrage ou incertain.

Sébastien Robin de l'atelier du rythme Toulouse, « Tuto Batterie SEGA 🥁🌴 » (31 janvier 2020) : https://youtu.be/cTSO_kfN6kY

Elles montrent et jouent sur 2x3 divisions égales, ce que nous appelons « accent européen ». Le 6/8 et les partitions solfégiques sont centrales. Il manque la cadence séga* spécifique. Un échange de commentaires de la première vidéo est caractéristique. En 2020 : – Kinzoffical (claviériste de l'île Maurice) écrit : « cool video..mais sa mank beaucoup dassise...le secret c de jouer un mili seconde en retard donc tu obtien une tres bonne groove..ton sega est trop droite mais bravo ». – IziDrumming répond : « c'est toute la problématique d'expliquer un rythme comme celui ci avec un clic qui a tendance à brider l'interprétation. Rien ne vaut le jeu en situation avec les musiciens du pays pour avoir le bon ressenti. »

Le clic est le métronome régulier sur lequel est le 1 avec la grosse caisse (dans notre séga, dans celui qu'ils montrent). Il peut aider les personnes habituées à jouer avec. MAWAAR l'utilise pour enregistrer les maquettes puis les témoins du quatrième album, donc « Band' Volèr », séga sauce réunionnaise. Le problème n'est pas dans le clic (en plus, l'excuse est facile et très courante), ou alors il est dans les subdivisions du clic. Les métronomes d'aujourd'hui peuvent faire sonner des accents et des formules entre chaque temps, mais toujours de façon isochrone. Le problème est dans le « ressenti » de la souplesse du « mili seconde en retard ». Et le quadrillage solfégique considéré comme isochrone-régulier, lui, bride fortement ce ressenti.

« L'exigence d'interchangeabilité entre des pièces de grande fabrication et l'inexactitude inévitable des méthodes de fabrication, associées au fait que, pour la plupart des éléments de pièces, une exactitude dimensionnelle parfaite n'est pas nécessaire, ont mis l'accent sur le besoin d'un système de tolérances et d'ajustements. Afin d'assurer une fonction d'ajustement, il a été jugé suffisant de fabriquer une pièce donnée de telle sorte que sa taille se situe entre deux limites admissibles, c'est-à-dire la tolérance, celle-ci étant la variation de taille admissible en fabrication pour garantir les exigences d'ajustement fonctionnel du produit. » [ISO, 2010, intro]

En jouant (ici au sens ludique) avec ce texte :

L'exigence du jeu musical de type séga-Mawaar et les différentes cadences (ça danse) possibles dans le cadre de cette musique ternaire avec une prévalence du 2 du 12·, ont mis l'accent sur le besoin d'un système d'ajustement, de telle sorte que ce 2 puisse se jouer plus ou moins près du 1. Le 3 se déplace alors en fonction, celui-ci étant au service du rapport entre le 1 (la grosse caisse d'appui) et le 2 (le skank) pour garantir les exigences de cette musique à danser (cadencée) recherchée.

8.24b) Dans d'autres recherches...

Ayant écrit tout cela, je reprends dans cette partie une posture de chercheur : est-ce que cette idée du 123 devenu 12·, avec le 2 qui peut se déplacer (jouer, au sens mécanique du terme) et le 3 « vide existant cependant » (devenu ·) laissant une place vide pour le déplacement-jeu du 2, a déjà été décrite, sur une forme plus ou moins similaire ?

J'ai trouvé deux sources différentes qui se rapprochent de cette idée.

1/ Dans l'université

La première est dans la thèse de Marie-Christine Parent, donc un **travail universitaire** sur la musique moutya aux Seychelles (pour moi, dans cette thèse, un des rythmes séga* compris au sens large comme « patron rythmique » général).

Mervin Nibourette est une des personnes importantes de son travail [2018, p152], qui l'a aidé entre autres sur les modèles rythmiques :

« Batteur, percussionniste, arrangeur et programmeur né en 1974, Mervin fait partie des rares musiciens seychellois à vivre, bien que modestement, de ses activités musicales. Autodidacte, il a commencé à jouer de la batterie lorsqu'il était enfant en imitant d'autres batteurs, s'asseyant derrière eux de manière à voir leurs gestes » [p151]⁴⁵⁵

Elle et les musicien·nes qu'elle rencontre comptent le débit en 6, qu'elle note « 1-2-3-4-5-6 » [p323-327] (équivalent à un 123123 ou 12·12· pour l'écriture que j'ai choisie), et...

455 Je repère entre autres qu'il a enregistré avec The Mouggae Boyz. Le mot « mouggae » contracte moutya et reggae (comme le font maloya avec le maloya, ou seggae avec le séga).

« Là où tout se complexifie, c'est que ces six subdivisions ne sont pas toutes égales, et c'est en grande partie ce qui donne le "swing" ou "vital drive" (Keil 2005 [1994] : 59)⁴⁵⁶ au *moutya*. » [Parent, 2018, p327]

Le 25 février 2013, Mervin Nibourette et Marie-Christine Parent travaillent ensemble sur l'analyse des rythmes *moutya* [p328-331]. Pour avancer ensemble dans ces analyses, ille commencent par représenter le débit en suite de cases carrées, en y inscrivant le rythme (les frappes rythmiques). Des variantes apparaissent, mais surtout, l'irrégularité des frappes ne se visualise pas avec cette suite de carrés. Quand elle chante et frappe de façon isochrone, ce qu'une personne pourrait « lire » en se basant uniquement sur cette représentation, cette irrégularité manque fortement. Il passe alors à son ordinateur pour reproduire le swing d'un *moutya*⁴⁵⁷ en MAO (Musique assistée par ordinateur), en plaçant des blocs dans une grille, calibrant horizontalement le temps et verticalement le son à jouer :

« Enfin, pour parvenir à un rythme, un *groove*, qui nous satisfaisaitⁿ⁴¹², Mervin a dû repousser les 2^e et 5^e impulsions – phénomène qu'il a nommé *swing*ⁿ⁴¹³ – pour les rapprocher des 3^e et 6^e, ce qui allait en même temps rallonger la durée des impulsions 1 et 4. Ceci venait alors confirmer que, bien que les Seychellois comptent en "6/8", les six croches qui le composent ne sont pas exactement isochrones et que la présence du *groove* propre au *moutya* nécessite une certaine souplesse à l'intérieur de chaque pulsation. » [p331]

La note 412 est en bas de page ci-dessous. Celle 413 détaille légèrement le « repousser » ou la « souplesse », je la cite dans le corps du texte :

« Pour être plus précis, plus ces impulsions s'éloignaient de l'endroit où le bloc initial était situé (formant alors des blocs ou des notes isochrones), plus le degré de "swing" était élevé. » [*idem*]

Plus loin, dans un petit paragraphe, elle évoque une piste d'analyse avec « la configuration rythmique "LFS" (*long-flexible-short*) ou "LFF" (*long-flexible-flexible*)⁴⁵⁸ » [p333], décrivant la longueur de chacun des 123 : L pour long⁴⁵⁹, F pour flexible et S pour court. Le 2 qui s'éloigne crée un 1 plus long. Une utilisation de cela

456 KEIL, Charles & FELD, Steven (2005). *Music Grooves: essays and dialogues*. Tucson: Fenestra Books. (éd. orig. 1994, Chicago, Univ. of Chicago Press).

457 Ille font une différence entre le séga et le *moutya* : le premier ne demanderait pas (ou moins ?) de manipulation supplémentaire à l'ordinateur. Elle fait l'hypothèse que c'est une question de tempo/vitesse. Elle distingue un peu les deux (« les *sega* étant généralement plus rapides que les *moutya*, la subtilité rythmique serait moins perceptible qu'à un tempo lent » [p330, voir aussi p136]), tout en reconnaissant que cette distinction est « bien limitée » [p174].

n412 « Nous nous sommes principalement basés sur le style de jeu de Brian Matombe. » Ce dernier musicien est très présent dans sa thèse : une « des "références absolues", avec lesquels j'ai eu des échanges très riches, mais parfois limités, et ce pour différentes raisons », parmi les « membres actifs de la communauté musicale seychelloise », dans ceux qui « sont plutôt effacés et sont peu présents dans les médias », « considérés comme "professionnels", ces individus occupent tous un emploi autre que celui de musicien » [p153], enseignant dans une école d'agriculture pour Brian Matombé [n196, p177]. Il est « reconnu comme étant une référence en matière de *moutya* – et de musiques traditionnelles seychelloises de manière plus générale » [p177]. Ou « comme faisant partie de ceux qui maîtrisent la "tradition" », venant « d'une famille de musiciens et de danseurs reconnus dans tout le pays » [p262].

dans une autre musique comme le jazz swing serait de dire qu'il est « binaire en LS » (parce que les temps réguliers sont principalement divisés en deux événements, le premier long, le deuxième court). Il s'agirait d'une autre manière de penser le swing, plus explicite que de dire que « c'est en ternaire », et peut-être plus souple que de le considérer comme un ternaire qui s'écrirait en 1·3 (en gardant le codage que j'ai commencé de créer pour partager les avancées de MAWAAR) ? Et peut-être plus intéressante, parce qu'elle oblige à faire (ou discuter en actes de) ces durées : Longue et Short/court. Tout en ne faisant pas semblant d'un ternaire régulier (un 123 isochrone) ou d'un commun déjà-là. Beaucoup de partitions solfégiques jazz le laissent croire en écrivant comme si c'était régulier et en indiquant en haut uniquement « ternaire » ou « swing ».

2/ Par la MAO (Musique assistée par ordinateur)

La deuxième source est une courte vidéo « TUTO - Créer un groov Segamaloya sur MAO »⁴⁶⁰, sortie le 23 novembre 2024, sur la chaîne YouTube *Studio Kalou Musik*. Il s'agit d'un **travail pratique** (au sens de celui effectué par des praticien·nes), expliqué sur et par un logiciel-séquenceur, donc un outil que nous n'avons pas utilisé dans MAWAAR.

La vidéo est en créole réunionnais très compréhensible pour des francophones, une seule personne parle que j'identifie comme un homme, je dirais « il ». Je ne connais pas le profil de la ou des personnes derrière *Studio Kalou Musik* autrement que par les vidéos YouTube mises en ligne. La description de la chaîne écrit :

« Retrouvez des reprises (instrumentales, guitare "fingerstyle") et remix.

L'océan Indien est à l'honneur - Séga, Maloya, Seggae, Reggae... »

La vidéo « TUTO - Créer un groov Segamaloya sur MAO » commence par deux petits extraits sonores de 4 mesures d'un rythme séga produits en MAO (ici en utilisant une programmation MIDI dans le logiciel Logic, avec le même système de placement de blocs que Mervin Nibourette ci-dessus), et se termine par une reprise du deuxième. J'envoie par mail ces trois extraits sonores à WALTER en lui demandant s'il entend une différence. À la répétition suivante, il répond : « Ah oui c'est clair, le deuxième et troisième peuvent mieux se jouer séga à la rythmique guitare ; le premier non ». Il est donc passé par un jeu de guitare pour répondre : encore une fois le jeu musical (geste et son) décide et valide, pas uniquement l'écoute sans jouer, et encore moins une

458 En appui avec la notation développée par Rainer POLAK, dans (2010). « Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali ». *Music Theory Online*, vol. 16 (4). En ligne : <https://mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html>

459 Gitanjali Pyndiah, dans sa thèse sur l'île Maurice, juste après l'« approximated » cité ci-dessus, évoque aussi très vite l'idée d'un 1 plus long : « The ravann adds a distinctive syncopation (a disturbance or interruption of the regular flow of rhythm) by usually elongating the first and third beats and playing a loud, open stroke on the second and fifth beat » (Je traduis : « Le ravanne ajoute une syncope distinctive (une perturbation ou une interruption du flux régulier du rythme) en allongeant généralement le premier et le troisième temps et en jouant un coup fort et ouvert sur le deuxième et le cinquième temps. ») [2019, p196].

460 <https://youtu.be/iIYAFkbpnaY>

comparaison visuelle des ondes sonores. WALTER a très souvent une guitare sèche dans sa voiture.

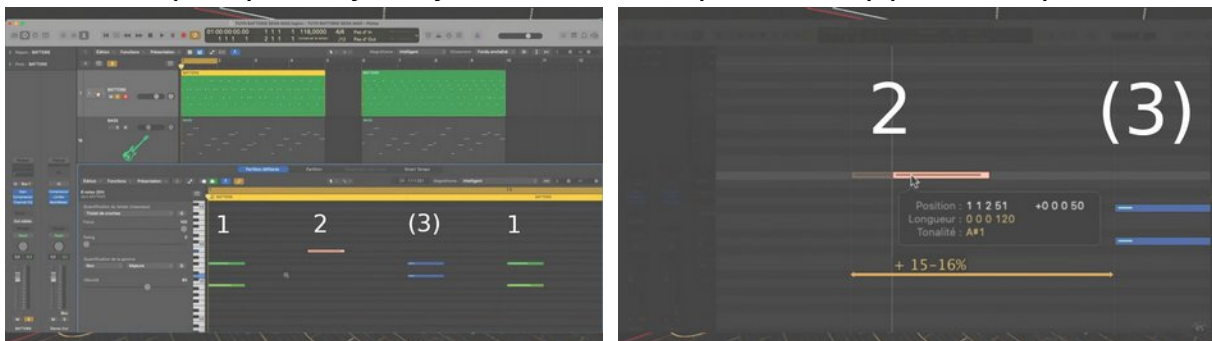
La vidéo commente la différence entre les deux versions :

« le séga c'est in rythme, i écrit pas, i ressent » [0:43-0:46]

« le groove séga i écrit pas » [2:00-2:02]

Alors il propose une manipulation manuelle de déplacement de quelques coups pour passer d'un 6/8 (isochrone, en écriture solfégique occidentale brute non bricolée, rentrée avec des briques dans un séquenceur) à un groove plus séga. Pour moi, c'est un type d'écriture, mais pas au sens du vidéaste, ni au sens de beaucoup de musicien·nes. Il explique qu'il faut déplacer les 2 des 12(3) de 15 à 16 % plus tard que prévu dans un 6/8 régulier, et les 3 idem mais de 6 à 8 % [2:10-2:55].

Copies d'écran de la vidéo « TUTO - Créer un groov Segamaloya sur MAO »
(auxquelles j'ai rajoutée les décomptes en 12(3) en blanc)



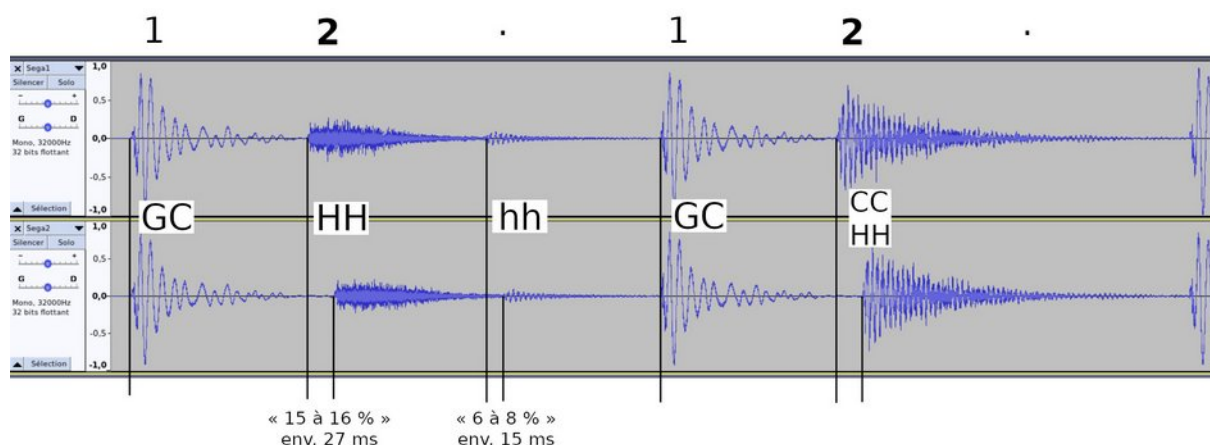
[2:31] « Maintenant i faut décale a zot environ 15 à 16 % vers la droite » [2:36]
(« a zot » pour tous les blocs '2' de chaque temps « 12(3) »)

Il propose aussi « in manière in peu paresseux pou faire sa (...) moins efficace mais i peut fonctionner » en paramétrant la quantification automatique (Force à 80 %, Swing à 80 %) [3:09-3:24]. Ces paramètres permettent de faire bouger les notes par rapport au découpage égale mathématique (isochrone). Les valeurs supérieures à 50 % veulent dire retarder légèrement les notes par rapport à l'endroit mathématique où elles sont, créant des configurations de L, F et S dans une programmation très strictement égale (pour reprendre la manière de représenter ci-dessus).

En ouvrant dans le logiciel Audacity l'extrait 1 et 2 (identique au 3) de la vidéo, ceux envoyés à Walter, et en zoomant autour du 2 des 12·, l'écart temporel n'est vraiment pas grand : le deuxième coup est 26-27ms plus tard, le troisième d'environ 15ms⁴⁶¹.

⁴⁶¹ Les coups de grosse caisse (le 1 du 12·) arrivent synchronisés, espacés de 509ms, disons 3x170ms (un tempo de 118 bpm). Donc l'extrait séga a le 2 décalé de 15,7 % et le 3 de 8,8 % par rapport à une coupure en trois parties égales entre chaque retour du 1.
Donc, en disant que le 12· dure 100, la répartition est en 38,6+31,0+30,4 contre un 33,3+33,3+33,3 (avec trois divisions égales).

Copie d'écran des deux versions « groov séga » superposées dans Audacity :
GC (grosse caisse), HH (Hi-hat ou charley appuyée),
hh (charley pas appuyée), CC (caisse-claire)



Un « fra » est un geste de batterie (très souvent sur la caisse-claire) : deux coups sont joués, d'une main puis de l'autre, pour faire entendre deux coups, temporellement séparés mais très rapprochés. S'ils sont trop proches, l'oreille humaine ne distingue alors qu'un seul son, en superposition donc un peu plus fort, mais pas deux coups séparés. La limite d'écoute d'un tel « fra » est de l'ordre de 20ms (pour entendre séparés deux sons qui se succèdent, identiques et avec forte attaque).

C'est-à-dire que la distinction entre deux attaques de sons qui se suivent de 27ms s'entend un peu, 15ms pas ou très peu. La différence est donc très légère, les écarts entre un séga joué régulièrement (avec un accent que nous avons qualifié d'« européen »), et un joué avec la cadence sont petits mais avec une conséquence indéniable : cela groove comme le ségamaloya, ou pas. Les habitudes isochrones devenant ressentis très présents doivent se transformer en habitudes et ressentis plus proches d'un séga*, et cela se joue sur presque rien.

Je ne sais pas encore en détail comment cette astuce décrite par Studio Kalou Musik s'est établie. Plusieurs vidéos publiées avant montrent l'utilisation de ce système pour faire des reprises (cover) efficaces de ségamaloya. J'ai envoyé un mail par la chaîne YouTube, sans réponse actuellement (mais sans relance non plus).

8.24c) Puis, suite dans Mawaar au début 2025

Les avancées ne s'arrêtent jamais. Terminant cette écriture à l'été 2025, je peux raconter encore deux éléments. Ils viennent corroborer notre conceptualisation du « 2 qui peut bouger, et qui bouge », mais de manières différentes.

1/ Guitare et basse séga-Mawaar sur un métronome

Au printemps 2025, nous enregistrons les pistes témoins pour préparer l'enregistrement à venir de « Band' volèr ». Nous voulons que ce séga soit sur notre quatrième album. L'arrangement n'est pas encore très sûr, nous pourrions profiter des superpositions de pistes et des possibilités d'ajout de pistes pour une partie de percussions maloya sur la fin ? Le faire au clic (avec le métronome dans le casque sur les temps, chaque « 1 » du 12·) nous permettra de modifier l'arrangement en coupant, copiant et collant facilement des parties.

Alors WALTER se charge d'une guitare rythmique et de l'équivalent d'une basse pour aider MICKY à travailler et enregistrer une batterie. Donc, en avril, nous avons plusieurs parties séparées qui nous permettent de faire le décompte des durées entre les coups⁴⁶².

Le tempo est de 119 bpm (battements par minutes), chaque impact de métronome est donc séparé de 504 ms, ou 3x168 ms (c'est le « 1 » du « 12· »). Sur Audacity, en superposant ces pistes, je mesure les durées entre le « 1 » (métronome) et le « 2 » (skank de guitare) du « 12· » en commençant une fois que le premier couplet est installé. Je choisis les skank les plus accentués qui vont avec la caisse-claire que doit jouer MICKY, leurs débuts sont plus facilement repérables. J'ai relevé les temps sur 3 cycles de 4 mesures donc, avec 2 coups bien accentués par mesure, cela fait 24 données. Cette durée entre les « 1 » et « 2 » du 12· oscille entre 192 et 210 ms, avec deux exceptions, une à 185 et une à 219ms. Sans celles-ci, la moyenne est de : 202 ms. Progressivement, le retour de guitare, donc le « · », devient repérable pour mesurer, aidé par la basse. Pareillement mais sur 2 cycles donc avec 16 données : la durée entre le « · » et le « 1 » oscille entre 124 et 145 ms, pour une moyenne de 130 ms.

	1 2	2 ·	· 1	Donc, sur une base 100
isochrone	168ms	168ms	168ms	33,3 + 33,3 + 33,3
séga-Mawaar	202ms	172ms	130ms	40,0 + 34,1 + 25,8
Studio Kalou Music				38,6 + 31,0 + 30,4

Le 1 est donc plus long que sur l'exemple de Kalou Music ; nous l'entendons.

Le dernier intervalle du séga-Mawaar est pratiquement à 25 %, donc 1/4 plutôt qu'1/3.

2/ Jouer du roulèr, jouer avec le roulèr

Pour des tentatives avec la partie percussion maloya envisagée, WALTER retrouve le roulèr de Margoz-Koodakood et le ramène au local. MAWAAR peut alors profiter collectivement de sessions avec WALTER abandonnant la guitare ou la basse mais jouant le roulèr, d'une manière très maloya. Cela aide à mettre la grosse caisse, en son et dans la cadence (le « 1 »), et donc ce qui suit (« 2· »). Le roulèr est alors enregistré. Il colle parfaitement à la guitare séga-Mawaar déjà enregistrée ; c'est sans surprise,

462 J'avais fait la même opération pour mettre en évidence la danse (cadence) du clavier de « Sahel », et précédemment avec le décalage proposé par Kalou Musik.

mais important à signaler : le séga-Mawaar, le ségamaloya et le maloya peuvent cohabiter parfaitement : ils se réunissent sur ce patron rythmique.

Mais nous remarquons surtout le jeu de main : deux mains différentes pour 5 coups, et surtout pour 3 coups quand les 3 sont joués dans un temps...

WALTER étant gaucher, il attaque les temps avec la main gauche :

	1	2	·	1	2	·
Marie-Claude Lambert-Philéas	5		1	2	3	4
Moukataz du roulèr	-mon		To-	-toch'	ton	mon-
Mains WALTER	MG○	↑(mg)	MD○	MG○	↑MG	MD○
batterie	GC	HH	?	GC	CC	?

MG main gauche, (mg) main gauche moins accentuée, MD main droite

○ au centre de la peau, ↑ en remontant la main sur le bord du roulèr

GC grosse-caisse, HH hi-hat pour charley, CC caisse-claire

C'est-à-dire qu'il utilise la même main pour frapper deux coups qui se suivent⁴⁶³, qui tombent sur le « 12 » du « 12· » (les cases grisées ci-dessus). La MG du « 1 » frappe au milieu de la peau (○) pour la faire complètement sonner dans tout l'instrument et produire un son grave et rond ; puis, cette même main se déplace vers le haut (↑) pour jouer le « 2 » en frappant la peau et la caisse sur le bord, et produire un son plus aigu et attaqué. Ce mouvement de main participe sans doute à une logique à ce que les durées ne soient pas isochrones. Une alternance entre les deux mains pousse-t-elle plus facilement à une régularité entre chaque coup ?

De son côté, MICKY entend et repère bien le · qui devient rempli et cherche à jouer le « ? » noté dans le tableau ci-dessus. Plusieurs gestes sont possibles. Il joue le « 1 » avec la grosse caisse donc son pied droit, il peut alors utiliser MD MG ou inversement. Il peut aussi frapper les deux coups avec la même main, mais ce geste est moins naturel. Et nous repérons (ceux qui l'écoutent, pas lui directement) que s'il utilise deux mains, il perd la cadence du roulèr et de la guitare (parce qu'il va vers des durées plus isochrones ?). Mais, s'il utilise la même main, pour le « 2 » et le « · », il reste dans la danse du débit du roulèr comme de la guitare. Ce geste se colle au son-rythme de la cadence, et moins dans une régularité trop égale. La main gauche de WALTER sur « 12 » donne le même effet que la main (droite ou gauche) pour MICKY sur « 2· » même si la durée est plus courte. Le déplacement de la même main ou la répétition avec cette même main empêche la préparation de l'autre main pour jouer le deuxième coup, mais il ou elle aide (oblige ?) à se placer dans la cadence ?

463 Il s'agit du « Rythme n°4 » de la « Deuxième série de rythmes (ternaire simple à deux mains sur la peau), de la vidéo « Méthode de Maloya » de Stéphane Grondin (La Maison du maloya), publiée le 21 janvier 2020 : https://youtu.be/qI_9Ptz6ucM [5:03-5:29], mais dans Mawaar : réalisé par un gaucher et insistant un peu moins un coup sur deux de sa main droite.

8. 25) La lecture des collègues

1/ Printemps-été 2025, distribution des fanzines « Piquer nout' séga-là ! »

Depuis plus d'un an je discutais avec le groupe entier (ce qui veut aussi dire dans différents sous-groupe, ou en duo, notamment avec MICKY et WALTER) de ce que j'étais en train d'écrire et raconter. Mais je n'avais pas partagé des mots écrits. Dans les mois de mai, juin et juillet 2025, j'ai préparé puis distribué 7 numéros d'un fanzine reprenant cette histoire, en me centrant sur le récit de ce que nous avons fait. Viser les vacances d'été était stratégique : ce sont des moments où nous avons plus de temps, chacun individuellement et ensemble.

J'avais déjà partagé au groupe, avant sa publication en 2021, l'article sorti dans la troisième édition numérique PaaLabRes⁴⁶⁴, et deuxième expérience détaillée de cette thèse : « une sonorité de rouler ». J'avais imprimé l'article complet, et notamment le passage où je me positionnais dans une démarche « fondamentalement intersectionnelle ». Après lecture, que tout le monde avait fait pour la fois suivante, nos échanges n'ont concerné que cette phrase. Ils étaient très intéressants et nécessaires pour s'explicitier les luttes afférentes, celles en cours et à venir : comment être à la fois anticapitaliste et féministe (pour ne prendre qu'une seule autre dimension), alors que les derniers mouvements ont échoué (lois « travail », réforme des retraites et détricotage de la SNCF pour mes collègues cheminots par exemple) ? Où et comment mettre l'énergie, à la fois la sienne, la nôtre et celles d'allié·es et complices ? J'ai dû poser plusieurs fois la question sur le début du texte, le récit de la recherche du son de rouler : est-ce ainsi que cela s'est passé (à Walter) ? est-ce qu'il manque des éléments que vous voudriez avoir (aux autres) ? Je n'ai obtenu qu'un : « non, c'est super », et un : « oui-oui, ça s'est passé comme ça ».

Alors, dans ce premier temps de partage sur « le piqué/er du séga », je n'ai inclus que le récit de nos actions-discussions-réflexions. J'ai mis de côté, temporairement, les parties « procédures en contexte » et quelques passages trop réflexifs et/ou liés au mouvement de la thèse.

Voir l'Annexe ► E « Fanzines Piquer Nout' Séga-Là ».

2/ Été 2025, des lectures et commentaires

Au 31 août, tout le monde n'a pas encore tout lu. Tous ont été très intéressés et admiratifs du travail, du récit (en 7 petits numéros, mais 60 pages quand même) mais aussi de ce que nous avons fait. Certains m'ont dit avoir « lu pour la première fois » (des documents papier de cette longueur), certains relisent pour mieux comprendre (ils

464 En ligne : <https://www.paalabres.org/article-de-recherche/sidoroff-fr/>

disent « bien » en sous-entendant que pour le moment c'est « mal », je leur explicite ce mieux). Personne n'a trouvé à redire et compléter.

À une répétition avec tout le monde au mois de juin, MEDHI, à la basse, laisse de côté les tournes qu'il jouait avant pour nous aider à être dans la cadence séga-Mawaar ; il s'amuse et essaye des phrasés. Nous nous regardons mais cachons un peu notre joie pour ne pas arrêter ce moment. Elle est réelle : maintenant nous jouons suffisamment pour que tout le monde s'amuse. Au moment de la finalisation de ce document, étant moins disponible pour répéter, j'échange au téléphone, et je sais que des répétitions en petits groupes ont lieu sur, cette fois, des rythmiques et tournes malogués. Une chanson pourrait voir le jour. Le séga-Mawaar est maintenant considéré comme suffisamment intégré pour venir le mélanger avec du reggae sans perdre en qualité séga* (c'était un risque évoqué quand nous discutons de comment s'y prendre pour jouer séga). Certains relisent les fanzines avec cette nouvelle étape, et trouvent des choses les aidant (deux personnes ont dit « au niveau des ressentis »).

8. 26) Ce conceptualiser

1/ Retenir la démarche (pas le résultat)

Je rédige cela en me centrant sur le séga que nous(-Mawaar) cherchons à jouer, et uniquement. Nos réflexions et conceptualisations ne se sont concentrées qu'à cet endroit, n'ont concerné que cette situation. Nous jouons ce séga sur scène depuis plus d'un an, ce que nous étions incapable de faire il y a quelque temps en arrière. MEDHI s'amuse avec nous. La pertinence [Nicolas-Le Strat, 2017, n7] de la démarche est particulièrement visible par ces deux focales, petites mais indéniables. Il y a donc eu un apprentissage non négligeable.

Cette conceptualisation (démarche) l'a accompagné, elle y a participé. Beaucoup, ou pas ? C'est assez difficile de le dire, mais le processus (conceptualiser) a contribué, ne serait-ce qu'en obligeant à écouter en précisant, détaillant, formalisant, etc. et à constamment remettre le jeu musical sur l'ouvrage.

Cette conceptualisation (résultat) se formule dans un condensé : « la caractérisation et le jeu d'un séga peut se trouver dans l'agencement temporel et sonore du 2, dans le passage d'un 123 à 12· avec un 3 “vide existant cependant” », ou le détournement d'une explication de réglage d'un jeu mécanique. Il (le résultat, ce condensé) a moins contribué, ne serait-ce que parce qu'il peut se formuler ainsi que sur la fin. Et arrive alors un des paradoxes de l'exposé... Beaucoup peuvent ne retenir que ce résultat, c'est tentant, d'autant plus qu'il nous a aidé, nous dans notre situation (avec la précaution : ce n'est pas certain qu'il aide tout le monde).

Mais je souhaiterais plutôt que la démarche soit retenue : la mise en enquête puis l'enquête elle-même. C'est-à-dire le conceptualiser (verbe d'action) et conceptualisant (participe présent en train de se faire), et pas le conceptualisé (participe passé, fini).

Je présente cette démarche ci-dessous en mots-phrases organisées en suite de puces, mais il n'y a rien de linéaire, pas d'ordre préétabli ni de programme.

- sur des curiosités communes, une préoccupation-question « prise d'action » (pas uniquement « prise de tête » mais surtout engageant des actions, accompagnée de pistes de travail pour commencer directement l'enquête, la recherche, les tentatives) ;
- aménagement du contexte en fonction des possibles et espaces-temps disponibles (ici, la voiture est centrale) ;
- documentation, notes et traces ;
- formulation et images avec des détours, des fausses pistes, des incompréhensions provisoires (tout autant que les compréhensions) ;
- proposition faisable en s'appuyant sur des expériences et des éprouvés, ensuite le groupe dispose ;
- fonctionnement en multi-collectif (pas tout le monde tout le temps sur les mêmes réflexions-actions).

La première écriture de ces six points se faisait avec des verbes, mais je les ai enlevés. J'ai tendance à préférer les verbes, mais pas ici. L'effet de lecture faisait trop recette de cuisine à appliquer. Alors qu'il s'agit plus d'une présentation présentant quelques cartes jouables (au sens d'un jeu de cartes) qui nous ont aidé à conceptualiser pour mieux faire. Ce sont donc plutôt des attentions et intentions possibles pour conceptualiser au plus près de l'activité, et à son service.

2/ Avoir écrit longuement

Le récit ci-dessus se déroule sur plus de 4 ans, et même sur 7 en comptant les antériorités dans le groupe MAWAAR, en tout cas les principales dont j'ai fait état (et on pourrait aller très raisonnablement jusqu'à 24 ans puisque c'est une suite du « débit-dansant » formalisé pendant le travail sur la section de cuivre de « Sahel » d'Alpha Blondy [1985]). Ce qui s'écrit en une page peut durer moins d'une ou quelques secondes, puis il peut se passer des jours ou des mois avant qu'une nouvelle ligne de ce récit commence (ce que j'ai nommé une « forte intensité irrégulière »). Dans le récit qui s'écrit dans le traitement de texte, la ligne précédente est à un minuscule mouvement d'yeux ou à un appui sur la flèche « vers le haut ou le bas »... Mais, dans l'action, elle peut n'être que dans une très lointaine mémoire (en supposant qu'elle y soit encore). Une note de bas de page vers un enregistrement dure le temps d'un copier-coller depuis un répertoire de liens et elle tient en une ligne. Mais la réalité du choix et les écoutes sont bien plus longues et souvent recommencées sur une longue période, notamment pour celles indiquées dans ce document. Le compte-rendu façon thèse écrite-à-lire peut faire oublier cela. Les durées (notamment longueur et

fréquence) de l'action diffèrent *totale*ment de la durée d'écriture et encore plus de celle de lecture.

C'est-à-dire que le résultat réel, au sens de concept solidement ancré, n'est pas aussi grandiose qu'il peut paraître ainsi raconté, où tout est condensé et focalisé, tressé comme une corde qui devient robuste et puissante. Ce n'est que sur le milieu de la mise en écriture que ce fil a commencé à devenir corde. En relisant trop vite mes notes, j'avais préparé trois étapes pour raconter une conceptualisation modestement en cours : la photo cigarettes-touillettes (novembre 2021), des photocopies de mes notes complétées et nourries en phrases de discussion en voiture (« le seggae est plus caisse-claire »), et une répétition indexée (« Zalouzi » en discutant des espaces entre les coups). Mais en allant chercher les antériorités et les détails de ces épisodes, toute une continuité se met à jour. Nous parlons vite et de façon très irrégulière, donc le ressenti est découpé. Mais, quand il s'écrit en prenant le temps de raconter et d'enchaîner (raccorder, unir) le tout, cela prend consistance. Nettement.

En dehors de ce récit focalisé sur cette unique entrée, la vie de MAWAAR (et la vie tout court de chacune des personnes) n'est pas centrée sur cette compréhension du « piqué ». Elle est, elles sont prises dans de nombreuses et autres nécessités. Donc cette avancée de compréhension passe tout doucement : tranquillement, sans beaucoup d'éclats ni des surexcitations extrêmes. Le réveil d'une sieste de MICKY en un jour de novembre en a été une, mais très vite le musiquer continue dans toutes ses dimensions. Il rejoue, nous jouons pour consolider et aller explorer plus loin (jouer mieux ne se termine jamais). Mais aujourd'hui, je ressens une intense surexcitation à assembler les petites anecdotes et pièces de récit, à faire apparaître un long et beau tissage, à mettre en mots et phrases pour des personnes pas aussi près du musiquer que nous. Cette obligation d'explicitation détaillée est très agréable, même si tempsivore (chronophage ne dit pas assez !). Elle se traduit en obligation de temps passé à l'ouvrage : prendre le temps de revenir sur le récit crée du sens et de l'intelligence, en décrivant, écrivant et ré-écrivant, rajoutant des phrases, reformulant, etc. Ainsi, j'ai suivi et mis en forme le fil très disparate (découpé et espacé) de nos échanges à ce sujet. Une continuité et une démarche étaient là, avec des retours en arrière, des redites et des oublis. Et, sur la longueur, en rassemblant le tout, nous aboutissons à une formulation non négligeable. Sans le dire, sans même s'en rendre compte avant ce long récit, cette conceptualisation conduit à tenter une formule que je n'ai pas encore entendue sur le groove, le swing ou un musiquer-à-danser (qui est une forme de graal de musicien·nes ! d'où l'excitation) : un agencement⁴⁶⁵ de sonorités rendu possible par des éléments « vide existant cependant » dans un débit-dansant.

Une telle formule n'était pas là quand je commençais à rédiger cette partie, elle n'était que latente. C'est mon écriture spécifique de chercheur qui rend cela possible. De plus,

465 La notion de jeu au sens mécanique me semble la plus juste, mais je l'évite dans une forme de conclusion de cette étape. Elle est trop mécanico-instrumentale de type réflexion d'ingénieur, alors que le « existant mais vide » (jouer mécanique) dans un musiquer (jouer ludique) est plus d'action corporelle.

le passage à l'écrit démultiplie la dimension partageable. Sinon, ce savoir reste morcelé chez chacun d'entre nous. Il s'actualise (rappel et avancée) plus particulièrement dans le local de répétition, au plus près de l'action dont nous avons besoin. Les différents épisodes qui font antécédents et étapes de construction viennent de difficultés très réelles que nous rencontrons pour bien puis mieux réaliser ce que nous voulions musicalement. Quelques fois, dès qu'une occasion se présente, ce savoir se partage et se propage (publication) de bouches à oreilles, lors de discussion dans des couloirs de locaux de répétition ou pendant les temps entourant un concert. Ces espaces-temps sont fondamentaux dans les pratiques de recherches et pratiques musicales (les apprentissages), donc dans des musiquer-rechercher, d'autant plus si on rajoute les observations en jeu, concerts comme répétitions.

Personnellement, cette recherche me passionne intellectuellement (pour comprendre et analyser des fonctionnements sociaux et des manières d'apprendre) et matériellement (pour mieux musiquer). Pour les autres collègues de MAWAAR, l'intérêt matériel est manifeste, le reste peut être plus diffus. Mais nous allons poursuivre ces discussions.

3/ Monter en latéralité (vers une fiabilité ?)

Le vide ou le rien pourtant présent qui crée du possible, qui permet un accord, un ajustement ou un agencement, qui permet une coordination ouverte me semble avoir des perspectives intéressantes dans des domaines voisins d'activités et même plus éloignés.

En voisinage direct, j'aimerais mettre cela en dialogue avec d'autres musique à danser (cadencée). Par exemple, le swing jazz dont on dit qu'il se joue en ternaire façon 1·3 ? ou l'afrobeat sur des imbrications et combinaisons de motifs qui ont du vide, bien existant mais vide, dans leur jeu ? la sarabande baroque est une autre musique en trois temps qui a un appui spécial sur le deuxième (dans les sons et le pas de danse associé au moins) laissant le troisième très en l'air ?

Puis en s'éloignant progressivement des rythmes musicaux, je pense aussi à des dispositifs qui visent un apprentissage, où la tâche (ce qui est demandé aux participant·es de faire) se base sur un espace ouvert d'actions à tenter. Les espaces de vie (d'une pièce, un jardin, un parc, à une place, un immeuble, un hameau, une friche, un quartier, une ville, un département) me semblent très concernés par ces questions. Comment l'idée d'un « 2 dans 3 façon séga » peut-elle outiller l'architecture, l'urbanisme, la géographie, le design, les études paysagères qui pensent et dessinent nos espaces ? Et si nous allons vers des espaces symboliques et culturels, quels sont les vides qui nous permettent de nous ajuster ?

En allant vers de la micropolitique, que font les personnes et les groupes dans les vides plus ou moins agréables et habitables ? Comment se coordonner par les vides et non par/avec les remplis, les incompétences plutôt que les compétences ?

François Deck est « artiste consultant », il a été enseignant à l'École des beaux-arts de Grenoble, et participe régulièrement aux rencontres des Fabriques de sociologie. Dans le cadre de ses dispositifs et ateliers « Mutualisation des compétences et des incompétences », il écrit :

« L'incompétence est un espace potentiel pour faire autrement, pour contourner son incompétence en inventant des résolutions imprévues. En termes artistiques, les incompétences sont aussi intéressantes que les compétences lorsque ces incompétences se transforment en question » [2011, p15] [citation aussi dans Nicolas-Le Strat, 2008]

Mon collègue lyonnais de recherche, Thomas Arnera, utilise souvent la notion de « vacances » avec le « s » barré d'un X, plus visible et signifiante que la typographie que j'utilise. Dans la présentation du numéro inaugural de son *Cahier de vacance · Lieu X · E·X·P*, il écrit avoir

« voulu faire l'hypothèse de la vacance, de s'intéresser à l'en-friche, aux lieux qui se font et se défont, aux mouvements de dé-limitations. La vacance comme moyen possible d'acter, de raconter et d'éprouver la lente mais non moins nécessaire désoccupation des mondes. » [2023, p3]

Les aventures « séga* » sont loin d'être finies.

8. 3 | D'autres conceptualiser

Malgré les remarques précédentes (manière rapide mais espacée, découpée, irrégulière, centrée sur le matériau musical), les avancées conceptuelles ne sont absolument pas négligeables.

Après ce récit, il m'est nécessaire de faire plusieurs remarques de façon à ne pas rester uniquement sur cet exemple, peut-être exceptionnel ? Ce geste raconté est très effectivement situé (comment toute action). Il s'agit du groupe MAWAAR dans son histoire longue, ses influences et ses accroches de curiosités, ses conditions matérielles et les questions que nous pouvons/voulons mettre au travail, parce qu'elles nous paraissent essentielles et qu'il nous semble possible d'avancer à leur sujet. Mais il est possible d'opérer un déploiement en latéralité (pas une montée en généralité) : ce geste de questionner et conceptualiser est aussi mis en œuvre dans d'autres circonstances, temporalités, groupement de personnes, dans d'autres contextes.

8. 31) Quels autres ?

8.31a) D'autres dimensions sonores et musicales

La question puis la conceptualisation du « piqué du séga » concerne principalement un sujet que la musicologie pourrait reconnaître. Dans cette aventure, MAWAAR a utilisé des représentations que l'on pourrait retrouver dans un article d'ethnomusicologie (par exemple, l'article déjà cité [Mallet&co, 2020]). Et pour la raconter, j'ai utilisé le même genre de tableaux façon séquenceur, mais aussi des partitions solfégiques avec le maximum de souci de présentation, des découpes rythmiques en cases, etc. Il n'est vraiment pas étonnant qu'un objet et un sujet, qu'une préoccupation, question et problème des groupes qui musiquent aient une dimension musicologique que l'on peut rattacher à ce type d'explication. La conceptualisation peut mobiliser alors un certain nombre d'outils et de représentations habituellement utilisées. Cela m'intéressait de le faire ici, d'une part pour un style de musique assez peu étudié, et d'autre part par des musiciens ordinaires de l'activité.

Mais d'autres dimensions sonores et musicales sont tout aussi importantes. Une musicologie devrait passer au moins autant de temps sur les sonorités que les rythmes, mélodies et harmonies, d'autant plus après l'invention et la diffusion des possibilités d'enregistrement.

Des objets sonores (comme un son de grosse-caisse ou des sons d'orgue en pompe mélangé à un skank de guitares, etc.) ou des questions sociomusicales (par exemple l'accueil, les manières d'accueillir dans un groupe ouvert comme une chorale ou une fanfare de rue, la présence de voix narrative dans les boniments de ciné-concert, etc.) pourraient faire l'objet de tel récits.

8.31b) D'autres temporalités (durée, fréquence)

1/ Une longue durée (un long musiquer)

L'avancée conceptuelle précédente prend du temps. Ceci vient mettre le doigt sur une première forme d'exception. Je joue avec WALTER et MEHDI depuis presque 25 ans, FRED a joué pour la première fois avec True Rebellyon, le groupe de MICKY et RAY il y a presque 30 ans. MAWAAR existe depuis 2010, j'y participe depuis 2012.

L'exception est uniquement dans cette longueur du musiquer commun, pas dans la conceptualisation. Cependant, j'ai choisi particulièrement ce récit à cause de cette longueur. Comprendre prend du temps (infini ?), et le geste* de conceptualiser peut tenir la longueur⁴⁶⁶. Ce n'est pas juste un éclair, une illumination à un moment particulier très rare et une longue attente d'un prochain concours de circonstances. Le processus peut être long, un peu fastidieux, constant malgré une forme de dispersion :

466 Et je suis sûr que Mawaar n'a pas fini d'avancer à ce propos.

régulièrement, la question insiste, et nous la faisons insister. Ce qui en fait une question de recherche. Et alors, la manière de faire des musicien·nes ordinaires de l'activité est... nous musiquons : nous jouons, nous discutons en écoutant, nous essayons, nous écoutons en discutant, nous rejouons, etc.

Des problèmes ou questions durent aussi moins souvent, certains apparaissent, sont résolus (en partie, suffisamment) et peuvent revenir, comme une petite insistance mais pas de la même intensité que celle racontée pour « piquer nout' séga ».

3/ Une très courte durée (l'aigu d'une voix)

Par exemple, encore dans MAWAAR, la question du son des voix s'est aussi posée, cependant avec moins de régularité et de temps de discussions-actions. À un moment, nous admettons que la voix de MICKY a besoin d'une égalisation avec plus d'aigus que celle de WALTER ou MEDHI. Et dans nos configurations habituelles, celles où je suis tout à côté de la table, MICKY chante dans le même micro que WALTER et MEDHI. Ce moment vient quand le problème peut commencer à être traité : il existait avant mais n'était pas (encore) prioritaire, il le devient quand on a le temps de le poser, dans une répétition puis une balance. OK, nous sommes d'accord, je tourne les boutons de la table pour que cela marche mieux. Puis, nous décrétons que « c'est réglé », qui veut dire en version étendue : « cela commence à être réglé et c'est suffisant au vu de nos priorités, c'est réglé pour le moment, toujours temporairement ». La conceptualisation a été minimum, elle nous a permis d'affiner nos sensibilités communes : les aigus d'une voix comme celle de MICKY ont été très sommairement décrits en mots avec cette notion « pas assez d'aigus ». Ce terme avait une forte couleur d'hypothèse : « les problèmes semblent être les aigus, alors l'endroit d'actions est le bouton qui les règle, essayons ». Les réglages de ce bouton (les « hautes fréquences de la tranche », « High ») ont effectivement fonctionnés. Mais en le manipulant et commentant jusqu'à dire « là c'est bien », notre culture commune des dimensions du son (ici une voix dans tel micro) modifiables par ce bouton s'est détaillée. Ce ne fut pas très long, mais cela a eu lieu. D'un côté le « piqué du séga-Mawaar » prend au moins 7 ans (et plus si je remonte au siècle précédent avec l'étape du « débit dansant »), alors les images, représentations, explicitation et formalisation sont plus denses, intenses, subtiles et complexes. Pour « l'aigu de la voix de Micky » dans un micro E835, en l'équivalent de deux jours ? Pas de mot plus précis que « aigu », pas vraiment encore d'image. C'est plutôt une relation entre l'écoute d'un son chanté et le bouton de réglage « high » de cette tranche qui s'est créé et commence à se colorer, et pas uniquement pour moi à la table de mixage (avec une écoute privilégiée puisque je manipule ce bouton plus que les autres collègues, mon ressenti entre écoute et réglage par ce bouton se trouve faciliter).

Un jour prochain, la question des possibles de nos tranches de table de mixage peut se poser. Et alors les actions sur les sons de voix auront peut-être plus d'options. Depuis ma position, je pense que la question de la qualité des micros peut se poser en premier

et (re)mettre alors un ou des problèmes sur la table commune. Pour les prises de voix de l'album en cours, j'espère pouvoir emprunter de bien meilleurs micros que ceux à notre disposition dans le local. Cela pourrait amener des questions, quelques problèmes et commencer une enquête, sûrement mais de quelle durée et intensité ?

Et maintenant, il peut être nécessaire de quitter le groupe MAWAAR.

D'autres musicien·nes ordinaires de l'activité ont conceptualisé parce que des questions et problèmes se posaient.

Voici quelques exemples.

8. 32) Deux derniers exemples

8.32a) Temps fort, point d'appui et intention

Je me situe maintenant au début des années 2000, dans le groupe Miss Goulash, puis Spirojki et ses dérivés : groupe post-hardcore et post-improvisé. Le préfixe « post » signifie que nous ne jouions pas obligatoirement hardcore et/ou improvisé, mais que ces deux musiques et musiquer nous rassemblaient. Miss Goulash était une grande formation (jusqu'à 12 personnes), puis Spirojki, un quartet avec violoncelle, basse, batterie. Nous aimions les surprises, les cassures, les sonorités déviantes de l'improvisation et l'énergie du rock. Entre autres, Pham Trong Hieu était à la batterie, Franck Testut à la basse ; je les ai déjà évoqués au moment d'essayer de « jouer du séga en 123 ».

1/ Premier problème et avancée

Nous voulons *mieux* jouer de façon rock des rythmiques impaires (où certains appuis se regroupent en nombre impair créant un décalage, parce que les nombres pairs peuvent se caler plus facilement avec une alternance de type droite-gauche). Pour cela, nous avons été obligé·es de faire une distinction entre les temps forts et les temps ou points d'appui. Deux grandes familles de procédures coexistaient : taper le pied (temps d'appui) sur les accentuations (temps fort, et alors les deux sont identiques) ou taper régulièrement (alors les deux se décalent, recalent régulièrement).

Un exemple écoutable en ligne est la chanson « Economilitari », une proposition de Franck Testut [Miss Goulash, 2005].

Les croix⁴⁶⁷ indiquent les deux possibilités d'appuis-poses de pied : de façon régulière sur la ligne du haut (tous les 2 carreaux), en suivant les accents sur la ligne du bas (3

467 Le quadrillage régulier (représenté par le papier à carreau ci-dessus) est celui que nous avons : le débit cherchait à être régulier (et rapide) parce que nous jouions avec les décalages entre des groupes de 3 et de 2. Nous ne sommes pas allé·es jusqu'à la précision des longueurs, peut-être légèrement différentes entre les groupes de 3 ? À la ré-écoute aujourd'hui j'entends une exploration à mener sur ces dimensions.

ou 2 carreaux). Les barres verticales grises sont placées au moment où les appuis sont identiques.



<http://missgoulash.online.fr/MP3/economilitari.mp3>

Partie (A) : 0:08-0:26, 0:34-1:29, 3:51-4:09, 4:17-4:26

Partie (B) : 0:26-0:34, 1:29-1:46, 3:33-3:59, 4:09-4:17, 4:26-4:35

Les deux options ont cohabité pendant longtemps en fonctionnant, au sens où cela ne nous apparaissait pas comme un problème. Avec nos conceptions, compréhensions et choix de l'époque, nous mettions la priorité sur d'autres aspects. Puis, à mesure que nous rentrions en précision, le groupe a commencé à porter attention à cette différence, parce que penser-agir de l'une ou l'autre façon ne faisait pas sonner exactement pareil. Nous avons formalisé ce que nous souhaitions entendre, en s'apercevant que le penser-jouer en décalant ou pas les temps fort et d'appui changeait des choses. Pham Trong Hieu à la batterie arrivait à faire entendre des jeux très différents. Ensuite chacun·e a continué à taper du pied comme il le souhaitait, comme c'était plus facile pour ellui, mais en sonnant comme le groupe le souhaitait. Par exemple, Franck Testut à la basse pouvait faire sonner des riffs dans l'une et l'autre option, indépendamment de sa manière de prendre appui avec son pied. Et il préférait très souvent jouer avec des appuis réguliers, mais pouvait faire sonner comme s'il prenait appui différemment... Cela nous a posé question, mais nous n'avons pas su quoi en faire. Ce qui nous posait problème musical avait été suffisamment résolu, et approfondir n'était plus prioritaire pour nos musiquer. Cette question est alors quelque peu retombée. Mais nous avons eu une première conceptualisation : se raconter ce que nous voulons (**image** en rythme-sonorités et **explication**), et une première **caractérisation** pour distinguer temps fort et point d'appui, commencer à entendre et ressentir des différences.

Mais cette question est intrigante, elle pique la curiosité : si cette distinction temps fort vs point d'appui est utile de façon à faire sonner un peu différemment des rythmiques impaires, ce n'est pas toujours avec le geste de « taper du pied » (ce qu'on avait nommé point d'appui) que cela se joue... alors, où cela se joue-t-il ? Une telle question en « où » est une métaphore spatiale d'exploration, une manière détournée de formuler des commentaires. À quels endroits, au pluriel, et avec quels paramètres, quelles

dimensions de geste cela peut-il se jouer ? Geste sans doute différent en fonction des familles d'instruments (souffler, frapper ou frotter par exemple), mais avec des ressemblances parce que guidé par la même intention.

Pour être plus précis après ces premières avancées : agencer différemment les temps fort et d'appui changeait suffisamment d'éléments ou de paramètres de jeu pour que nous devenions sensibles aux modifications sonores⁴⁶⁸ qui s'opéraient. Mais curieusement... certaines personnes arrivaient aux mêmes sonorités en faisant l'un ou l'autre ! Une affaire à suivre.

Elle s'est effectivement suivie avec l'occasion d'un dispositif dans le cadre d'une formation (Hieu a été étudiant au Cefedem AuRA).

2/ L'imbrication entre placement temporel, son, intention de jeu et gestuelle

En 2010, Pham Trong Hieu rentre comme étudiant au Cefedem AuRA. À cette époque, je ne suis que formateur occasionnel en faisant quelques suivis d'étudiant·es. Avec 10 ans de musiquer intense avec lui, je ne l'accompagne pas, sur aucun dispositif. Par exemple, pas sur celui dit de CMS, pour Culture musicale spécifique : chaque étudiant·e travaille une notion en la formalisant un minimum et la travaillant en faisant de la musique avec quelques collègues de promotion, présentant un morceau de musique, engageant une discussion et faisant un bilan écrit (je reviendrai sur ce dispositif).

Il part sur l'idée d'accorder les appuis, les temps forts, ceux accentués et moins, pour obtenir un groove commun. La phrase musicale qu'il propose au groupe enchaîne plusieurs mesures impaires et chaque membre du groupe le joue comme il préfère. Les deux manières de faire précédentes coexistent : penser et mettre les point d'appui sur les temps forts irrégulièrement ou penser les points d'appui régulièrement et accentuer les temps forts des fois avec, des fois entre. Il raconte...

« il nous a été très difficile de simplement jouer en place et être synchro rythmiquement en pensant la structure de la phrase chacun à notre manière. Nous avons donc résolu le problème en convenant d'avance la manière de penser la mesure.

Après cela subsistait une grande fragilité, nous étions comme en équilibre, avec un gros risque d'imprécisions rythmique et de défauts de mise en place.

Mon hypothèse était que ces imprécisions venaient du fait que tous les musiciens ne jouaient pas avec la même intention au même moment.

À ce niveau je leur proposai de d'abord travailler la cellule avec une intention très saccadée, agressive, puis avec une intention très lourde et nonchalante, et enfin une intention "neutre". (...)

468 Ici, il s'agissait principalement du groove et d'une entente rythmique (une forme d'accord) : ne pas être uniquement ensemble sur la coordination des sons (au minimum leurs attaques, impacts et fins), mais aussi tout ce qui se passe entre (ce que j'ai appelé après notre travail sur « Sahel » : la danse du débit).

J'ai ensuite demandé au groupe de pousser encore plus loin le côté agressif de la 1ère intention et le côté lourd de la 2e. C'est là que j'ai observé des changements dans la gestuelle et les choix techniques des musiciens. Par exemple le guitariste qui utilisait la méthode aller/retour du médiator par commodité est passé progressivement à l'aller simple au fur et à mesure que je lui demandais de pousser plus loin l'intention agressive et saccadée. L'amplitude de ses gestes diminuait aussi petit à petit pour arriver à des coups de médiator extrêmement secs et raides.

De l'autre côté, pour l'intention lourde, ses gestes sont devenus de plus en plus amples, quitte à attaquer plusieurs cordes à la fois, et les longueurs des notes s'allongeaient naturellement de plus en plus. »

Il conclut :

« Il y a donc une correspondance entre placement dans le temps, son, intention de jeu, et gestuelle. » [Pham, 2013]

À nos premières avancées dans Miss Goulash, il rajoute la notion d'intention des attaques pour être plus et mieux ensemble. Nous n'avions pas suffisamment cela dans nos attentions et conceptions à l'époque, même si c'est sans doute dans le jeu sur les intentions que nous avons trouvé le moyen de sonner différemment (tout en pouvant poser les pieds de plusieurs façons). Cette intention amène avec elle le son et la gestuelle. Et il construit ainsi le concept de liaison-correspondance ou imbrication entre placement temporel, son, intention de jeu et gestuelle. Ensuite il a continué à l'expérimenter, la mettre en place et affiner des sensations et sensibilités dans ces différentes dimensions. Notamment en essayant de faire le contraire : utiliser « un son très saccadé et court (nécessitant une gestuelle rapide et de petite amplitude) sur un groove très ample et nonchalant », sur l'exemple du batteur D'Angelo sur « The Root »⁴⁶⁹.

Là, l'histoire racontée est un peu moins longue que celle du séga, mais elle se déroule en deux étapes majeures, et ici avec des groupes différents.

Les avancées conceptuelles peuvent se suivre, et suivre la vie d'un·e musicien·ne. Une question/problème persiste souvent, et se retrouve tout au long d'une vie musicale. Elle/il se rejoue quand les réponses/solutions déjà établies ne donnent plus satisfaction. Les sensibilités se bonifient avec l'expérience, et l'attention devient de plus en plus détaillée et précise. Chaque étape bénéficie des antériorités, quitte à les remettre en cause. (Les questions du groove et de la danse, ici le séga, là les temps d'appuis liés à l'intention, sont plutôt importantes dans beaucoup de musiquer.)

469 D'ANGELO. (2000). *Voodoo*. EMI, Cheeba Sound. En ligne : <https://archive.org/details/11-d-angelo-greatdayndamornin-booty> (« The root » est le 8^e titre).

8.32b) Écrire ici et maintenant

Je me situe maintenant dans le cadre de la formation FDCE du Cefedem AuRA.

1/ Un dispositif d'autoconfrontation

Serge Leblanc est professeur des universités en sciences de l'éducation, Université de Montpellier, dans le Laboratoire interdisciplinaire de recherche en didactique, éducation et formation. Nous(-équipe FDCE du Cefedem AuRA) avons travaillé avec lui sur deux jours en 2019 pour réfléchir à un dispositif d'« autoconfrontation » : chaque étudiant·e se filme en activité d'enseignant·e, et ensuite, ellui et un·e formateurice regardons la vidéo en l'arrêtant dès qu'un élément pose question (se confronter à son action). L'idée est de mettre à jour la conscience pré-réflexive (« exprimer la partie implicite de son activité qui est racontable, montrable, commentable à tout instant ») et la conscience réflexive (« revenir sur une activité passée, l'interpréter et envisager des transformations ») [Leblanc, 2019]⁴⁷⁰. Les arrêts de la vidéo et les questions posées sont orientées par cela. Elles sont de cinq types, de façon à expliciter au mieux, à même l'action :

- les actions et la communication
- les intentions et les préoccupations
- les attentes et la ou les focales d'attention
- les interprétations et les connaissances mobilisées
- les émotions et sentiments

Nous mettons en place un tel dispositif pour deux promotions, en 2019-2023 et 2023-2025. Ces entretiens s'organisent en une demi-journée, par groupe de trois étudiant·es. Chacune passe avec l'un·e d'entre nous, 30 min (donc de 2 à 5 min de vidéo qu'elle choisit). L'entretien commence avec une première question de contextualisation : « décris-moi le contexte général et ce qu'on voit » sur la première image fixe de l'extrait vidéo ; puis nous enchaînons. Les deux autres regardent en silence et prennent des notes sur les actions de l'enseignant·e, du ou des élèves et nomment les savoirs musicosociaux en jeu, explicites et implicites. Ensuite, nous mettons en commun.

2/ Une incorporation (poche-carnet-feutre)

Pour une étudiante, le premier plan de l'extrait choisi la montre, de dos, en pantalon. De sa poche, dépasse un carnet à spirale avec un feutre coincé dans celle-ci. Nous passons un peu de temps dessus. Elle nous explique en avoir besoin pour noter sur le vif, à même le besoin qu'elle ressent comme professeure (c'est un des outils qu'elle a construits). Elle raconte avoir déjà gâché des belles occasions en devant partir à la recherche d'un papier pour qu'un·e élève ou elle note quelque chose. Mais noter quoi,

470 Voir aussi [Leblanc&co, 2008], et une présentation globale des deux approches différentes, « clinique de l'activité » ou « cours d'action » dans laquelle nous nous situons [Jondeau, 2024, p134-136].

comment ? Ce peut être un mémo, un schéma, un bout de structure, une aide à la discussion, elle notant mais aussi un·e élève, une représentation graphique pour mieux jouer/comprendre, etc. Parce qu'écrire et schématiser peuvent participer à la compréhension et aux actions.

Ses élèves et ses/leurs pratiques sont sans partition (alors un pupitre n'est pas souvent présent). Un nombre d'entre elleux sont branché·es et relié·es à un ampli, la forme spatiale du jeu est en majorité le cercle⁴⁷¹, et le passage aux traces graphiques n'est pas dans le quotidien. Se tourner toutes vers un même tableau ou passer s'asseoir à une table pour écrire n'est pas dans les habitudes. Les ordinateurs servent à faire du son et sont personnels (souvent aujourd'hui). Des fois, avant de passer au tableau commun et/ou de prendre le temps d'écrire, une étape « petites notes » est utile. Elle peut même suffire. La construction de cette disposition a pris du temps, et elle n'est sans doute pas définitive.

À différentes occasions, elle détaille ses essais précédents. Entre autres : le crayon de papier ? Il ne tenait pas et ne marquait pas assez, même s'il peut être moins intimidant. Alors elle en garde plusieurs dans sa housse et la salle principale où elle travaille, au cas où. Commencer par proposer déjà un feutre fonctionne, et elle n'a pas peur des brouillons et ratures : ils sont courants et très utiles dans les pratiques en train de se faire. Oui, le feutre s'est déjà ouvert ou cassé dans la poche, marquant durablement le pantalon concerné. Donc cette manière de faire n'est pas idéale, mais cela n'arrive pas si souvent, et les avantages du feutre l'emportent devant le risque d'un tel accident textile. Pourquoi pas des papiers pliés, ils ont l'avantage de pouvoir se déplier et ainsi avoir une surface plus importante ? Mais l'usage lui a montré que, quand cette nécessité arrive, le passage vers un tableau ou une grande feuille (type A3 ou paperboard) passe très bien, une fois que l'intérêt d'une surface à occuper graphiquement est apparu. « Une fois que », donc pas immédiatement. Elle est déjà tombée en rade de papier, un carnet est plus facilement tout le temps suffisamment vide pour commencer à noter. Une spirale ? Parce qu'elle est tombée sur un carton avec plusieurs petits carnets de ce type à peine commencé pendant un rangement, et ils rentraient dans sa poche. De plus, les carnets qu'elle utilise ont des couvertures un peu cartonnées. Chacune crée un support local un peu rigide pour écrire, plus facile à obtenir et manipuler qu'avec des feuilles pliées. Et dernier avantage au carnet de poche à spirale : les pages se déchirent facilement et se distribuent très vite (et se mettent de côté tout aussi rapidement). Et ensuite, le petit format permet de les glisser dans une poche. Quel type de papier ? Il est uni, blanc légèrement crème (recyclage), c'est celui qui permet le plus de possible d'écritures. Parce que la présence de portées solfégiques force beaucoup la main, celle de carreaux un peu moins mais conditionne quand même. Et en conséquence, son feutre est double : un côté de type marqueur et un autre

471 Voir la discussion de la phrase « La musique, c'est le cercle » de Maité Lafaye (professeure de musique et cirque à l'école de Beauvallon, commission pédagogie du Caem, Carrefour d'animation et d'expression musicale, école de musique de Dieulefit dans la Drôme) dans la thèse de Karine Hahn [2023, p436-459].

plus fin, de façon à tracer une grille ou 5 lignes parallèles si besoin. Et le tout est constamment sous la main, mobilisable dès qu'une situation le demande.

Sa conscience pré-réflexive est très construite et facilement racontable.

Je condense en concept l'ensemble de cette construction, et le nomme « **poche-carnet uni-double feutre** », en considérant que la spirale et la couverture cartonnée sont dans le « - » entre carnet et feutre. Ce type de nom est mnémotechnique, assez peu parlant sans plus de phrases. Les mots et tirets sont énigmatiques et fragmentaires ; sans tous les détails ci-dessus, une note de bas de page serait nécessaire pour chacun.

Avec ces détails et discussions, nous sommes bien en présence d'un concept : une **image** (ici une image arrêtée en début de vidéo) devenant vite **explicitations** en mots, récits et formulations (je viens de le faire), avec plusieurs dimensions de **caractérisations** (telles attentions, tel feutre, tel papier, tel support, tel rangement et pas tels autres, et notamment l'ajustement au contexte d'utilisation). Le point de départ de cette construction est plus facilement formulable après : trouver une solution-réponse la plus intéressante possible en restant facile, à la volonté/besoin d'écrire et faire écrire dans telle situation. Donc une **question/problème** est présente, sans doute pas si explicite au début des tâtonnements, mais suffisamment actif pour créer des démarches et aboutir à un tel équipement.

Et des consciences réflexives peuvent se formaliser aussi.

3/ Faire écrire (pile-brouillon)

En fin de séance, nous revenons plus globalement sur les trois petits extraits vus et autoconfrontés. La question du « faire écrire » resurgit, nous n'aurons pas beaucoup le temps de déplier sur le moment, mais les conversations continuent dans la suite de la formation.

Une autre étudiante est favorable au crayon de papier mais en bois et avec une gomme au bout. L'intérêt de celle-ci est très principalement dans la bague métallique qui la maintient : elle permet une sonorité quand on l'utilise pour frapper sur un support, et la gomme en offre une autre. Je ne suis pas rentré plus en détail, mais j'aurai aimé parce que mes expériences avec ce type de crayon tendent à montrer que la mine se casse très vite. Et alors il reste longtemps instrument de percussion mais pas longtemps « crayon de papier », pas assez pour mon utilisation en tout cas.

Et un étudiant utilise aussi du papier mais avec des lignes, carreaux ou portées. Il a choisi volontairement d'installer la pile loin de lui, pas directement disponible. Sa manière de faire est de poser une question, puis se déplacer pour aller prendre le papier et de quoi écrire, laissant ainsi l'élève ou le groupe réfléchir sans qu'une attente ostensible se manifeste, sans un « regard-du-prof-qui-attend-une-réponse ». Et dans l'armoire, il y a plusieurs piles, dont une avec du papier de brouillon : c'est celui qu'il utilise le plus, dans l'intention de désacraliser l'écriture à venir. Et à côté sont disposés plusieurs moyens d'écrire : marqueurs, feutres de couleur plus ou moins épais, stylo en

fonction de l'intérêt visuel chez des enfants par exemple, et de la contrainte qu'ils peuvent créer. Sur le même principe que précédemment, je condense ce concept en « **pile éloignée-brouillon** ».

Puis nous discutons du fait de passer par des traces écrites : ellui qui *écrit*, une ou des élèves qui *écrivent*, ensemble, qui *lisent* ensuite, au sens de prendre connaissance de la trace écrite par un·e voisine et penser avec ? En quoi est-ce intéressant, même pour des musiquer qui ont l'impression de ne pas écrire, même pour des musiquer qui ont l'impression de le faire couramment mais avec une manière et un type d'écriture très institués ? Cela met en jeu d'autres représentations, d'autres jeux de pensée et alors des relations potentiellement riches de sens et de compréhensions. Ce sont aussi possiblement des temps de silence dans lesquels chacun·e peut développer une pensée personnelle ; et c'est rare dans une activité musicale. Cela peut être aussi des moments en actes où on barre, rature ou déchire, où les difficultés peuvent se montrer et se voir, se partager ; plus facilement (en tout cas autrement) que dans des suites de phrases ou des commentaires d'action.

Les réflexions induites dans la construction de ces deux concepts sont nombreuses et importantes. Les déplier permet de les expliciter et de continuer les réflexions, notamment quand nous en discutons entre collègues. Des dispositifs d'auto-confrontations partagées, comme celui décrit ci-dessus, sont particulièrement intéressants pour mettre en œuvre cela.

4/ Mon « cargo-A6-3 stylos »

Comme chercheur musiquant, musicien cherchant, il a fallu qu'on me pose explicitement la question pour que je me rende compte avoir construit une pratique qui m'est essentielle aujourd'hui. Je l'associe à un concept incorporé que je pourrais nommer : « **cargo-A6-3 stylos** », en continuant le type d'écriture précédemment utilisé. Je n'utilise pas une telle désignation lorsque j'en discute ; je la déplie en quelques phrases, des signes de main et une démonstration. Elle désigne une de mes poches et son contenu. Ici, je nomme sans pouvoir faire un geste supplémentaire, mais je l'officialise comme « concept ». Cette suite de mots me permet de pointer ses trois caractéristiques principales :

- un pantalon ou bermuda type cargo pour la poche sur la cuisse droite, à une portée de main (Je ne retrouve pas le jour où l'image m'est apparue du possible de cette poche en adéquation avec ce que je cherchais à faire. Mes jeans de l'époque ne convenaient pas. Je suis allé chercher ensuite un pantalon de ce type en commençant par des magasins de bricolage. Je n'ai découvert qu'ensuite la désignation « cargo ») ;
- cette poche qui accueille facilement du format A6, souvent des feuilles A4 pliées en 4, des A5 pliées en 2, ou des petits tracts avec le dos non encore écrit ;
- et 2 stylos : un noir et un bleu à billes avec bouchons si possible, en cas de fuites, avec 1 crayon à papier critérium avec une gomme utilisable.

Tout ceci est en étroite relation avec mon utilisation de ces petites pages A6 : photocopiées puis réannotées. Le noir et le bleu donnent des gris différents si besoin à la photocopie. Le bleu est pour ce qui se passe, en indiquant sur la droite ce que je pourrais dire (prendre la parole dans le flux m'est difficile, une base pré-écrite m'aide), le noir pour mes pensées et réflexions hors de la discussion directe. Le crayon de papier me sert quand c'est un schéma qui est à construire. Beaucoup de ceux de cette thèse sont passés par une phase A6 sur ma cuisse, en transport en commun par exemple.

Les pantalons et bermuda cargo sont en très grande majorité foncés voire noirs dans les magasins pas trop loin. Je peux témoigner que cette pratique m'a fait quitter les jeans, et orienté vers des chaussettes et chaussures noires, aujourd'hui devenue systématiques. Ainsi, en plusieurs années, ce concept « cargo-A6-3stylos » a changé mon allure vestimentaire ! Il n'est pas encore entièrement satisfaisant. La pratique qu'il met en œuvre a encore des défauts, mais actuellement c'est la meilleure que j'ai mis en place : un concept que j'ai construit et utilise.

Ces petites astuces et habitudes de travail sont autant de supports et moyens d'écrire parmi des possibles, autant de constructions instruites (argumentables, expérimentées et éprouvées) d'une réponse au problème « écrire ici et maintenant », en concevant cette activité comme servant une réflexion, un enseignement, et peut-être des apprentissages.

8. 4 | Pour()quoi le mot concept ?

Le mot « concept » est symboliquement lourd, sans-doute intéressant à défendre pour des musicien·nes ordinaires de l'activité. C'est celui que j'ai choisi, je m'en explique.

8. 41) Les concepts prennent de la place

1/ En passant par Gilles Deleuze et Félix Guatarri

Gilles Deleuze et Félix Guatarri et leur *Qu'est-ce que la philosophie ?* arrivaient dès le début d'utilisation du mot. « La philosophie n'est ni contemplation, ni réflexion, ni communication. Elle est l'activité qui crée les concepts », sont les deux premières phrases du quatrième couverture [1991]⁴⁷². Et la fin de la partie de présentation, « Qu'est-ce qu'un concept », est très claire : « Le concept appartient à la philosophie et n'appartient qu'à elle » [p37].

472 Et Gilles Deleuze expose déjà bien ces idées tout au long de son *Abécédaire* [Boutang, 2004], tourné en 1988 et dans lequel il dit préparer cet ouvrage.

Ce que j'ai décrit se rapproche plus de fonction et prospect, caractéristiques de la science comme tels qu'ils la et les définissent :

« La philosophie tire des *concepts* (qui ne se confondent pas avec des idées générales ou abstraites), tandis que la science tire des *prospects* (propositions qui ne se confondent pas avec des jugements) » [p29]

« C'est un *concept* qui appréhende l'événement, son devenir, ses variations inséparables, tandis qu'une fonction saisit un état de choses, un temps et des variables, avec leurs rapports suivant le temps. » [p150]

Mais deux dimensions de leur présentation du « concept » m'aident à penser ce qui est décrit dans cette partie « Questionner-conceptualiser » : un concept est **multicomposante** et **répond à un problème** (ce que j'abordais avec la pertinence [Nicolas-Le Strat, 2007, n7]).

« le propre du concept est de rendre les composantes inséparables *en lui* : distinctes, hétérogènes et pourtant non séparables (...) chaque concept sera donc considéré comme le point de coïncidence, de condensation ou d'accumulation de ces propres composantes » [p25].

« les concepts [cartésiens] ne peuvent être évalués qu'en fonction des problèmes auxquels ils répondent et du plan sur lequel ils se passent. » [p31]

Par exemple, le piqué du séga est associé à un corollaire, le « vide existant cependant (pour jouer le débit-dansant) », qui répond pertinemment à nos difficultés pour jouer ségamaloya. Il embrasse dans la même étreinte le placement rythmique et les sonorités dans un tel placement. Il engage en coopération batterie, clavier et guitare, avec tout le reste des instruments et des personnes impliquées dans de cette intelligence-rythmes-sonorités (ma traduction du « *sound-rhythm* » de Wadada Leo Smith [1973] que j'ai évoqué). Ou celui « poche-carnet uni-double feutre » d'une professeure de musique (pour écrire ici et maintenant comme je le souhaite, dans ma poche, j'ai un carnet avec une couverture légèrement cartonnée et des feuilles unies sans lignes, avec une spirale où se coince un double feutre, avec une mine fine et une de marqueur). Il rend possible des intentions d'écrire et de faire écrire, ici et maintenant, et alors rassemble dans un même équipement : un endroit où ranger, un support et de quoi écrire, très facilement à disposition dans les situations nécessaires.

2/ Mais je garde conceptualisation

Mais dans la suite, je choisis de continuer avec « concept⁴⁷³ ».

La première raison est qu'il est plaisant et joyeux de décrire des gestes* ordinaires avec des idées des plus grands (surtout pas une supériorité, mais plutôt au sens de prendre de la place, voir même d'encombrer). Et il est intéressant de mettre à « égalité de pertinence » l'Autrui de Leibnitz et le « concept » de Gilles Deleuze et Félix Guatarri avec le « vide mais existant cependant » de MAWAAR, « l'imbrication entre placement temporel, son, intention de jeu et gestuelle » de Pham Trong Hieu, le

473 Et nous pouvons changer la définition et prendre celle de Jean Ricardou déjà évoquée : « idée travaillée » qui « permet la réflexion » [2016, p108, p113].

« pile éloignée-brouillon » (pour écrire ici et maintenant comme je le souhaite, mes papiers sont de brouillon et en pile loin de moi) d'un professeur de musique... parce que tous outillent pour penser ce que nous faisons et pour faire. Pas les mêmes activités certes, mais la pertinence [Nicolas-Le Strat, 2017, n7] des savoirs inclus dans de tel concept est attestée.

Ils ne sont pas philosophiques mais musicaux. Ils peuvent prendre plusieurs couleurs et dimensions mais cristallise des savoirs pertinents, ici au musiquer.

8. 42) Différentes couleurs de concept

1/ Par exemple, des concepts-d'équipement

Le concept « piqué du séga » avait une dimension musicologique, « l'imbrication entre placement temporel, son, intention de jeu et gestuelle » est un concept musical. Les « poche-carnet uni-double feutre », « pile éloignée-brouillon » ou « cargo-A6-3stylos » sont des concepts-d'équipements. Je trouve intéressant de les considérer ainsi :

- Ils (ces concepts) et elles (ses dimensions équipement) sont incluses dans une démarche intellectuelle (penser, analyser, qualifier, représenter, réfléchir, observer, comparer, discuter, tenter, etc.).
- Il est possible de la raconter en grande partie, et donc de la partager.
- Un tel partage permet assez vite de pointer des questions essentielles. Ici par exemple : qu'est-ce écrire (tracer graphiquement) dans le cours d'une activité musicale ? De quelles écritures graphiques peut-on avoir besoin pour musiquer ? Quels apprentissages sont facilités, ou pas ?
- Cette démarche est longue, il est possible de ne pas s'en rendre compte. Mais le concept vient nommer et qualifier une cristallisation d'expériences accumulées (donner des qualités concrètes et une reconnaissance). Celle-ci passe par une description puis un petit récit (dans ce dernier exemple, commencé depuis une image fixe), et une formule écrite condensée en collant des mots avec des tirets. Il peut aussi s'agir d'un récit plus long et détaillé, comme celui concernant le piqué du séga.

Et ces concepts d'équipement sont le résultat d'une démarche de conceptualisation dans laquelle nous retrouvons les quatre actions associées :

- en **questionnant** depuis un problème, en considérant un problème se transformant en question : j'ai besoin de pouvoir tracer des choses sur un papier ici et maintenant, à même l'action (les raisons peuvent être différentes) ;
- en **imageant** : il faut faire coïncider le plus possible d'un côté les meilleurs outils pour tracer ce que je veux (papier, stylo)⁴⁷⁴ et de l'autre les endroits où les

474 De telles actions se jouent aussi et peut-être de plus en plus avec les téléphones portables. J'ai déjà été témoin d'échanges dans des écritures sur écran de téléphone, avec une appli de dessin ou sur une photo. Avec deux personnes sur le même écran sur lequel une trace et l'autre commente et

entreposer de façon à ce qu'ils soient disponibles très vite (poches, proximité réfléchie) ;

- en **explicitant** : voir les pages précédentes qui mettent en mots écrits des parties d'une discussion et mon expérience ;
- en **caractérisant** : avec des précisions assez fines de ces équipements (tel papier, tel stylo, tel pantalon, volontairement), précisions aidées par plusieurs essais et tentatives qui qualifient.

Dans cette partie « conceptualiser », je considère toutes ces constructions comme des concepts à la fois d'éducation-apprentissage : « écrire⁴⁷⁵ pour penser », mais aussi avec des fortes dimensions d'équipement matériel.

2/ Des cristallisations pertinentes mais peu légitimées

Sans doute, aucun des concepts présentés dans cette partie est de l'ordre d'Autrui de Gottfried Wilhelm Leibnitz [1991, p21-24] ou du Je de René Descartes [p29-32] que Gilles Deleuze et Félix Guattari prennent en exemple dans le début du *Qu'est-ce que la philosophie ?* Nous verrons dans deux siècles si nous en parlerons encore.

Mais la qualité de concept donnée à de telle cristallisation me semble importante. D'une part, chacun a bien des qualités de concepts : quel(s) problème(s) se posent, en lien avec quelle(s) question(s), et alors quelles réponses ont été et sont tentées, abandonnées, poursuivies, expérimentées, éprouvées, reprises, modifiées, bricolées, etc. ? Tous les exemples de cette partie ont des éléments tangibles et épais associés à chacune de ces questions. D'autre part, les désigner comme concept, dans une étape dans le processus d'un geste questionner-conceptualiser, fait entrer dans des catégories plus valorisées des démarches et pratiques ordinaires. Les questions et problèmes sont très musicaux, donc pas très inscrits philosophiquement. Alors les concepts ne sont pas les mêmes, mais il me plaît de regarder le geste de conceptualiser de manière plus large, légitimant des pratiques souvent invisibles.

Et pour finir, le « concept » a une haute dimension symbolique. « Établir un concept » place les personnes et groupes à un endroit socialement valorisé ; « bricoler avec une notion » moins. Si nous nous plaçons dans des questions sur la pertinence (outillage à l'action), j'ai décrit des personnes qui établissent des concepts (réponse au problème, et condensation de composantes, idée largement travaillé, outillée et outillante), en bricolant des notions certes, mais la dimension symbolique du concept peut se mobiliser.

réciroquement, en annulant, retraçant, colorisant des traits, des flèches ou des patates.

475 Que j'écrirai volontiers « écrire », avec le « s » du pluriel pour ne pas oublier les multiplicités des possibles de ce verbe, notamment en musiquant.

3/ Facile à dire après, mais avant ?

La dimension conceptuel se décrète et discute/commente après, une fois les personnes ou le groupe suffisamment lancés dans cette action qui établit ce qui peut devenir « concept ». Le verbe « établir » est intéressant avec des images d'établi, d'atelier d'ouvrage et de fabrication, mais aussi d'établissement, donc institution, etc.

Si, dès le début de la formulation d'un problème et des premiers pas d'enquête, possibles mais encore fragiles et titubant, nous décrétons que nous allons chercher un concept, qu'il nous faut construire un concept, je ne suis pas sûr que cela entraîne ou mette du dynamisme, peut-être même que cela empêche et arrête.

Pour exemplifier cela, je reviens au dispositif de CMS (Culture musicale spécifique) évoqué précédemment avec Pham Trong Hieu et « l'imbrication entre placement temporel, son, intention de jeu et gestuelle ». Dans les discussions d'équipe créant ce dispositif, se posait la question de comment nommer. Je retrace rapidement l'historique, dans l'ordre...

Une des premières expressions a été « **invariant variable** » : les pratiques musicales en sont constituées (dans une approche structuraliste). Avec deux manières de l'explicitier : **1)** des éléments se retrouvent dans de nombreuses pratiques, nommés différemment et ne servant pas tout à fait à la même chose tout en ayant un principe commun. Par exemple pour un « élément sonore fixe et continu tout au long d'un développement » : ce peut être une pratique de bourdon (expressions courantes dans beaucoup de mondes des musiques traditionnelles), de pédale harmonique (jazz et classiques), un drone (électroniques). Comment font-elles pareil (invariant) différemment (variable) ? **2)** Les pratiques peuvent s'explicitier en fonction des réponses (variables) qu'elles donnent, par exemple à la manière de distinguer et hiérarchiser les hauteurs (une question invariante). Ce concept d'invariant variable est très intéressant pour donner des pistes pour réfléchir (sans aller jusqu'au structuralisme), mais difficile à saisir et pas si facile à manipuler, déjà pour l'équipe de formatrices, d'autant plus pour les étudiant·es. Les faire travailler en leur demandant de choisir un invariant variable n'est pas du tout une consigne aidante à se lancer dans une action... Mais cette idée et ce terme a été moteur pour imaginer ce que des étudiant·es pourrait faire, de façon à donner consistance aux discussions sur ce qui deviendra intéressant dans le dispositif.

Au début du dispositif, il leur était demandé une « **notion caractéristique** » de leur pratique. L'hypothèse est que cela est plus facile à appréhender, oui mais pas assez. Alors « **élément caractéristique** » ? « Élément » semble plus abordable que « notion » mais « caractéristique » peut encore mettre une pression retardant trop le choix. Aujourd'hui, dans le cahier des charges actuel, la formulation est « **élément constitutif** ». Et certaines fois, des formatrices l'explicitent en demandant de partir d'un « mot » de leur pratique, constitutif parce que très présent. Et alors commencer à mener l'enquête sur ce mot, musiquer avec et en parler avec leurs collègues. Partir d'un mot permet à la démarche d'enquête et du musiquer de se construire beaucoup

plus librement, d'être plus vite active, que si ce devait être un concept. Au final, beaucoup de mots deviennent concept, ou se modifient dans le travail en concept ; et alors nous pouvons le désigner ainsi, mais après son apparition.

Toute ressemblance n'est pas fortuite avec le passage de problématique à problème, puis à question de recherche et finalement à question, décrit précédemment dans le dispositif recherche-exploratoire au Cefedem AuRA dans le début du geste* documenter.

Pour le piquer notre séga-Mawaar, il s'est passé le même phénomène : nous n'avons pas cherché un concept ni une notion. Nous voulions un outil, au sens de quelque chose qui nous aide à mieux faire.

Le mot « piquer/é » est passé, pas longtemps. Il titre ce récit et le fanzine, mais il a disparu très vite. Ce n'était même pas une notion, il n'est pas resté suffisamment dans les discussions, il était une étape. Si une personne extérieure avait nommé « c'est un concept », il est possible que l'enquête s'arrête avec cette désignation : « trop compliqué, ce n'est pas pour nous ! » Le « 2 qui bouge » (dans nos discussions) que j'ai formulé avec l'expression « vide mais existant cependant » vient caractériser ce piqué et nous aide à jouer. Il est bien un outil, mais devenu théorique, une idée travaillée, éprouvée, mises en actes et pertinente. J'écris aujourd'hui « concept ».

8. 43) Peupler la scène « intellectuelle »

Les récits de cette partie contribuent au partage de ces gestes de recherche qui sont aussi une manière de s'approprier une position d'intellectuel·les (pour participer à la redéfinir). Je m'attache aux pratiques musicales ordinaires, donc aux musicien·nes nombreuses et très peu visibles, dont une partie n'a que très peu de bagages académiques, aussi bien scolaires que musicales. Toutes ces musicien·nes pensent et conceptualisent.

Alors la scène des personnes et groupes qui pensent s'élargit, d'un coup nous sommes beaucoup plus nombreuses à être légitimes. Pas seulement par principe, mais parce que le geste de questionner-conceptualiser est beaucoup plus courant, ordinaire et quotidien que l'utilisation du mot « concept » peut le laisser croire. Cette scène dite « intellectuelle » n'est plus monopolisée et confisquée par certaines catégories de personnes, et uniquement elles. Délibérer de savoirs (donc d'éducation et de recherche) demande d'élargir considérablement la scène de discussion. Les personnes ayant des choses à dire à ce sujet sont, en fait, très nombreuses.

Dimanche 20 octobre 2024, fin de matinée, en attendant le tram :

Sur le trottoir d'en face, une petite fille est tremblante sur son vélo. Elle avance mais n'est pas très stable, le guidon répond un peu trop à droite, puis de l'autre côte, elle tangué un peu, un pied se soulève de la pédale mais elle ne le pose pas. Elle est en train de construire cet équilibre dynamique. Un concept corporel ?

8. 5 | Noyau et lisières d'un faire-recherche #2

8. 51) Le récit chronologique comme outil

Avec le piqué du séga, j'ai voulu rendre compte d'un processus et la forme chronologique du récit m'est apparue la plus adaptée. Si cela avait été le groove chez MAWAAR (le séga-Mawaar mais aussi notre reggae binaire et ternaire à des vitesses différentes), ou le son global du groupe (les voix, les guitares qui jouent ensemble, la basse doublée par des cocottes de guitare, etc.), j'aurais pu (dû ?) découper par thématiques par exemple. En me posant la question du plan et de ces variations possibles, je m'aperçois que la démarche de conceptualisation est suffisamment circonscrite (mais épaisse) pour qu'un panorama d'antériorités et une chronologie soient tout à fait adaptées pour la décrire, et ainsi, participer à partager cette pratique.

1/ Détailler et préciser les actions

Les récits de « musiquer » se fabriquent très souvent par une ou des actions autour du noyau « performance » : ce qui actualise une intelligence-rythmes-sonorités. Il est comme une partie émergée, visible et racontable parce que des personnes bougent et manipulent, font vivre les sonorités et se coordonnent, transpirent souvent dans ces gestes et actions. Une fois un tel récit commencé, un brouillon, une esquisse et des premières phrases sont là. Nous pouvons le continuer, à la fois le détailler (élargir le récit) et le préciser (approfondir des moments plus précis). Ce qui est raconté a une forte intensité dans le noyau « performance » ? Les autres « noyaux » peuvent aider à poser des questions.

- celui « technique-lutherie » : avec quels outils ? construits comment, venant d'où, avec quelles histoires ? utilisés comment, avec des personnalisations ou pas ?
- celui « administration » : il a fallu organiser un avant et un après va suivre, comment ? Quels sont les aménagements nécessaires pour que l'avant, le pendant et l'après aient lieu ?
- celui « création » : quelles inventions, trouvailles ont eu lieu, ont commencé mais se sont arrêtées ? quelles expérimentations ?
- celui « médiation-formation » : quels savoirs sont en jeu et comment (ceux déjà-là explicitement et implicitement, des antériorités, et ceux en cours de bricolage) ? des personnes font alors apprennent, quelles traces de dispositifs éducatifs sont repérables ?
- celui « recherche » : quelles hésitations, quels tâtonnements, quels bricolages ? quels choix dans les discussions ?

Pour le piqué du séga, j'ai commencé par le récit du 6 novembre 2021, épisode « cigarettes et touillette ». Je savais qu'il se rattachait au « débit-dansant » déjà raconté et que je voulais en début de thèse : donc à la fois déjà écrit mais aussi déjà présenté au moment de la lecture qui viendrait. C'était un appel à écrire en revenant un peu en arrière. Et je savais que le retour en voiture qui a suivi, portant sur cette idée qui mettra du temps à se formuler en « accent européen », était important, donc un appel à écrire en continuant un peu la suite. La voiture apparaît alors comme un de nos endroits principaux d'avancée collective de nos questions et compréhensions (noyau « recherche » en intensité), relié au local où nous fabriquons (noyau « performance » en intensité). Donc des aller-retours entre ces deux intensités, de période à période se formalise. Puis, en précisant... Dans cette voiture, que se passe-t-il ? J'ai décrit le besoin de « performer » en questionnant et explicitant, pour caractériser en chantant un débit, en imitant des percussions, en essayant des vocalisations pour s'expliquer le son des guitares, etc. C'est-à-dire des lisières dans l'instant : le texte ou les mots ne suffisent plus, autre chose est nécessaire, mais chanter seulement non plus, donc se placer « entre », dans une lisière (je la qualifiais de zone « avec des rencontres potentiellement riches d'activité(s) »). Et dans le local, que se passe-t-il ? J'ai décrit le besoin de « rechercher » en jouant et fabricant des rythmes-sonorités, pour mettre en place ce coup de rim-shot ou de caisse-claire, cette conduite de charley en nommant et discutant, en écartant les doigts d'une main pour imager les mots et sons, etc. C'est-à-dire des lisières dans l'instant, parce que coopération entre une personne qui joue et une autre qui tente d'accompagner en formalisant ; mais aussi des lisières de moment à moment : nous jouons, nous commentons et jouons etc. Commentaires et jeux s'influençant réciproquement (« une zone entre différentes activités, donc avec des transitions, des variations »).

Ainsi, un récit qui détaille et précise met très vite à jour des qualités de lisières d'activité.

2/ Épaissir des compréhensions

Les gestes* conceptualiser que j'ai décrit ont la caractéristique de rester collés aux actions « fabriquer du sonore », ils aident très vite ou pas mais ces actions se suivent et s'enchaînent, elles sont inhérentes au geste*. Celui-ci s'écrit alors facilement en récit chronologique : nous avons fait cela puis ceci.

Le contraire pourrait venir de question plus large, j'ai évoqué le groove ou le son global, qu'il faudrait constamment remettre dans un contexte particulier et singulier. Dans mes musiquer et ceux que je vois à l'œuvre, le fonctionnement est plutôt celui de construire progressivement des concepts, pour que nous puissions musiquer mieux, donc toujours situés. Pas le séga* tout de suite pour voir ce que Mawaar en fait, mais déjà le séga-Mawaar et ensuite, peut-être que nos avancées voisinent avec des idées et propositions pour d'autres ségamaloya ? Ensuite, ils peuvent participer plus globalement à une compréhension. C'est le principe de la construction d'une

« fiabilité » : les savoirs se développent de situations en situations et se renforcent [Nicolas-Le Strat, 2017, n7].

Le piqué du séga participe du groove, les prochaines questions/problèmes sur cette thématique et leurs réponses/solutions provisoires seront nourries de tout ce que nous avons déjà fait pour cette dimension du séga-Mawaar. Les antériorités s'amplifient.

8. 52) Vie dans les lisières

1/ Trouver et partager le clip « Bal réel » (été 2023)

À l'été 2023, au moment de nos répétitions autour de « Zalouzi », ségamaloya de Koodakood, WALTER ADOIS trouve « Bal réel », la chanson et le clip de Nout Racine. Je décris cela comme une partie émergée d'un processus « documenter », donc c'est principalement le noyau « recherche » qui est à l'œuvre. Il repère à la fois que le clavier s'entend bien (donc aidera à entendre le jeu et les placements) et que deux petites séquences du clip montrent les mains qui jouent sur le clavier, suffisamment réalistes et coordonnées (donc aideront à voir et mieux sentir le geste pour le reproduire). Le geste « documenter » rentre en détail et précision donc encore principalement le noyau « recherche ». Mais le noyau « médiation-formation » apparaît avec le verbe « aider à » dans les parenthèses. Il l'utilisera au moment de nous le partager. Pendant ce temps-là, il le squatte en l'écoutant dans sa voiture, il lui arrive de mimer le clavier, main droite, main gauche sur le volant. Une part du noyau « performance » devient présent, un peu. Donc les lisières s'épaississent et les rencontres s'enrichissent. À un moment, la partie « performance » de percussion peut prendre le dessus, et écraser un peu les autres.

Ce type de « documenter » vient nourrir le « conceptualiser » en lien. J'en ai discuté avec WALTER, après. Trouver « Bal réel » et nous le partager peut se considérer comme un « documenter », nourri par le « questionner » et venant nourrir le « conceptualiser ». Dans une telle phrase, je mets l'accent sur différentes dimensions du noyau « recherche ». Mais que peut signifier nourri et nourrir ?

2/ Et approfondir des compréhensions

Ce clavier rythmique de cette chanson et ce clip sont intéressants.

Une première explicitation d'un tel intérêt est que, musicalement, la chanson dans laquelle il s'insère sonne bien. Il est agréable de prendre du temps à l'écouter et la ré-écouter, parce que la proposition induite du partage avec la consigne « ça nous aidera » est de le faire et refaire. Une piste de compréhension se situe juste à cet endroit. Une partie du musiquer est de l'ordre du ré-écouter (pas uniquement écouter). Il s'agit de refaire, recommencer, répéter cette opération, peut-être à des endroits et dans des circonstances différentes, mais de nombreuses fois : avec un casque ou sans, avec un

instrument de musique dans les mains, branché ou pas, du air-guitare, clavier, batterie ou trompette, en imitant au plus près ou en créant des parties par-dessus, en chantant, ou alors sans instrument, pourquoi pas en faisant la vaisselle, dans la voiture ou les transports en commun, en marchant, tapant le tempo ou pas, avec les paroles ou pas, ne prenant des notes ou pas, uniquement l'introduction pendant une semaine, le matin, le soir, avec d'autres en en discutant ou pas du tout, etc. La liste devient très vite longue, riche et diverse, et c'est joyeux parce que chacun·e peut trouver les procédures et contexte(s) qui vont lui permettre de réécouter au mieux. Et beaucoup de ces procédures rentrent aussi dans le noyau « performance » (une lisière).

De plus, dans la grande majorité du temps, nos écoutes ne portent pas *que* sur un morceau et uniquement celui-là. Certes, elles peuvent devenir très monomaniaques mais la vie courante nous donne à écouter de très nombreux autres sons (la vie est sonore), et même de musique, dans différents environnement collectifs ou en rentrant dans un magasin, etc. Donc se mettent en jeu des comparaisons... Rester concentré·e sur le clavier rythmique de cette chanson et les quelques secondes où le jeu et les gestes sont visibles⁴⁷⁶, c'est aussi affiner des sensibilités particulières, qui se rejouent sur d'autres morceaux, dans les écoutes musicales du moment, dans d'autre clip ou concert filmés, etc. Ce n'est pas le premier séga que nous partageons et commentons, donc les comparaisons viennent aussi très vite : telles sonorités (le et même les deux claviers, mais aussi les autres instruments qui font la rythmique), tels accents ou placements et danse/cadence, etc. Elles se construisent sur des références qui existent déjà.

Dans ces comparaisons, les quatre actions associées au geste* « conceptualiser » peuvent se développer, à différentes échelles et intensités :

- Détailler/préciser un **questionnement**, donc resserrer les questions en cours ou les ouvrir, et peut-être en poser d'autres plus ou moins nouvelles. WALTER a une intuition d'obstacle présent : ce clavier est bien joué et il s'entend bien, nous n'y arrivons pas encore. Le constat est facile, mais il faut le traduire en pistes d'actions. Nous pouvons approfondir et cette chanson semble une très bonne piste.
- Construire des **images** et des représentations. Déjà parce que des images visuelles et en mouvement sont présentes. Les deux moments du clip où nous voyons ce jeu des deux mains participent d'une représentation du geste des deux mains (impulsion, balancement, équilibre) d'une personne qui le joue comme nous aimons. De plus en plus, ces images peuvent défiler à des vitesses ralenties en restant de bonne qualité, de façon à mieux saisir (peut-être, mais cela s'essaye). Et ensuite, parce qu'en discutant et revenant dessus (mettre des mots, mimer, commenter), notamment en comparant avec d'autres images, chacune peut s'affiner.
- Établir des **explicitations** et **caractérisations**, mettre en mots les « plus », les « moins » entre deux morceaux, comme entre les deux parties de clavier sur le

476[Nout Racine, 2023, 1:05-1:07 et 2:08-2:13] : <https://youtu.be/cgIqGTbf1hE>

refrain et le couplet de cette même chanson (notamment ici : mains ensemble et en alternance). Les formulations possibles ne sont pas uniquement en « plus ou moins », elles peuvent aussi s'exprimer en différences et/ou ressemblances entre plusieurs morceaux, fonction de la batterie et de la percussion, des phrasés, sons-rythmes de la guitare rythmique (distinguer pour mieux relier).

3/ Un noyau à bas bruit, mais présent et influant

La deuxième explicitation d'un tel intérêt de ce clavier rythmique dans cette chanson et ce clip est dans l'intuition que « ça aidera ». Une telle idée est construite, et elle permet de construire. Construite parce qu'elle est lien avec les problèmes et obstacle que nous rencontrons : la batterie et le clavier ne sont pas encore bien dans le rythme ségamaloya cherché, et nous manquons de modèle pour le clavier rythmique. Cela participe à attirer l'oreille sur cette chanson en particulier. Et elle permet de construire. La volonté de partager est au départ généreuse : je découvre cette chanson, elle est bien, je partage. Et, en mettant sur la table commune ce morceau et son clip, elle va permettre aussi de préciser progressivement les caractéristiques du clavier, et d'au moins deux rythmiques possibles (celles du refrain, les deux mains ensemble, et celles du couplet en alternance).

Cette chanson et ce clip peuvent participer à comprendre des parties de clavier (et sans doute d'autres en liens). Je situe cette intuition comme trace de la présence du noyau « médiation-formation », mais à très bas bruit. Et c'est ce qu'il m'intéresse de décrire ici : la présence d'un noyau en faible intensité mais qui oriente l'action (« ça aidera »). Le fait que c'est possiblement une chanson sur laquelle passer du temps agréablement et donc qu'elle ouvre de riches possibilités de ré-écoute participe aussi de cette intuition.

Je viens de raconter ce que WALTER imaginait quand nous avons échangé à ce sujet, et le mettre dans des lisières et noyaux. Mais cela n'a pas vraiment eu lieu. Le clip est passé dans nos téléphones et ordinateurs, nous l'avons regardé et écouté, sans que nous prenions un temps spécifique ensemble à décomposer, discuter. L'alternance malogué du couplet et séga du refrain est maintenant un commun d'écoute et de commentaires, pas encore exactement un commun de jeu. FRED maîtrise de mieux en mieux la puis des rythmiques séga-Mawaar, mais l'intuition « ça aidera » décrite ci-dessus ne semble pas avoir participé fondamentalement à cela.

Ces idées et intuitions que je formule avec un « ça aidera » sont assez communes dans les pratiques musicales (et d'autres) : « si on essayait ainsi, ça peut aider ? », « tiens, pensons comme ça, peut-être que ça nous aidera ? », « si on passait du temps là-dessus, c'est sûr que ça aide », etc. Allant d'un conseil de pair·es à pair·es (qui cache une intuition que « ça aidera »), à des consignes explicites de professeur·e (qui n'exprime pas tout le temps que « ça aidera » mais le pense régulièrement très fort), le noyau « médiation-formation » est donc très souvent présent, certaines fois à très bas bruit. Et l'intuition peut rater !

8. 6 | Savoir-enquêter déjà-là

Le noyau « recherche » est donc très riche. Uniquement avec deux gestes* (deux familles d’actions), les interactions au sein des activités plutôt de l’ordre d’un « documenter » ou d’un « questionner-conceptualiser » sont multiples.

JE NOUS ILLE	Une conjugaison de : <i>documenter</i> <i>questionner</i> <i>conceptualiser</i>	pour par en	Une conjugaison de : <i>documenter</i> <i>questionner</i> <i>conceptualiser</i>

Les expériences racontées dans cette partie sont la trace de savoir-faire pour « documenter » (rassembler différents matériaux, les trouver et retrouver, les consulter, les fabriquer, les organiser, construire un dossier d’instruction sur une question ou un problème) et « questionner-conceptualiser » (dégager un questionnement, imager, représenter, expliciter, caractériser, formaliser). Les parenthèses reprennent et condensent les verbes sur lesquels j’ai insisté au cours des pages précédentes concernant ces deux gestes* séparés. Plusieurs autres étaient aussi présents notamment dans les deux. Je les liste maintenant : remarquer, comparer, poncer et squatter, reconnaître, cataloguer, distinguer pour mieux relier, commenter, discuter, s’expliquer, s’interroger (avec le « s’ » pronominal, symétrique et réflexif), argumenter, décomposer et recomposer, évaluer, expérimenter et tâtonner pour choisir (en situation, chacune devenant plus détaillée), réécouter et refaire pour vérifier, etc.

Toutes ces actions sont déjà à l’œuvre, elles fonctionnent plus ou moins, mais elles sont opérantes et construisent (créent et développent) des savoirs pertinents qui nous outillent [Nicolas-Le Strat, 2017, n7]. En rassemblant ces actions et verbes sous la démarche d’enquête, elles et ils sont traces de « savoir-enquêter déjà-là », eux aussi pertinents.

De tels savoir-enquêter sont au cœur des musiquer ordinaires, et sont ceux de musicien·nes ordinaires de l’activité. Ils n’ont que très peu de préalables scolaires ou académiques. Le groupe MAWAAR est celui que j’ai le plus mobilisé parce qu’il rassemble le plus de personnes éloignées de tels préalables. Personnellement, je documente, cherche à comprendre, questionne et conceptualise ; cela doit être mis en lien avec mes études scolaires : ingénieur, au Cefedem (formé *par* la recherche), en master puis en doctorat. J’ai effectivement et régulièrement transposé, transféré des apprentissages dans ces cursus d’enseignement supérieur dans mes musiquer, pour y mener l’enquête et des recherches.

Dans MAWAAR et sans m'inclure dans les comptes, cinq personnes sont dans le noyau dur dont j'ai décrit les activités : deux n'ont pas le Bac, deux ont un Bac pro ; et au total 4 ans et demi d'université (pour deux personnes). Leurs « savoir-enquêter » et celui collectif que nous développons (je participe mais ne dirige pas nos enquêtes) ne doivent vraiment pas beaucoup à un parcours scolaire ayant construit des préalables. Ce sont plutôt des antériorités construites à même la pratique, et qui sont encore en construction.



Faire dans une juste épaisseur du moment (improviser)

Le geste* initialement retenu pour cette partie, « improviser », passe dans une parenthèse. Il est bien trop large pour désigner une famille raisonnable de gestes et d'actions précises, même restreint aux mondes musicaux. Mais il est important de l'explorer et le déployer un minimum, cela me permettra de plus facilement présenter « la juste épaisseur du moment ».

9. 1 | Improviser, c'est-à-dire ?

9 .11) Vivre en période incertaine, instable

1/ Exemple de la crise du Covid

La crise mondiale sanitaire du Covid-19 aurait pu être un grand accélérateur pour d'une part, exposer des méthodes scientifiques en train de se faire (affirmer que l'on ne sait pas, et expliciter les démarches en cours pour savoir, pour dissiper des doutes, pour affiner les questions, pour débroussailler des problématiques), et d'autre part, mettre à jour les improvisations et bricolages obligatoires, au minimum dans cette période. Affirmer que l'on fait avec ce que l'on a, qui est rempli d'incertitudes, de doutes et d'instabilités, pas plus, pas moins ; que rien de précédent n'est déjà arrivé et qu'il *faut* donc inventer au fur et à mesure. Ce n'est pas ce qui s'est passé, et même, malheureusement, une très grande partie du contraire est arrivée.

L'improvisation en politique de gouvernement est encore considérée comme une impréparation coupable, alors qu'une préparation est absolument compatible avec le fait d'improviser. Et même plus : improviser sans préparer est une légende qui cherche à invisibiliser des bricolages moins spectaculaires que de déclarer ou crier à une invention (géniale) au départ de « rien ». Un tel « rien » n'existe pas, en musique ou ailleurs. De plus, politiquement, la position du chef, grand ordonnateur dans le mythe d'un « moi, je sais tout » a encore trop de « bons » (mauvais !) jours devant elle. Philippe Delpy, praticien hospitalier, a commencé une thèse en 2020, au Laboratoire de Recherche en Management (LIREM, Université de Pau et des pays de l'Adour) ; son titre provisoire est : *Crise de la Covid 19 dans les Établissement[s] publics de santé : Place et rôle de l'Improvisation et du bricolage*⁴⁷⁷. Elle pourrait éclairer la réalité de pratiques d'improvisation et de bricolage, simplement et banalement normales, nécessaires et inévitables dans notre monde (complexe).

2/ Improviser est au cœur même de l'existence

Ce verbe désigne déjà un rapport au monde et des modalités d'action, tout au large de la vie.

Jean-François de Raymond, philosophe, est un des premiers à avoir écrit un livre sur l'improvisation comme une « contribution à la philosophie de l'action » (le sous-titre), en s'appuyant sur les pratiques musicales mais en les dépassant. Il conclut son livre :

« L'improvisation révèle la précarité de ce qui est (...). Sa sagesse trouve, dans le consentement qui ne cesse de commencer, le courage d'agir qui fait le sublime de l'existence, cette improvisation de quelques décennies. » [1980, p217].

477 En ligne : <https://theses.fr/s342255>

Les deux mots « improvisation » et « bricolage » me sont fondamentaux, et les pratiques musicales aident à considérer et à réfléchir sur de telles activités. Sur le site du LIREM, « bricolage » a disparu du titre ? <https://lirem.univ-pau.fr/fr/organisation/membres.html>

Depuis sa position de musicien et sa longue expérience d'improvisateur, George E. Lewis, avec Arnold I. Davidson, philosophe, écrit :

« Ces formes [de l'individu comme de la société] résultent plutôt de pratiques de l'improvisation, et que les questions d'éthique, de politiques d'identité et d'organisation sociale devraient être considérées sous l'éclairage de ces pratiques. (...)

En tant que telle, l'étude de l'improvisation devient un point de rencontre crucial pour l'analyse de la signification, de la liberté, de l'exemplarité, et ce que l'on pourrait appeler l'esthétique de l'existence. L'improvisation est, en fait, un certain type d'orientation ou d'attitude envers soi-même, autrui et le monde. » [Davidson&co, 2010, p14]

Guillaume Azéma, sous la direction de Serge Leblanc et Geneviève Zoïa, a mené sa thèse sur « l'improvisation selon les enseignants entrant dans le métier »⁴⁷⁸, dans laquelle il défend que...

« l'improvisation, plus particulièrement marquée par le complexe nouveauté-surprise-incertitude, est un temps fort de la dynamique du couplage entre un acteur et son environnement (y compris social) et, en tant que tel, un mouvement majeur de construction de soi et de développement professionnel » [2015, résumé]

9. 12) L'improvisation comme sujet d'étude

1/ Dans Tracés n°18 (2010)

L'éditorial de la revue *Tracés*, « Improviser. De l'art à l'action » commence par présenter l'improvisation dans des situations quotidiennes, puis dans des mondes de l'art, notamment musicaux. Les auteurices⁴⁷⁹ proposent :

« trois angles d'approche, qui impliquent divers modes d'articulation entre les pratiques artistiques et les phénomènes sociaux. 1) Dans une optique transversale, la notion d'improvisation permet d'envisager les dimensions créatives de l'agir : à travers la question « comment font-ils (« ils » se référant aux acteurs en général : artistes, militants, locuteurs...) pour improviser ? », on cherche à décrire la réalisation des actions, à un niveau individuel et collectif. 2) Quand on fait de l'improvisation une question culturelle, en revanche, il s'agit moins de décrire comment des agents improvisent que la manière dont les sociétés « font » l'improvisation, comme fait et comme valeur. Tout le problème est alors de concilier la description de phénomènes improvisés et le retour sur une idée culturellement située d'improvisation. 3) Une dernière voie consiste à suivre les processus de transferts de la catégorie d'improvisation : comment le modèle de

478 Pour aller contre la croyance que l'improvisation serait plus l'apanage des enseignant·es expérimenté·es.

479 Le numéro est très majoritairement signé par des hommes, même si 2 hommes et 2 femmes le dirigent. En comptant par personne-article : 25 signatures avec 20 hommes (80 %) et 5 femmes (20 %). En comparaison, il y a 9 personnes-traductions dont 8 femmes, 1 homme.

l'artiste improvisateur est-il traduit vers d'« autres » domaines (tels que le management en entreprise ou la gestion des risques) ? » [Bachir-Loopuyt&co, 2010, p6, §3]

Ces trois approches dépassent donc largement les pratiques musicales. La note 1 révèle que « Parmi les propositions que nous avons reçues pour ce numéro, deux tiers faisaient référence à des pratiques musicales » [n1 p5, §2]. La répartition dans le numéro respecte cette proportion : 15 textes avec...

- 10 (67 %) sur des pratiques musicales ;
- 2 artistiques mais pas trop immédiatement musicales : des dialogues en théâtre d'improvisation, et la théorie formulaire pour le conte (avec une conclusion sur la musique jazz) ;
- 3 (20 %) seulement ne concernent pas directement des pratiques artistiques : les carrefours de circulation automobile sans feux, les décisions en situation d'urgence comme les catastrophes à grande échelle, le fait de penser.

En regardant plus précisément, trois des 10 que je range dans les pratiques musicales en abordent d'autres :

- Antoine Hennion, dans sa note sur trois chapitres de Denis Laborde, évoque la marche, la course sportive ou les contes au coin du feu ;
- l'entretien avec Jerrold Levinson aborde une question sur les phénomènes collectifs et la place des métaphores et comparaisons entre improvisation musicales et vie sociale ;
- l'entretien d'Howard S. Becker questionne les répertoires d'action (avec Charles Tilly, je l'ai déjà écrit dans la partie « Besoins, saveur et goût de l'enquête) et négociations nécessaires et pas uniquement musicales, et l'improvisation comme dimension de toutes actions-situations rencontrées.

2/ Improvisation, création musicale et ouverture

Cette extension de l'étude académique autour de ce thème est aussi critiquée, comme faisant perdre le sens du mot. J'ai déjà évoqué Wadada Leo Smith à propos du « *sound-rhythm* » (intelligence-rythmes-sonorités). En 2018⁴⁸⁰, au début de son *Artist statement* (déclaration d'artiste), il écrit :

« Over the last several years, I've come to great conflict in accepting the word "improvisation" and its common use in practice as being able to define what I and some of my colleagues are doing today.

Since "improvisation" has been adopted in the academic fields of inquiry, it, "improvisation" as an idea has come to mean almost anything conceptually. »⁴⁸¹

[2018]

480 La mise à jour de la page internet est de 2023... D'après la Wayback Machine (Internet Archive), le site de Wadada Leo Smith change de design entre le 7 novembre 2017 et 7 avril 2018. Dans la version précédente du site, ce texte ne semble pas disponible, et dans la nouvelle version, la page est présente, et en tout cas attestée le 20 novembre 2018. Je date alors ce texte de 2018.

481 Je traduis : « Au cours des dernières années, je suis arrivé à éprouver de grandes difficultés à accepter le mot "improvisation" et son utilisation courante dans la pratique comme pouvant définir ce que quelques collègues et moi faisons aujourd'hui.

Dans la suite de ce texte, il utilise le champs lexicale de la création (créer, création et créatif, créative) :

- le verbe créer avec trois sens : le processus de création artistique dans le moment présent, la création d'un solo dont dépend un ensemble, et celle de plusieurs solos en collectif [2018] ;
- et le substantif création avec deux sens : le résultat de l'action de créer ci-dessus, et dans sa différence d'avec la composition, opposée mais égale. La différence entre création et composition ne porte que sur la temporalité. La création fabrique « dans le moment présent », et doit « être protégée par les droits d'auteur en tant qu'œuvre musicale » [2018].

Ces réflexions font partie d'au moins deux grandes thématiques des musicien·nes africain·es-américain·es : 1) Porter des revendications socioéconomiques et politiques sur les conditions matérielles de leur activité. Et 2) ne pas se définir (se ranger) dans une case comme jazz ou musique improvisée, mais plutôt celles de la *creative music*⁴⁸².

Depuis une situation française et européenne, j'aurais tendance à me méfier a priori du mot « création ». Il peut trop facilement amener une bonne part de religieux avec des systèmes de dogmes et croyances qui ne participent pas à comprendre. Les adjectifs « créatif » ou « créative » ont un peu moins ce défaut. De mon côté et avec quelques autres, nous préférons parler de « **musique ouverte** » qui inclue différentes formes d'improvisations. Par exemple, GILLES LAVAL dit souvent « écriture ouverte »⁴⁸³ (>Annexe), et JEAN-CHARLES FRANÇOIS rapproche ce terme des « improvisations ouvertes », formulation proposée au moins par Georges Lewis⁴⁸⁴.

Dans les moteurs de recherche, l'expression anglaise « *open music* » se comprend très principalement avec le *open* d'« *open source* » des codes et logiciels libres, partagés, non commerciaux⁴⁸⁵. La qualification « musique ouverte », au sens d'accueillante, expérimentale, exploratrice, décloisonnée n'apparaît pas.

Depuis que le terme “improvisation” a été adopté dans les domaines de recherche universitaires, il a fini par signifier presque n'importe quoi d'un point de vue conceptuel. »

482 Voir par exemple les discussions menant à la création de l'AACM à Chicago : *Association for the Advancement of Creative Musicians* (Association pour le développement des musicien·nes créatives) [Lewis, 2008, pXL résumant p96-112]. Wadada Leo Smith en est membre.

483 Voir sa présentation dans l'annexe ► B : « Rencontrimprovisation, PaaLabRes, Lyon, 26 avril 2019 » [B.22b) 10/].

484 Les filiations et antériorités seraient à chercher au minimum doublement dans les musiques expérimentales eurologiques et afrologiques (en reprenant la distinction de Georges Lewis), dans celles de l'AACM, et dans « le foisonnement et les formes étendues, ouvertes ou libres [“extended”, “open”, “free forms”], de Charles Mingus — empruntant au gospel, au blues, à Jelly Roll Morton, à Duke Ellington, à Charlie Parker, aux compositeurs impressionnistes et expressionnistes. » [Pierrepont, 2015, p344]

485 Par exemple : Open Music Initiative, les projets européens OpenMusE et Open Music Observatory, le programme OpenMusic de l'IRCAM, un langage de programmation visuel (en connectant et reliant des icônes et modules) sous la licence publique GNU (GPL), pour la composition musicale.

Dans un chapitre récent, JEAN-CHARLES FRANÇOIS développe plusieurs fables à la recherche d'origines d'une improvisation dite « libre ». La première concerne les revendications de musicien·nes de libertés face à un trop plein de déterminations contenues dans une partition. Liberté peut évoquer le free jazz, les partitions et les mondes « eurologiques », il passe par Georges Lewis :

« Plutôt que de se référer au terme de *free*, souvent l'idée d'ouverture (*open jazz*) est utilisée : George Lewis associe les pratiques développées par l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) à Chicago (depuis 1965) à "l'important modèle dans le domaine des musiques improvisées d'une sorte d'improvisation 'ouverte'ⁿ¹²⁴", une ouverture sur la diversité des expressions musicales qui va dans le sens d'une continuité chez les individus qui la pratiquent entre composition et improvisation. » [dans Pérez-Wylke, 2024, p149]

Dans les mondes musicaux, très régulièrement, dès qu'« improvisation » apparaît, la « composition » n'est pas loin, comme en embuscade.

3/ Improvisation que par la négative ?

Les définitions de l'improvisation se font souvent pas la négative : elle n'est *pas* de la composition, elle est *sans* partition et *sans* préparation. Mais cela dit mal ce qui se joue en improvisant.

Déjà, elle se distingue souvent de la composition. D'une autre manière que Wadada Leo Smith précédemment, Derek Bailey (1930-2005) cite Steve Lacy (1934-2004). Frederik Rzewski (1938-2021) demande à celui-ci d'expliquer la distinction entre la composition et l'improvisation en quinze secondes :

« "La différence entre la composition et l'improvisation est que, dans la composition, on a tout le temps qu'on veut pour décider quoi dire en quinze secondes, tandis que dans l'improvisation, on n'a que quinze secondes" » [Bailey, 1992, p141 ; 2003 (1999), p151]⁴⁸⁶

Matteo Plebani et Gabriele Tomasi citent aussi cette source et la commentent d'une note de bas de page : « Different versions of the idea are in circulation », dont Bill Evans, qui aurait dit la même chose mais avec la durée d'une minute et trois mois pour composer [dans Sanit&co, 2016, p65].

Cette distinction temporelle entre faire sur le moment (improviser) ou avoir le temps (composer) a des conséquences sur la préparation. En allant trop vite, improviser serait sans préparation ? Mais jamais une personne arrive quelque part vide de tous savoirs ou antériorités. La situation et la rencontre peut être inédite, mais l'improvisation est préparée, plus ou moins volontairement. Les préparations sont d'une autre type que la composition.

n124 [Lewis, 2004 (1996), p235]

486 Dans WIENER MUSIK Galerie. (1990). *Listen to Lacy* [brochure].

Mais il est aussi possible de rapprocher ses deux démarches : considérer qu'il s'agit de presque la même action, et alors moins les opposer. Considérer que beaucoup de procédures de composition et d'improvisation sont communes, à une dimension du contexte près : la durée avant le premier son commun. Celle-ci a une influence, oui, mais 1) plusieurs autres dimensions de ce contexte en ont aussi. Et 2) cette influence ne va peut-être pas jusqu'au point de séparer définitivement le monde en deux.

Dans leur présentation de l'article précédent de Jean-Charles François, Inés Pérez-Wilke, Rogerio Costa et Patricia Kuypers reprennent la fin de la présentation de sa contribution aux rencontres *Risquer le vide, Interdisciplinarité et Performativité des pratiques improvisées* de mars 2022 [2024, p9-10].

« Le questionnement autour des pratiques effectives de l'improvisation dans sa grande diversité – l'écologie des pratiques – semble aujourd'hui une démarche possible, en le centrant sur deux aspects essentiels : a) la création collective de sonorités (ou autres éléments) et b) la rencontre des différences. » [2024, p20]

De nouveau, il s'agit de passer à une définition procédurale : créer collectivement des rythme-sonorités et rencontrer des différences.

4/ En situation d'enseignement

La réactivité inventive sur le moment, pour ajuster des consignes et adapter sa posture en situation d'enseignement ou de médiation relève d'une forme d'improvisation. Nous(-Cefedem AuRA) considérons que cette pratique n'est pas uniquement musicale. Certes elle existe aussi dans le théâtre, la danse et les arts de la performance, mais plus généralement dans le cadre de toutes interactions humaines, et notamment les situations d'enseignement.

Guillaume Azéma a fait dans sa thèse en 2015, et continue depuis, un travail de recensement des travaux sur les activités d'improvisation dans les situations d'enseignement :

« (...) l'activité-improvisation [des enseignants] n'est pas d'abord une question de capacité préalable, mais un incontournable du chemin conduisant au professionnalisme, et permettant de rester professionnel. Ce que nos résultats mettent en avant, c'est que l'activité-improvisation ne se confond pas avec une simple activité d'adaptation, mais qu'elle correspond à une adaptation doublée d'une invention (Bailey, 2011), y compris de soi. Encore une fois, il semble bel et bien que l'on improvise toujours au-dessus de ses moyens (Miles Davis, in Hervé, 2012) du moment. » [Azéma, 2019, p28, §104]⁴⁸⁷

« Comme nous avons déjà pu en rendre compte (Azéma, 2015, 2019), depuis plus de 40 ans, la notion d'improvisation apparaît dans diverses recherches portant : (a) sur la description ou la compréhension des interactions en classe et de leurs

487 Les références sont : BAILEY, Derek. (2011). *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris : Outre Mesure. (3e éd.. voir [Bailey, 2003]).

HERVÉ, Antoine. (2012). « Retour sur l'improvisation », dans *L'éducation musicale*, n°575, p23-25.

dynamiques (e.g. Erickson, 1982 ; Gershon, 2006 ; Sawyer, 2004), (b) sur le fonctionnement des enseignants (e.g. Borko & Livingstone, 1989 ; Perrenoud, 1994 ; Tochon, 1993), (c) sur le travail enseignant (e.g. Azéma, 2019 ; Tardif & Lessard, 1999), (d) sur la façon dont apprennent les élèves (e.g. Baker-Sennett & Matusov, 1997), ou encore (e) pour analyser la portée de situations d'apprentissage spécifiques dans des disciplines d'enseignement ciblées (e.g. Gagnon, 2011, en cours de français). » [Azéma & Leblanc, 2022, §1]⁴⁸⁸

Je vais restreindre maintenant l'« improviser » aux pratiques musicales ; je reviendrai ensuite aux rechercher, enseigner, apprendre.

488 Hors des publications de Guillaume Azéma qui sont dans les références en fin de cette thèse, celles citées sont, dans l'ordre :
 ERICKSON, Frederick. (1982). « Classroom discourse as improvisation: Relationship between academic task structure and social participation structure in lessons », dans L. C. Wilkinson (éd.), *Communicating in the Classroom*. New York: Academic Press, p153-181.
 GERSHON, Walter. (2006). « Collective improvisation: A theoretical lens for classroom observation », *Journal of curriculum and pedagogy*, n°3(1), p104-135.
 SAWYER, R. Keith. (2004). « Creative teaching: Collaborative discussion as disciplined improvisation », dans *Educational Researcher*, n°33(2), p12-20.
 BORKO, Hilda, & LIVINGSTON, Carol. (1989). « Cognition and improvisation: Differences in mathematics instructions by expert and novice teachers », dans *American Educational Researcher Journal*, n°26(4), p473-498.
 PERRENOUD, Philippe. (1994). « La pratique pédagogique entre l'improvisation réglée et le bricolage (Essai sur les effets indirects de la recherche en éducation) », dans P. Perrenoud (éd.), *La formation entre théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan, p21-41. (1ère pub. 1983, *Éducation et Recherche*, n°2, p198-212).
 TOCHON, François V. (1993). « Le fonctionnement “improvisationnel” de l'enseignant expert », dans *Revue des sciences de l'éducation*, n°19(3), p437-461.
 TARDIF, Maurice, & LESSARD, Claude. (1999). *Le travail enseignant au quotidien. Expérience, interactions humaines et dilemmes professionnels*. Bruxelles : De Bœck Université.
 BAKER-SENNETT, Jacquelyn, & MATUSOV, Eugene. (1997). « School “performances”: Improvisational processes in development and education », dans R. K. Sawyer (éd.), *Creativity in performance*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Company, p197-212.
 GAGNON, Roxane. (2011). « L'improvisation théâtrale au service de l'expression orale et écrite et de son enseignement », dans *Revue Suisse des Sciences de l'Éducation*, n°33(2), p251-265.

9. 2 | Exemples de pratiques musicales avec improvisation

9. 21) Réaliser un contre-chant à la sourdine Harmon dans une chanson tonale

Ce titre commence à être assez précis. Ce n'est pas juste improviser, mais : improviser une partie d'une chanson avec un type de sonorités et avec des règles harmoniques de la tonalité... Mais, comme pour « réaliser une section de cuivre sur un morceau pop » préalablement déployé pour donner corps aux procédures en contexte(s), il manque encore des éléments pour pouvoir rentrer dans les détails des petits commentaires. Alors, continuons de préciser :

- une petite formation orchestrale (en plus de la trompette : une voix, une basse, un piano, un cajon qui joue avec des balais pour les parties chantées de cette chanson)
- une circonstance (une répétition en vue d'une représentation le lendemain dans un petit club de jazz)
- une chanson ? Disons « My funny valentine », une ballade ultra-classique du jazz au sens où il existe déjà de multiples et variées interprétations, elle fait partie de ces morceaux sur-enregistrés.
- quelle sonorisation ? Une légère amplification avec un micro uniquement pour la voix ; la trompette même avec sourdine, la basse, le piano et la percussion s'entendent en acoustique, sans sonorisation.

Avec cette première description, apparaissent plusieurs endroits où il est possible de faire des choix dans des éléments ou dimensions musicales dans lesquelles je peux improviser. Par exemple :

- Quels appuis sont nécessaires pour la voix et les paroles ? Ce n'est pas propre à la chanson ou au style, mais aussi aux personnes impliquées.
- Quels moments occuper pour développer un intérêt ? Et comment : avec des notes longues et/ou courtes, des accents, jouer avec les appuis et ponctuations des collègues, etc. ?
- Avec quelle sonorité : avec une sourdine Harmon, on peut faire entendre plus ou moins de souffles, plus ou moins de timbre qui se traduit par des intensités dans le spectre des fréquences aiguës. Avec quel timbre la personne est-elle en train de chanter ? Le fait de ne pas être directement amplifié (parce que le micro chant peut attraper quelques sons) empêche un certain nombre de couleur mais il en reste beaucoup.

- Quels choix harmoniques valoriser ? Jouer avec la note du chant, la top-note de l'accompagnement au piano, le cheminement de la basse, l'ambiance de la chanson qui demande telle couleur pour lancer le passage à la deuxième partie et telle couleur sur la fin des parties et celle du morceau, etc. ?

Cette première liste n'est absolument pas complète, mais elle suffit pour commencer à donner idée du très large panel de possibles avec lesquels jouer, dans un cadre déjà bien précis et contraint.

Il est nécessaire de rajouter que tous ces détails d'un « réaliser un contre-chant à la sourdine Harmon dans une chanson tonale » ne sont pas des dimensions de type algorithmique (du type if/then), mais des détails remarquables (que l'on peut remarquer) d'un paysage dans lequel on peut se déplacer et danser comme nous le voulons. Cette considération entraîne qu'il peut y avoir improvisation, comme « création sous contraintes » mais pas plus, pas moins que toute création située⁴⁸⁹.

J'ai utilisé plusieurs fois le verbe « jouer avec », je l'explicite⁴⁹⁰. Il signifie ici : prendre en considération mais sans imposer. *Jouer avec* les accentuations du cajon, cela peut être... les renforcer, faire silence pour les laisser se développer, aller contre en décalant, répondant après, essayant d'anticiper avant, ou prendre un contre-pied en jouant des notes longues et liées, etc. Ou autre exemple, pour *jouer avec* les conventions : dans un certain nombre de références jazz, le ou les instruments mélodiques ne terminent pas à l'unisson de la basse mais font entendre les couleurs étendues du dernier accord... Dans des formes référencées plus anciennes dans l'histoire, et tout autant jazz, c'est au contraire les couleurs fondamentales qui s'entendent. Ce sont des habitudes, des systèmes de reconnaissance, mais on peut *jouer avec*. Ce n'est donc pas pour cela qu'il *faut* faire tout le temps ceci !

9. 22) Improviser plus ou moins librement

Partons maintenant dans une autre pratique, celle de l'improvisation dite « libre ». Des personnes se réunissent et créent dans l'instant des sonorités sans (trop) se concerter au préalable. (Elles se sont, cependant, au minimum, mises d'accord pour faire cela là maintenant, incluant plus ou moins ou pas de coordination d'agenda par exemple.)

Ce type d'improvisation se revendique « libre » pour se démarquer, dans au moins trois directions et dimensions : 1) s'affirmer comme créateurices face à des compositions qui pré-décident et imposent trop ; 2) développer des processus, procédures en contexte(s) sortant des fonctionnements qui séparent trop technique et

489 Ce qui est le cas pour toutes les créations... « création située » n'est malheureusement pas encore un pléonisme dans les conversations.

490 Walter Adois avait aussi eu cette expression : « jouer avec la grosse caisse » pour placer la guiatre dans une rythmique ségamaloya. Ce n'est pas exactement la même signification ici.

musique, théorie et pratique ; et 3) mettre l'accent sur la production du timbre [François, 2025a, et dans Pérez-Wylke, 2024, p147-161].

Mais elles ne sont pas si libres que cela non plus. Je pense ici rapidement à des séances où les regards et commentaires sont très dissuadivement clairs quand une personne joue un son « conventionnel » (en utilisant son instrument classiquement, à la manière dont on l'enseigne en école de musique la très grande partie du temps), ou quand une personne fait entendre un accord simplement consonant, ou commence un rythme où l'on peut taper du pied facilement... Cela devient une interdiction, mais subtile parce qu'il est possible de jouer avec (de nouveau cette expression) mais alors au second ou troisième degré minimum. Parce qu'il est possible de citer une mélodie connue mais uniquement sous forme de clins d'œil ou dans un collage, avec un trait d'humour (de l'humour propre au groupe en présence), etc. Quand une personne n'est pas très habituée de telles conventions, elle peut faire une action musicale de cet ordre, puisque « on est libre ». Mais elle comprend très vite par les regards et commentaires qu'il « ne faut pas » faire cela. Interdire crée juste une autre normalité. Le « pas si libre » évoque aussi des contraintes rarement explicitées : le matériel (par exemple quelle sonorisation s'il y en a), les motivations (se rencontrer, enregistrer au cas où, enregistrer pour un album, jouer sur scène aujourd'hui ou plus tard...), les circonstances et/ou les attentes (pour qu'un concert avec entrée payante puisse faire 10 minutes ou 6 heures, il faut un minimum négocier et prévenir). L'ensemble de ces paramètres a une influence sur les possibles. Mais il en reste beaucoup.

Le « non-idiomatique » de Derek Bailey (1930-2005) est beaucoup plus rare qu'il ne le dit. L'improvisation non-idiomatique...

« n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier. Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent [Bailey, 2003 (1992), p98].

J'écrirai même que ce n'est pas un style en lui-même, au sens où un groupe pourrait jouer non-idiomatique à chaque fois.

« Anthony Braxton, qui a donc souvent joué avec Derek Bailey, a déploré cette conception : “Les musiciens britanniques disent que leur musique est libre : c'est faux. J'ai joué avec eux et j'ai entendu une synthèse de Webern, de pointillisme, avec une logique de masses sonores et de changements de timbres. Mais c'est un langage, et tout langage a une identité et est constitué d'éléments qui fonctionnent ensemble d'une certaine manière. On n'est jamais totalement libre, ni totalement prisonnier.” (Entretien réalisé à Vienne et à Lisbonne, juillet-août 2000). » [Pierrepont, 2015, n178 p207].

Le non-idiomatique est en fait, soit idiomatique, soit il le devient très vite...

9. 23) Un travail trompettistique quotidien

L'improvisation se joue aussi dans des contextes plus quotidiens.

Je vais décrire d'autres moments de pratique musicale en portant attention aux actions plus ou moins improvisées : les sessions dans⁴⁹¹ lesquelles je joue seul de ma trompette. Elles ne sont pas quotidiennes, je préfère grandement jouer en groupe, à plusieurs. Mais pour garder une forme d'hygiène et travailler quelques passages (et parce que j'aime vraiment souffler dans un tel tuyau), ces sessions correspondent à une partie d'activité de fonds, souvent peu visible. Ci-dessous je détaille le principe que je m'applique dans de telles sessions, de nouveau avec quelques détails.

1/ Jouer seul de la trompette

J'ai l'habitude de commencer par trouver/créer si besoin l'espace, qui se symbolise et peut se visualiser par la pose de la boîte concernée quelque part. Je l'ouvre et prend déjà l'embouchure et la nettoie rapidement, sans plus d'outil que la salive et un mouchoir en tissu (je nettoie à la fin des sessions). Ensuite je prends la trompette dans les mains, positionne l'embouchure et la lèche⁴⁹². Puis je souffle une fois dans le tuyau sans chercher à faire un son *caractéristique* d'une trompette : souffler un grand jet d'air chaud. Et comme toute action, elle crée un son, un grand « ffff ». Ce souffle est une routine : la première fois le but est de vérifier que l'air circule bien, à la fois dans le corps et dans l'instrument. Il s'agit pour une grande part de (re)débuter une relation, (re)prendre le goût de l'instrument⁴⁹³. Je commence toujours par une profonde inspiration, puis souffle de nouveau, cette fois-ci pour un son où les lèvres se sont rapprochées dans l'embouchure pour vibrer. C'est⁴⁹⁴ un sol médium à un volume tranquille : il sort très facilement dans une posture sans effort spécifique (dépassant le fait de mettre en vibration une petite quantité d'air). Jusqu'à ce moment-là, on peut dire que j'improvise très peu. Les mots utilisés le disent : « habitude », « routine », « toujours »... Je refais de manière très similaire une action déjà faite et refaite. Je n'ai cependant rien dit de ma posture par exemple : debout, assis, couché, appui au sol, chaussure, chausson, chaussette, pied nu, statique, en mouvements (mais alors quoi bouge comment ?), etc. Je n'ai pas encore précisé ce qu'il y avait (ce que je mettais) devant le pavillon, ni l'environnement sonore ambiant. Ce peut être une salle de

491 Je me permets cette formule avec « session dans ». Elle me permet d'évoquer l'agencement d'espace et de temps. Dire moment et/ou endroit met trop l'accent sur une des dimensions au détriment de l'autre, de même qu'un pronom relatif comme « où » ou la préposition « au cours de ».

492 Question de lubrification, mais aussi (re)trouver des sensations de goût.

493 Une fois un jeu musical commencé, ce souffle s'accompagne avec une main vers la ou les clés d'eau pour vider l'eau accumulée. La plupart du temps cette eau est malvenue sauf quand on peut (ou cherche à) jouer avec les glouglou et autre bruit d'un liquide pris dans un écoulement d'air.

494 Très souvent, les personnes qui parlent d'une telle session commencent leur récit à partir de ce qui suit, alors qu'elle a commencé bien avant. Ce paragraphe n'en dit qu'un tout petit peu, parce que, avant, une organisation s'est mise en place pour avoir un tel espace-temps où la « pose de la boîte » est possible.

répétition mal isolée où je dois faire avec la musique des locaux d'à-côté où un ou des groupes jouent, mais aussi possiblement il peut y avoir un disque, la télé et/ou la radio qui se diffusent. Je choisis de les éteindre, de les allumer. Ces dimensions sont ouvertes, propres à quelques créations sur le moment, potentiellement surprenantes. En portant attention vers ces éléments, il y a plus de possibles d'improvisation que dans les microactions détaillées ci-dessus. De la même manière, se dire « bonjour » a des formes ritournelles qui peuvent changer (sur un mode if/then, si/alors : si telle personne telle heure, alors), mais peuvent aussi plus ou moins partiellement se créer et s'inventer sur place, dans le moment (par exemple sur un mode why not /pourquoi pas, ou chiche essayons). En revenant à la trompette : une fois cette première vibration, ce premier sol médium commencé, les possibles d'action s'ouvrent, beaucoup. Peut-être pas infiniment ? Je peux détailler beaucoup d'éléments de contexte venant les contraindre un peu, mais l'« infini » a de nombreuses subtilités. Le principal élément à considérer se joue avec deux niveaux différents de temporalité : la durée praticable de la session et aussi le futur de mes actions trompettistiques dans les prochaines semaines. Si un temps long de jeu est à venir, celui-ci peut demander (et permettre) une préparation musculaire spécifique. Si j'ai quelque chose de spécial à faire pour une rencontre à venir, l'activité se déroule avec cela en tête. Le rapport aux voisinages est aussi une dimension à prendre en compte et peut impacter en empêchant⁴⁹⁵ quelques envies ou idées. Le « travail » musical nécessaire est une autre contrainte qui influe sur les possibles après le début du premier son : est-ce que je dois améliorer une phrase à jouer, par exemple un enchaînement de doigtés, quelque chose que je dois apprendre par cœur, un bout d'autres choses que je dois arranger, etc. Chacune de ces contraintes empêche d'aller d'un côté, mais dans le même temps, elles ouvrent en exploration d'autres aspects. Ces contraintes ne bloquent pas, ne sont pas limitantes ; elles dessinent juste le paysage accessible, et il reste très large. Les ressentis intérieurs (sensation du flux d'air, langue, lèvres, prise en main de l'objet avec ces vibrations) et extérieurs (la sonorité, l'espace) sont des attentions permettant de décider de partir dans telles ou telles directions pour se balader dans ce paysage.

495 Je le vis ainsi. Une trompette peut émettre des sons extrêmement forts, donc il me semble nécessaire de prendre en compte le volume à côté de soi quand on joue. Ce mot « volume » signale à la fois les trois dimensions d'espace (qui/quoi est en proximité) et l'intensité sonore. Mais une trompette diffuse essentiellement par son pavillon, c'est-à-dire que toute matière et forme dans ce pavillon, ou très proches, peuvent venir modifier le son. Les différentes sourdines en sont un parfait exemple. Je joue très régulièrement dans mon appartement en pleine nuit, avec une sourdine Harmon atténuée par une petite boule de mouchoir en tissu. Ainsi, je fais moins de volume sonore que des oignons qui chantent dans une poêle, ou que deux personnes qui discutent raisonnablement, ou que la diffusion d'une émission de radio. Une marque japonaise a développé des sourdines dites « *silent-brass* » (cuivre, ici trompette muette), mais je n'aime pas la sensation. Actuellement, elle me semble trop éloignée d'un jeu sans sourdine ou avec d'autres : je n'ai pas encore assez appris à transposer ces sensations.

2/ Après le premier son

Ce premier son va durer combien de temps ? Je vais le refaire mais avec une petite consignes en plus, ou pas ? Je vais jouer une autre note, laquelle et comment, peut-être une série ? Je vais jouer une petite mélodie inventée sur quelques contraintes et consignes : uniquement des sons très longs d'une seule expiration, deux sons maximum par expiration et peu/très éloignés en tessitures et en sonorités, aller par chromatisme de telle note à telle autre avec des successions de longueur très disparates... ou pas. Je mets un morceau, ou pas ? un métronome, ou pas ? J'improvise les consignes, au sens où je les invente sur le moment, avec aujourd'hui un répertoire déjà bien rempli de tels jeux. Et j'improvise au départ de ces consignes improvisées. Mais il arrive aussi que je ne crée rien du tout, que je fasse comme la dernière fois ou comme une séance type que j'ai construite, parce que cela me convient à ce moment-là, parce que je suis fatigué, etc. Pour continuer la métaphore de la balade dans un paysage : des chemins sont connus et j'ai plaisir à les reprendre, mais aussi très régulièrement j'en explore des nouveaux de nouvelles manières. Des consignes identiques peuvent se déployer de manières différentes, et il arrive souvent que j'en invente de nouvelles. Le degré de nouveauté n'est pas obligatoirement incroyable à chaque fois, cela peut être une variation ou une déclinaison. Mais il arrive que la consigne soit inédite. Certaines sont peu, voire pas intéressantes ni amusantes ; ce n'est pas grave, c'est le jeu des inventions. D'autres sont plus riches et ouvrent des nouveaux chemins pour plusieurs séances.

Au moment où j'écris la première mouture de cette partie de texte (lundi 25 novembre 2024), j'ai essayé de jouer avec la radio quelques jours avant. Il s'agissait de la fin de l'émission de France Culture, *Entendez-vous l'éco* du vendredi 22 novembre, « L'agriculture est-elle une industrie comme les autres ? ». Quatre voix discutaient : la journaliste Aliette Hovine ; et trois économistes : Cécile Détang-Dessendre, Hervé Guyomard et Mathilde Dupré. Je me suis donné la consigne de jouer les sons les plus filés (tenus, droits sans vibrato) le plus continuellement stable possible, mais avec des attaques à chaque ponctuation (je pensais à l'équivalent d'une virgule, point, deux points, point d'exclamation, d'interrogation etc.) que j'entendais/sentais venir, avec une note différente par voix qui s'exprimait, et d'essayer de respirer avec celle qui parle. Écrire une telle formulation en mots a pris bien plus de temps que l'idée qui me traversa l'esprit et sa validation (qui ne dit pas « oui, c'est bien » mais « oui, ça se tente »). Très vite, l'idée coince légèrement. L'idée de porter attention à des ponctuations écrites au plus près (de l'écriture) d'une discussion, ne se révèle pas intéressante pour jouer au plus serré temporellement. La dimension écrite m'empêchait de réagir comme je le voulais. En fait, je faisais des attaques dans les temps de (mini-)pauses dans les paroles, au micro-césure d'un discours, qui à la radio ne correspond pas uniquement aux ponctuations d'une transcription. J'étais intéressé par, je cherchais, je voulais expérimenter la combinaison entre stabilité de la soufflerie et réactivité musicale. Alors je mets de côté ce détail de la consigne de jouer avec les ponctuations qui s'écriraient. Cela veut dire que je l'abandonne temporairement, je la

remets à plus tard pour explorer par exemple ce qui se joue quand on fait du son en fonction d'une « typographie parlée », musicalement et bien plus largement. Ce vendredi je continue en me basant plutôt sur les mini-césures dans le flux parlé. Quelques voix se sont rajoutées avec des extraits de discours⁴⁹⁶, puis le générique de fin est arrivé, avec le jingle, une présentation pour une autre émission, une publicité, etc.

Le but du jeu n'est absolument pas de *faire juste*, au sens du plus proche possible de la forme écrite à laquelle on arriverait en pouvant réécouter infiniment. Il s'agit de *juste faire*, du mieux possible. (Et ainsi, développer l'écoute d'un flux de paroles comme un appui musical et une réactivité tout en tenant la soufflerie stable.) J'ai bien rigolé, et ne sais pas bien si j'ai effectivement et très efficacement développé le contenu de la parenthèse précédente, mais sans doute un peu. Sur le coup, je n'ai pas trop su faire avec le bout de consignes cherchant à coller à la respiration des intervenant·es. À suivre. De même qu'une phrase mélodique improvisée dans l'instant a une généalogie et archéologie (elle ne s'invente pas de nulle part, mais au départ de nombreux matériaux déjà-là, mais elle s'invente), cette invention de consigne a aussi toute une généalogie. Elle s'est faite dans l'instant, je ne l'ai pas préparé avant, et elle est assez inédite. Mais je perçois plusieurs antériorités ayant pu amener plus cette proposition qu'une autre. De même qu'elle s'appuie sur des circonstances qui la rendent tout à fait pensable (comme des idées mures prêtes à être décrochées et devenir une action dans la réalité si on veut bien la cueillir). J'étais dans ma cuisine en venant d'arrêter la radio pour commencer. J'ai aussi beaucoup transcrit ces derniers temps, peut-être trop ?

J'ai souhaité décrire cet exemple parce qu'improviser dans des mondes musicaux, c'est aussi créer des consignes de jeu (des dispositifs) puis les bricoler, et pas uniquement de la matière sonore.

Inventer sur place, sur le moment dépasse largement cette place et ce moment : je n'ai joué qu'avec une des pistes possibles. De nombreuses déclinaisons sont encore à explorer.

9. 24) C'est-à-dire différentes formes d'improvisation

Dans les trois pratiques que je viens de décrire, il y a une forme d'improvisation : des degrés de liberté, des choix, différentes manières de faire pour jouer (doublement, et avec les contraintes, et la musique qui advient). Les mondes musicaux concernés emploient le verbe « improviser ». Mais elles sont assez différentes, dans les gestes, les préparations, les apprentissages en jeu, les savoirs mobilisés, les procédures et les contextes. Et il en existe bien plus que les trois ci-dessus. Un dernier exemple me

496 Si un reportage avait été lancé, avec une ambiance sonore et plusieurs interviews se répondant, ce serait devenu plus amusant.

semble significatif : la création musicale du « Bélia pou Cézè » par la foule (« 50 000 personnes ») lors des obsèques d’Aimé Césaire, au départ de la thèse d’Etienne Jean-Baptiste : « Une telle “improvisation de masse” suggère l’hypothèse de la mise en œuvre de mécanismes de création de masse intégrés, qui supposent la mise en jeu d’articulations mémorielles, culturelles et artistiques. » [2013, p27]

Donc improviser n’est pas assez précis pour designer et décrire une pratique.

9. 3 | Un type d’improvisation ouverte

Je vais continuer sur l’improvisation dite « libre », dans une version ouverte et accueillante (c’est-à-dire où une personne peut jouer un son conventionnel pour son instrument, une partie tonale, des accords, un rythme dansant, etc., sans obligation non plus).

Pour arriver progressivement à définir (resserrer et décrire) une manière d’improvisation ouverte que je souhaite évoquer, « faire (le minimum) dans une juste épaisseur du moment », je dois préalablement présenter deux de mes manières de faire quand nous musiquons une improvisation dite « libre ».

9. 31) Plusieurs dispositions-disponibilités

9.31a) La tentation de l’arrangement

1/ Disposition, disponibilité

Pascal Nicolas-Le Start joue avec ces deux termes et celui de dispositif, depuis au moins 2008. Je m’appuierai sur deux textes : le premier est donc de 2008, « Des compétences indisciplinées », avec notamment deux parties : « La compétence n’est pas principalement affaire de Sujets mais de dispositifs », suivie de « La compétence est autant un enjeu de disponibilité que de disposition(s) ». Le deuxième est de 2018, « Disponibilité. Le Chantier et ses Zones d’attraction temporaire », à l’occasion d’une description des chantiers du collectif « En Rue ».

La **disposition** d’une compétence caractérise ses « qualités immédiates (...) dans le moment présent » [2008] : elle est à disposition et permet de prendre des dispositions. Pour des projets et des actrices, elle est de l’ordre de « l’attitude des personnes, leur attention » [2018].

La **disponibilité** d'une compétence qualifie « sa réceptivité et sa perméabilité, sa sensibilité et son ouverture », elle est disponible. Cette compétence est dans « un processus de traductions et de déplacements successifs qui lui ouvrent à chaque fois de nouvelles opportunités de développement » par sa disponibilité [2008]. Pour un chantier, la disponibilité⁴⁹⁷ est question « de son ouverture et de sa porosité, de ses hybridités et de ses transversalités » [2018].

2/ La disposition « arrangeur »

Si je ne fais pas attention, j'improvise en arrangeur. Pour musiquer, j'aime beaucoup la démarche d'arrangement. C'est peut-être celle qui m'a fait entrer dans les pratiques musicales : j'ai évoqué les arrangements pour grand orchestre de jazz notamment Duke Ellington et Billy Strayhorn (1915-1967) ou Gil Evans, ceux pour des plus petits ensembles du même Gil Evans, Carla Bley, Miles Davis et Charles Mingus par exemple. Mais aussi je pense aussi à cette pratique dans des univers où le mot arrangement existe moins⁴⁹⁸ voir pas du tout, mais où le « bricoler un matériau de départ pour la situation » est très présent⁴⁹⁹ ! Et c'est ce bricolage qui m'attire, les organisations des rythmes et sons et leurs gestions de structures.

J'ai construit une disposition-arrangeur au long de mon parcours, elle est très vite devenue disponibilité, possiblement encombrante.

Mais les liens entre arrangement et improvisation « dite » libre doivent être un peu déployés, il n'est pas si évident de rapprocher ces deux actions.

La première liaison possible est : **improviser pour arranger**. C'est une des manières de faire (un arrangement) : jouer une mélodie en boucle en ne faisant jamais la même interprétation, en inventant à chaque fois, jouer plus lent et même très lentement, plus vite voire très vite, en chantant des paroles et sans, la chanter en ponctuant, à la trompette, au piano, l'accompagner en tapant sur ses cuisses, dans les poches (doigts et clés qui peuvent créer des sensations et bruits différents), sur la table (surface et peut-être des éléments posés dessus, main, doigts, ongles, stylo ou feutres, etc.), essayer des

497 En appui avec NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2009). « Écosophie du projet », dans *Expérimentations politiques*. Montpellier : Fulenn (2^e éd., éd. orig. 2007).

498 Voir par exemple les 5 épisodes de la série « Arrangeurs, les génies de l'ombre », *La Série musicale* de Zoé Sfez sur France Culture (2022-2023) : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-arrangeurs-les-genies-de-l-ombre>
Cette série n'est pas avare de superlatifs (et le revendique) ! Je ne suis pas du tout intéressé par la dimension « génie », mais bien plus par celle de « l'ombre » avec la mise en lumière d'activités très courantes dès qu'un musiquer se déploie (qui commence/termine et comment, quelles structures, progressions, reprises, détours/retours, etc.). Et cette dimension détourne les focales loin de la « composition », qui a tendance à prendre beaucoup de place.

499 Par exemple, les musiques de dessins animés et films, Scott Bradley (1891-1977), Carl W. Stalling (1891-1972), Ennio Morricone (1928-2020) (ces deux derniers sont des grandes références pour John Zorn) ou Henry Mancini (1924-1994), ne surtout pas uniquement extraordinaires compositeurs. Et Quincy Jones (1933-2024) du big band jazz à Michael Jackson pour ses activités les plus connues. Et les groupes d'esthétique plus hardcore comme les Melvins, NoMeansNo, The Ex, Zu, les groupes, projets et jeux de John Zorn, ceux de Mister Bungle, Fantômas, Secret Chiefs 3 et ses différentes entités, etc.

riffs, des suivis de voix harmoniques, etc. Autant de manières de triturer les matériaux sonores de départ, et certains de ceux qui sont en train de se mettre à jour et que je considère comme potentiellement intéressants. Improviser (pister, suivre et continuer une/des idée/s en cherchant, bricolant, tâtonnant, tentant) le maximum de variations m'aide à arranger, par exemple des sections de cuivres. Le travail dit sur table (cela peut être aussi sur mes genoux sur des feuilles A6, imaginer debout dans le tramway avant d'arriver près d'une table, etc.), en superposition de couches d'écriture est aussi une manière. Elles peuvent se combiner. Mais le geste* d'improviser que je veux développer dans cette partie n'est pas de cet ordre.

Une autre formulation est : **tenir une position d'arrangeur en improvisant...** C'est impossible. Construire une forme et une structure globale est en échec assuré parce que les décisions se définissent et se partagent dans deux dimensions différentes : elles sont à la fois collectives et prises sur le moment. Elles empêchent une position « arrangement ». Je ne suis pas derrière les percussions (c'est souvent JEAN-CHARLES), une batterie (Hieu), une guitare (GILLES), une basse (Franck), c'est eux qui décident de ce qui se joue (ou pas) avec ces instruments et les sons possibles. Ce qui advient est imprévu, au minimum par le jeu de l'improvisation dite « libre » que nous décidons de jouer. Rien n'est certain ni programmable, ce qui est déterminé est réduit au minimum (sinon ce n'est pas une improvisation).

Par contre, **improviser en arrangeur** est possible à cause de toutes ces impossibilités : l'échec assuré décrit ci-dessus est alors pris en pleine joie, et il peut même être un moteur. Agir/réagir en arrangeur, c'est avoir une attention aux idées qui se développent, en garder en mémoire et avoir en tête une structure à différentes échelles. C'est en lien avec des questions comme :

- Pourquoi ne pas prendre cela comme un motif pouvant jouer le rôle d'un refrain ?
- Et si on transformait légèrement ce « cela » pour le refaire apparaître ?
- Ce timbre qui se développe pourrait mériter plus de place, que proposer⁵⁰⁰ pour qu'il ait cette place ?
- On dirait un rythme, il est intéressant, que proposer pour qu'il soit un peu plus présent ?
- Ne serait-il pas le moment de rappeler le début ?
- Pour moi, il est temps de changer alors, comment proposer musicalement une idée qui pourrait changer radicalement ?
- Ou au contraire, j'estime qu'il serait agréable que ce qui est en train de se passer dure encore, alors comment proposer musicalement des matériaux pour continuer ?

Pour décrire correctement cette disposition-arrangeur devenant disponibilité, il est nécessaire de préciser que ces questions ne sont pas celles que je me pose

500 Ces différents « proposer » sont ouverts, et peuvent consister à volontairement ne rien faire. Il est important de le rappeler.

explicitement : elles prennent trop de temps, et une phrase complète me fait sortir (momentanément) du jeu⁵⁰¹. C'est-à-dire que je ne pense pas *explicitement* arrangement.

Le principe d'une improvisation collective est que l'arrangement n'est pas le mien. Je me rends disponible pour des sonorités-rythmes en cours et à venir, pas plus, pas moins. Mais ces idées musicales viennent comme si je pensais arrangement : elles naissent depuis une sensibilité et des sensations d'arrangeur qui se sont construites au fur et à mesure de mes pratiques (ma disposition-disponibilité arrangeur). Je l'ai remarqué par des similarités entre mon état de corps quand j'improviser ainsi et ceux dans lequel je peux me trouver quand la désignation de mon activité est plus explicitement d'arranger. Et je reconnais des impulsions que je relie à de telles sensations, à cette sensibilité. Chacune peut se traduire en jouant des rythmes-sonorités qui pourraient évoquer ou orienter vers, faire comme si. Et après, il arrive ce qu'il arrive.

Je viens plusieurs fois d'utiliser le verbe « penser ». Une double difficulté doit être aussi signalée, avec ce verbe et cette liste de questions ainsi formalisées (exemplifiées mais pas réelle) : penser-en-fabricant-des-sonorités et décrire de telles pensées suffisamment précisément (penser quoi comment ?) sont extrêmement complexes. La question même de leurs possibilités réalistes, au sens de pertinentes pour s'outiller dans cette situation [Nicolas-Le Strat, 2017, n7] se pose (j'y reviendrai).

En revenant à cette disponibilité d'arrangeur : elle me donne de très nombreux⁵⁰² sons, formes et matières, elle est très efficace pour faire venir des idées. En tout cas, c'est la première que j'ai conscientisée et elle fonctionne très bien. Elle est même devenue très tentante, un peu trop tentante.

Elle empêche aussi des propositions ou une forme de réactivité : saisir ce qui se passe pour ce qui se passe et uniquement ce qui se passe, considérer le moment pour ce qu'il est, sans activement le relier à un déroulé (des précédents et des suivants possibles), œuvrer là maintenant et pas pour après en fonction d'avant, etc. Les attentions pour réaliser cela peuvent être différentes, donc il s'agit de trouver comment entendre et agir différemment.

3/ Faire venir des présences

J'ai ensuite conscientisé une deuxième manière de faire venir des propositions et des idées : l'appui sur des aîné·es devenu·es « ami·es ». Les première·es qui sont venu·es sont ceux avec qui j'ai passé le plus de temps au moment où ces musiquer devenaient importants. Assez logiquement, les premiers sont John Zorn et Fred Frith.

501 Un mot peut surgir mais je n'en fais rien sur le moment, des phrases presque jamais. Il m'arrive de ne pas jouer, au sens de ne pas produire du son. Alors je reste présent, disponible, prêt à. Mais je peux aussi m'éloigner de la présence musicale, et dans ce cas, des mots ou phrases peuvent advenir, certains étant de l'ordre d'une pensée réflexive analytique. J'essaie de ne pas le faire, parce que le retour à une présence musicale n'est pas immédiat ni évident.

502 Je suis souvent assailli. Ce qui est un autre problème à prendre en compte.

Eux centralement, puis toutes les galaxies de personnes les entourant dans leurs jeux d'improvisation, en pensant particulièrement à René Lussier. Je m'aperçois que je pense « arrangement » avec beaucoup de précédents qui deviennent antériorités parce que je les ai pratiquées et mises au travail. Les premiers indices de cette manière naissent de réflexion du type : « tiens, cela me rappelle tel ou telles », certaines fois en cours d'improvisation, d'autres fois à la ré-écoute. J'ai des sonorités dans l'oreille, mais aussi des jeux et des consignes. Par exemple, *Cobra* de John Zorn est une de ses *game pieces* les plus connus : il joue le rôle d'un prompteur qui reçoit les demandes des personnes en train de jouer (avec un codage de signes visuels) et indique les changements au groupe entier avec des pancartes. Ou l'idée « Papillon-moutons »⁵⁰³ proposée par René Lussier [Now orchestra, 1996], où un « papillon » joue et les « moutons » imitent. Avec Miss Goulash et d'autres, nous l'avons beaucoup expérimentée et développée par exemple en changeant avec le temps de réponses : imiter dans l'instant, le plus près possible de la proposition, ou juste après, ou après 2 secondes, ou 20 secondes, ou 2 minutes, etc. Ou encore les différents *graphic scores* de Fred Frith [1999] qui proposent des jeux de structuration au départ de photos, « un mode d'emploi » [Pariaud, 2017]. Tous ces sons que j'ai beaucoup écoutés, tous ces développements que j'ai étudiés, tous ces jeux et potentiels d'organisations et relations entre des sonorités sont autant de matières dans mes bagages pour improviser. Ces figures continuent de beaucoup m'impressionner, mais j'ai réussi progressivement à leur donner une présence complice qui me soutient et me donne des idées. Francis Lesourd évoque un « public intérieur » pour son écriture, avec Sigmund Freud et Paul Ricœur :

« je ressens plutôt des mouvements de présences freudoïdes ou ricœuriennes agglomérées à d'autres dépôts sensibles venus d'autres lectures, d'orateurs intéressants, etc. En tout cas, les réactions de mon public intérieur (sensation de ça sourit de satisfaction, que ça fronce le sourcil, etc.) peuvent booster mon processus de recherche/écriture ou au contraire le rendre précautionneux au point de me faire tourner en rond. » [2016]

Pour improviser dans une démarche dite « ouverte », je me suis construit des « complices improvisateurices intérieur·es ». À ce stade, c'est un public qui écoute et peut me souffler à l'oreille, au propre comme au figuré. Ce n'est alors qu'une disposition (« chiche que j'imité Fred Frith » ou « tiens, si j'écoutais ce que me raconte René Lussier »), donc une couleur spécifique à ma disponibilité-arrangeur.

À mesure que je me rendais compte et essayais de décrire cela, cette disposition s'est progressivement décalée puis a basculé. Un des moments clé a lieu quand je m'aperçois que la présence physique de Yovan Gilles, immobile ou presque au milieu d'une scène avant de déclencher un mouvement puis dans ses mouvements, vient m'aider à improviser... Je pense ici à quelques images du film *Citoyens en France* [Marc'O, 2013]. Je l'ai vu le vendredi 19 mai 2017, dans le cadre de *Marc'O l'inespéré* organisé par la Cinémathèque française à Paris, à l'occasion des 90 ans de

503 <https://youtu.be/kjreIUGHF0Q>

Marc'O (1927-2025). Au départ de la pièce *Citoyens en France* créée avec/par le collectif musical et théâtral Génération Chaos⁵⁰⁴, en août 1996, le film décrit le travail du Laboratoire d'Études Pratiques sur le Changement et les activités de *Les périphériques vous parlent*. Il montre plusieurs longs extraits de la pièce. Un peu après, et de façon diffuse, donc sans date précise, je me rends compte que cette présence physique ressentie quelques secondes depuis un écran de cinéma m'accompagne pour improviser ; et même, elle m'aide. Deux éléments bousculent. **D'une part** ce n'est pas que lui. Il devient une incarnation d'une personne sans nom qui condense plusieurs impulsions et énergies chorégraphiques dont j'ai été témoin (pas uniquement depuis une discipline « danse » mais aussi dans beaucoup de travaux en cirques et marionnettes et toutes les rencontres-lisières pas si facilement étiquetables). Cette personne est aussi en partie : Federica Bertelli ou Jérémie Prophet très présentes dans les vidéos de Génération Chaos, mais aussi par exemple les mouvements de jambes de Marcelo Sepulveda ou les respirations d'ANAN ATOYAMA avant de commencer à danser et ses manières d'aller chercher le sol. (Il et elle vont intervenir dans la suite.) La présence de cette personne, rassemblement de petits multiples, commence à rentrer dans une complicité intérieure quand j'improviser, et donc la compréhension précédente, « se mettre à la place de », se trouble. **D'autre part**, je ne connais pas beaucoup chacune des personnes citées ci-dessus. Je n'ai pas vu Génération Chaos en spectacle, je n'ai discuté avec Yovan Gilles qu'environ 30 minutes en trois rencontres (pas encore avec Federica Bertelli ou Jérémie Prophet). Avec Marcelo Sepulveda et surtout ANAN ATOYAMA, nous avons construit et construisons des connaissances réciproques, mais elles ne sont pas encore aussi nourries que celles construites dans le long temps passé avec les disques, concerts, écrits et interviews⁵⁰⁵ de John Zorn, Fred Frith ou René Lussier par exemple. Cette présence physique est devenue complice, je m'en rends compte avec cette sensation ressentie. Cette complicité m'aide mais pas de la même façon que ce que je décrivais précédemment. Elle me permet d'être présent intensément. Ce sont moins des aides pour des idées musicales, mais plutôt des attitudes, postures et qualités qui aident à ajuster et agencer mes attentions-intentions. Par exemple, au début, John Zorn saxophoniste m'aide par une imitation zornienne des idées et sons (ou une contre-imitation, mais toujours en référence) : des éclairs très courts et forts, incisifs et énergiques, des coupures et brisures nettes, alternances très rapides, des interruptions, une excentricité⁵⁰⁶. Puis, et aujourd'hui surtout, ce sont plus des qualités de présence qui m'en font un complice intéressant. J'ai plus en moi l'image du saxophoniste qui

504 Jean-Charles François en a été le directeur musical entre 1993 et 1999. J'y reviendrai plus loin.

505 Et quelques (trop) rares rencontres et conversations.

506 Elles sont bien décrites par Clément Canonne, dans son analyse de deux extraits des enregistrements pendant le festival d'improvisation organisé par Derek Bailey, *Company Weeks*, de 1991 : un duo avec Yves Robert au trombone en [2010, p214-228], puis un quintet avec Derek Bailey (guitare), Yves Robert (trombone), Alexandre Balanescu (violon) et Vanessa Mackness (voix) [p276-294].

En anglais, l'adjectif « zornian » est souvent utilisé, et devient assez flou au regard de l'éventail des productions de John Zorn.

avance en montant le menton pour aller bricoler avec la hanche, qui barre de sa cuisse le pavillon de son instrument, et/ou l'image d'un chef d'orchestre assis près du groupe, l'œil amusé en accompagnant de quelques signes la réalisation de ses compositions ; les exemples sonores prennent moins de place. J'ai plus l'image des rires et sourires de Fred Frith quand il tourne la tête quand une personne lui parle, et pas uniquement une imitation des sons de guitares préparées par exemple, etc. Ann O'aro est aussi en train de devenir une complice, avec des petits ou grands mouvements venant de l'aïkido et de la danse, son écriture en créole réunionnais et en français. Ses jeux et variations de timbres de voix comptent aussi, entre son groupe et ses disques, mais aussi les chœurs avec Danyèl Waro, le groupe Lagon Nwar ou LDU-Low Distortion Unit, etc. Mais ce sont moins des exemples sonores devenant idées d'improvisation-arrangements qu'un symbole des diversités si multiples du possible et de l'imaginaire.

Cette complicité intérieure n'est, en fait, pas ou moins en rythme-sonorités qui peuvent me guider vers quoi faire, mais plus en présence (attitudes, postures et qualités) qui aident à ajuster et agencer mes attentions-intentions. À ce nouveau stade, chacun·e de ces « complices improvisateurices intérieur·es » est toujours un public qui écoute et peut me souffler à l'oreille, mais souffler moins des idées musicales que des encouragements, une concentration, me faire sentir un soutien et de la joie.

Très content de me rendre compte de cette nouveauté, je déchante peu après. Certaines fois, oui une telle présence suffit à ne pas penser comme arrangeur, mais très souvent, ces attentions et intentions retombent dans une disposition-arrangement ! Cette deuxième manière est peut-être différente que celle de directement **improviser en arrangeur** mais pas aussi radicale. Elle est, en fait, plus supplémentaire et complémentaire pour être en disponibilité-arrangeur, qu'éloignée ou distincte.

9.31b) Alors, trois dimensions d'une autre disponibilité

J'ai donc progressivement construit des manières pour m'empêcher d'agir en arrangeur, ou de trop agir en arrangeur. Puis, ensuite, pouvoir jouer, m'amuser et joyeusement bricoler avec plus de possibles en considérant différentes attentions.

Ces disposition et disponibilité qui éloignent l'arrangement se jouent surtout dans trois dimensions : **1)** déjà et principalement dans un rapport au temps et au déroulé, pour empêcher des notions de structure. Puis une double attention plus spécifique vers le matériau musical et sonore présent : d'une part **2)** arrêter de penser en idées musicales (elles deviennent trop vite en relation les unes avec les autres dans un historique) ; et d'autre part **3)** éviter une cartographie des actions et des sons (elle crée et épaissit des relations qui deviennent organisations). C'est-à-dire que je ne joue pas avec les relations diachroniques, au sens d'un suivi temporel. Oui, le temps passe, mais je ne

participe pas à une organisation de type : passé / présent / futur à venir, ou avant / pendant / après ; je m'en désintéresse. Je ne joue pas non plus avec une géographie des sons, dans l'espace, le spectre sonore et/ou les dynamiques ; je m'en désintéresse. Oui, il existe bien plusieurs répartitions de ces caractéristiques dans les sonorités du moment, mais ce n'est pas avec ou par elles que j'agis ; je m'en désintéresse. De façon positive et sans négation, maintenant je cherche à être dans la plus riche et féconde synchronie qui me permet cette disposition et disponibilité.

Dans les explicitations des trois points du paragraphe précédent, les trois verbes « empêcher », « arrêter » et « éviter » désignent une action. Et ce sont des actions de réaction, embarquant une démarche négative : « ne pas », « sans ». Comment trouver (mettre en place, tenter et élaborer) des verbes et actions sans négation ?

La suite de cette partie esquisse des réponses à ce défi : expliciter avec des vigilances (une première manière constructive de transformer un peu des actions « contre »⁵⁰⁷), puis avec un travail sur l'idée de « faire (le minimum) dans la juste épaisseur du moment ».

Les trois points « empêcher », « arrêter » et « éviter » décrivent **des vigilances** que j'ai construites, du type : « attention, oups, je suis en train de... ». Elles correspondent au travail que j'ai fait pour trouver des états de corps adéquats (beaucoup plus une disposition et distribution d'attentions⁵⁰⁸ qu'une posture corporelle), c'est-à-dire favorisant le fait de ne pas penser/agir en arrangeur (ou pouvoir solliciter cette attention quand et comme je le souhaite). À la fois développer et mettre sur le devant des considérations spécifiques aux matériaux sonores. La principale singularité de cette disposition-disponibilité est temporelle : trouver le plus justement le temps (durée), c'est avec elle que j'ai le plus avancé. J'appelle cela « une juste épaisseur du moment ». C'est aussi le principal moyen que j'ai trouvé, avec une attention corporelle spécifique pour m'aider à être et rester dans une telle disposition-disponibilité. Et il faudra que je la nomme.

9. 32) Être là, dans une juste épaisseur du moment

1/ Être là

C'est fondamental. Une fois cette sentence (très facilement) dite et écrite, il faut être là en pratique, dans la pratique. La présence est déjà physique évidemment, être en forme bien sûr, c'est mieux, mais c'est surtout être en présence, attention et considération à ce qu'il se passe et pas ailleurs. Avoir soif, penser à un message en attente, à l'heure

507 Parce que l'idée n'est pas de contre-agir au sens d'« agir pour ne pas agir ». Déjà, cela consomme beaucoup d'énergies, et de plus, une auto-déclaration de type : « non, aujourd'hui, je ne penserai pas comme ça, je ne ferai pas ça » ne fonctionne pas.

508 Une attention d'attentions ?

qu'il est, à ce qui va s'organiser après, à ce qu'il vient de se passer dans les sons, ce qu'il pourrait se passer dans les sons, ce que Fred Frith ferait (ici, au sens des sons qu'il pourrait/a déjà produit)⁵⁰⁹, etc. Autant de distractions qui diluent le « être là ».

Le début de cette liste n'aide pas en improvisant, même en tant qu'arrangeur, sauf à décréter que cela fait du son. Les gargouillis d'estomac sont-ils du matériau sonore collectif ? En fait, ces types de pensée les éloignent et les fait même disparaître. « Chaque chose en son temps » est aussi une bonne maxime dans ces cas-là. La fin de la liste, elle, peut aider. Ce sont même pour moi des roues de secours, des cordes façon lignes de vie pour ne pas tomber, des appuis pour reprendre de l'énergie.

Il me faut maintenant accompagner ce « là » et cette présence cherchée. La « juste épaisseur du moment » est aujourd'hui la meilleure expression verbale que j'ai construite. Mettre en mots cette sensation n'est pas chose aisée, mais il est clair qu'un état d'attention et des sensations spécifiques me permettent de mieux jouer pour laisser émerger. Une écriture de recherche demande une mise en mots (c'est la forme de thèse que j'ai choisie). Celle-ci m'aide à expliciter et alors mieux sentir et faire, elle m'aide à les partager avec d'autres pour en discuter et les mettre à l'épreuve.

2/ Épaisseur juste

La différence majeure entre les deux dispositions, arrangeur ou pas, tient dans le rapport au temps qui passe. Si je pense-agis en considérant une durée trop importante, mon moi-arrangeur a de l'espace pour se déployer, et il l'occupe très vite. Si au contraire, je prends en compte une durée plus courte, il a moins de pertinence (puisque moins d'éléments viennent le nourrir) et d'autres postures deviennent possibles. Mais, quand la durée est trop courte, cela ne fonctionne plus. Et ce n'est pas qu'une question de durée en nombre de millisecondes, où un seul paramètre serait à régler. D'une part, il est possible de considérer en même temps différentes durées, pas toutes et pas toujours, mais certaines peuvent être compatibles. Et d'autre part, une telle durée est extrêmement reliée à d'autres dimensions : le contexte général (qui, où, quand, pour quoi, avec quoi, etc.) et plus spécifique au moment (nous produisons du son depuis combien de temps, les relations entre les participant·es, l'état de corps que je ressens, les états de corps que je perçois des collègues, etc.), les procédures en cours (consignes, contraintes, ma main droite et gauche en train de faire ça, mes écoutes et regards notamment périphériques, etc.). C'est pour prendre en compte cet ensemble et ces interactions que je ne vais pas parler de « durée assez courte mais pas trop », mais plutôt d'ajustement de l'épaisseur du moment.

L'épaisseur vient rappeler de démultiplier les dimensions (pas uniquement des secondes chronométriques). Et ajustement me permet d'introduire le « juste », comme équilibre subtile et mouvant, construit et à entretenir, comme quand deux vibrations se

509 Donc pas au sens de la « présence » décrite précédemment. Parce que cette dernière flotte (ce qui m'aide), et que penser aux sons me demande une distance qui éloigne ma présence à distance des sonorités effectivement présentes.

rapprochent et font ensemble (justesse musicale), quand des discussions organisent des délibérations (justice).

3/ Une attention corporelle sonore

Trompettiste, je n'ai pas beaucoup d'aigu sur commande. Dans beaucoup de mondes musicaux, cela fait partie des choses à faire comme trompettiste, une attente des collègues. J'ai réussi le minimum (contre-ut), et aujourd'hui c'est plutôt le Si bémol en dessous de façon sûre, parce que je ne me suis jamais vraiment remis totalement d'une paralysie faciale. Elle fut momentanée (environ deux mois en 2004), mais extrêmement invalidante pour jouer de la trompette, au sens d'avoir un peu de son assimilable sans trop d'ambiguïté à celui d'une trompette. Cependant, dans des enregistrements, où les multi-essais sont possibles de façon à en choisir un, il existe des traces où je joue des notes très aiguës. Mais personne ne peut considérer cela comme un possible, parce que je ne maîtrise pas à chaque fois.

Pour revenir à l'improvisation : je peux aller beaucoup plus haut et facilement en improvisant. J'ai longtemps expliqué cela avec la différence entre un rapport aux idées musicales improvisées et celles préprogrammées, différence dans un soin plus gestuel et moins en Hertz (fréquence de hauteur) et dans une ouverture qualitative d'une définition du timbre. C'est en essayant de décrire ces rapports et de qualifier ces différences que je me suis rendu compte que l'élément principal d'une telle description était un état de corps différent. Je n'agis pas de la même façon quand il *faut* faire cela (il y a eu une liberté à un moment, puis le groupe a validé et maintenant, à cet instant du morceau, attend cela et moi aussi), et quand les possibles sont plus ouverts. Mon attention (oreilles, peau, poils, focales sensibles) ne se porte pas de la même manière sur les mêmes choses. Ces éléments ne sont pas visibles mais établissent beaucoup d'un état de corps. Mes gestes et microgestes ne sont pas identiques. J'ai par exemple une position plutôt stricte en section, où le bas du dos est actif d'une manière plus tendue qu'en improvisant. Cela concerne aussi la respiration, souffle, langue, lèvres, doigts, mains, bras, l'assise impliquant le rapport au sol, etc⁵¹⁰.

J'appelle ce type d'attention comme une « attention corporelle sonore ».

Cette expression condense plusieurs attentions : les oreilles traditionnellement associées à l'écoute mais cette tradition oublie (fait oublier) beaucoup d'autres capacités corporelles de ressentir des vibrations sonores ; et cette attention est a priori générale, surtout pas ciblée. Du type : est-ce que cela sonne bien ? et sans une liste de détails à passer en revue. Des détails comme la réverb' et sa couleur, son niveau d'entrée et de sortie, l'égalisation de chaque tranche, ou la sensation du diaphragme qui respire, de la langue qui module et conduit l'air, les lèvres dans l'embouchure, la

510 Le rapport à l'amplification (la place relative du pavillon et du ou des micros) est important aussi, mais n'est pas propre à une pratique. Je l'utilise ou pas, en section de cuivres comme en improvisation. La différence se situe entre aller chercher un son (dans le système de diffusion, sonorité, mix et effets) prévu avant du côté section de cuivres, et se laisser explorer et dériver du côté improvisation.

main qui tient la trompette et la sent vibrer, et ainsi de suite. La liste peut être très longue et donc prendre du temps si on la considère comme une « liste à cocher ». Cette attention corporelle sonore explore et ressent globalement. Et elle est capable de se focaliser très vite sur un élément, comme elle peut se défocaliser (repasser à un niveau global) encore plus vite. Une telle attention est entraînée : les (dé)focalisations sont de plus en plus rapides et efficaces, les vigilances, considérations et les réponses apportées se bonifient progressivement. Et elle agit toujours de façon située. L'appréciation générale est spécifique en improvisation (qualité de matières, surprise, un « *sound-rhythm* » particulier pour reprendre l'expression de Wadada Leo Smith) ou en section de cuivres devant la console (image sonore précise du son MAWAAR, un autre « *sound-rhythm* » tout autant particulier, à force de musiquer ensemble).

4/ Astuces d'une attention corporelle globale

J'ai construit des images et sensations corporelles. Elles ressemblent aussi à des rappels et techniques de corps pour m'éloigner de ma disposition et disponibilité-arrangeur. Elles passent par la **plante des pieds** : m'ancrer avec elles, étaler et étendre le pied le plus possible comme pour occuper le maximum de place sur la semelle. Le contact physique au sol est recherché par certain·es avec des pratiques valorisant les pieds nus ou a minima le sans-semelles, en rangeant les chaussures au seuil d'entrée. Après des surprises suivies d'éternuements et gouttes au nez, je prévois souvent des grosses chaussettes dans mon sac. Par les pensées et les mouvements décrits ci-dessus, je cherche l'attention (pas la tension) active de la plante des pieds. Celle-ci peut s'activer au contact de la semelle de mes chaussures, et même avec mes pieds ballant dans l'air, par exemple assis sur une table.

L'autre partie du corps qui me sert est **le bas du dos** : le sentir dégagé, étiré⁵¹¹ et au chaud⁵¹². J'ai pris doucement conscience de ces aspects :

- m'apercevoir que je l'avais fait, accompagné d'une sensation que ma présence dans l'instant est dans une épaisseur plus juste ;
- en miroir, m'apercevoir que je suis en train de faire sans ou que je viens de faire sans, et que ma présence est alors moins en juste épaisseur ;
- puis essayer volontairement avec, pour sentir si ma présence est meilleure ;
- (et cette dernière démarche n'a pas de miroir, je n'arrive pas à essayer de ne pas, y penser est déjà mettre en route le corps).

511 J'ai appris différents mouvements d'étirement dans les mondes du cirque, à l'occasion du duo AlbaTros : « Petite pièce jonglée pour une trompette, neuf massues et un épouvantail, ou l'histoire vraie de l'homme qui voulait être un oiseau » (2002-2008). J'aime particulièrement celui d'enroulement du dos, en commençant debout jusqu'à rentrer vraiment les fesses (nom savant : rétroversion du bassin), et continuer d'étirer en pliant progressivement les genoux. Ci-dessus, je parle exactement de cet ensemble de muscles précis et cet endroit du corps qui s'étirent à ce moment-là.

512 Je me suis rendu compte parallèlement que ces deux endroits (plantes des pieds et bas du dos) sont ceux par lesquels je prends froid.

Mais ce n'est pas immédiat ni certain. L'arrangeur en moi peut arriver à reprendre trop de place malgré cette astuce. D'autres dimensions sont à prendre en compte dans le contexte général de la pratique en cours. Mais, quand le groupe semble d'accord pour laisser émerger la matière sonore (explicitement ou implicitement), je sens que cette attention active corporelle m'aide à occuper une plus juste épaisseur du moment pour être là et agir pour l'émergence.

Émerger et émergence... une désignation prend forme.

9. 33) Faire en alàptation

9.33a) Laisser émerger

1/ Émerger (Jean-Charles François)

L'attention à l'émergence est ce qui me décale le plus d'une posture trop arrangeur, au point de la rendre même caduque. Laisser émerger la matière sonore (la sonorité globale et les sonorités de chacun·e) m'empêche de penser « arrangement » (éloigné des réflexes d'attention sur une structuration ou une organisation générale). C'est JEAN-CHARLES FRANÇOIS qui amène ce terme dans nos Rencontrimprovisation de PaaLabRes et dans les protocoles que nous menons avec des danseuses, plasticien·nes, etc.

Émerger est le verbe qui correspond le mieux. Pour préciser progressivement ce qu'il désigne, je vais commencer par des synonymes qui me semblent moins bien fonctionner, puis quelques éléments de la définition m'aideront à préciser.

Surgir et **jaillir** amènent trop de vitesse et de précipitation. Des sonorités peuvent surgir mais, si trop surgissent, ou si une surgit trop fort, l'émergence que je veux qualifier n'a plus lieu. **Percer** amène lui trop de pointu et de localisation, alors qu'émerger est en étendue et inclut plus largement « l'ensemble » des sonorités présentes. L'ensemble précédent est prétentieux (d'autant plus en considérant les sons et bruits que l'oreille ne saisit pas), mais l'attention ou le développement de l'attention vibratoire peut avoir une grande ambition. Comme toute attention, elle se travaille, s'entretient et s'affine en largeur (ressentir plus en étendue) et en profondeur (sentir plus en intensité et densité chaque son).

Apparaître me paraît trop mou et anodin, il ne m'amène pas un imaginaire suffisamment imagé ou alors plutôt du côté de la surprise ou de la magie. Et dans le milieu musical (et même artistique), l'utilisation de ce mot est problématique. Je l'ai déjà évoqué dans mon « profond besoin d'explications » dans la liste des caractéristiques de la musique (donc des musiquer, mais ce verbe n'était pas encore installé) sur laquelle je m'appuie pour, encore, œuvrer dans les mondes musicaux.

Se dégager laisse trop sous-entendre une séparation entre ce qui se dégage et le fond dont cela se dégage. Après coup, en analyse à posteriori, nous pouvons voir se dégager une matière sonore, peut-être, mais dans l'action, essayer de dégager quoi que ce soit

est déjà faire trop pour laisser émerger collectivement. **Affleurer** peut avoir une idée de venir de l'extérieur, alors que les sonorités émergent depuis l'intérieur. **Commencer** évoque trop la temporalité et la succession d'évènements, et donc peut invisibiliser d'autres dimensions, dont la matérialité et les sensations sonores/musicales.

Un synonyme pourrait être « **se faire jour** » : l'idée de construire ou fabriquer le jour est séduisante. Mais les imaginaires nuit/jour comme ceux autour du couple obscurité/lumière peuvent être malvenus. Et la métaphore d'un lever de soleil est ambiguë. D'une part, il peut développer tout un éventail de sensations très différentes (jeux et variation de couleur, mouvement d'air, température, ressentis, etc.) suivant la saison, le climat, le jour, l'humidité, les nuages, la fatigue et autres. Ces variétés et multiplicités sont intéressantes pour qualifier l'émergence dont je parle. Mais d'une part, ce lever de soleil arrive chaque jour inéluctablement, ce qui n'est pas le cas de cette émergence. Indépendamment de l'inexistence d'un cycle, il arrive que cela ne fonctionne pas : oui, effectivement de la musique se crée, mais pas toujours en émergence. Et pour finir, le « s' » que j'aime tant me pose ici un problème : la matière sonore qui émerge serait le sujet d'une formule comme « elle se fait jour » ? Alors que la focale que je cherche concerne nos actions (celles que je cherche à qualifier), avec un nous très large, des musicien·nes directement impliqués·es aux présences dans la rue d'à côté, la pluie sur le toit ou autres sonorités extérieures, en passant par les activités sonores de personnes dans les pièces d'à-côté. Laisser émerger cette matière, c'est certes abandonner du pouvoir, le partager plus grandement et puissamment, et en partie au « ça » en train d'émerger, mais sans oublier les gestes et actions que chacun·e fait comme musiquant.

En allant chercher maintenant du côté des définitions, **émerger** a un premier sens autour d'un mouvement de sortie d'un milieu liquide [Cnrtl, A], avant de se généraliser à d'autres milieux [B]. Le sonore me paraît plus liquide que solide : il va partout et occupe l'espace, mais est encore très pris par la pesanteur. Sa phase, au sens d'état possible de la matière, me semble plus gazeuse que liquide. Le dictionnaire a aussi une déclinaison pour l'audition : « devenir peu à peu audible » [C1], et la suite est : « se détacher sur un fond » que j'ai déjà critiqué ci-dessus. Et c'est aussi : « venir à l'existence » pour une entité abstraite [C2]. Je retiens de ce « peu à peu » et ce « venir à » une indication de progressivité et de possible lenteur, pour permettre un développement en finesse et en partage collectif (ne pas trop surgir ou jaillir). « L'existence » est construite avec ce préfixe en ex- (d'*ex-sistere* en latin, dérivant de *stare* « être debout », « être stable »). Il peut faire comprendre une « sortie de » ou une extraction et alors ne pas oublier le fond dont cette matière sonore est extraite ; et il peut aussi amener une idée d'instabilité, intéressante pour caractériser l'émergence en train de se faire.

Et pour finir les consultations du CNRTL, je remarque, pour l'émergence, cette définition appliquée à « divers domaines *théoriques* : Fait, action de venir à l'existence ; apparition dont ne peut rendre compte un système de causalité » [C2].

Elle fait donc advenir les idées d'indétermination au côté de celle d'instabilité entrevue précédemment.

2/ Caractéristiques d'une matière sonore qui émerge

Au départ de ces synonymes et définitions, l'émergence que je veux caractériser a donc différentes dimensions. Émerger est :

- en étendue, largement (l'ensemble des, ou plus raisonnablement, le plus possible de vibrations sonores) et profondément (en intensité et densité pour chaque).
- en surprise, comprise comme inattendue, imprévisible et indéterminée mais aucunement magique (des premières explicitations sont possibles et nécessaires).
- en fragilité et instable (cela peut rater).
- interne et d'intérieur, ce qui émerge est fondamentalement déjà-là, toujours inclut dans et accroché au fond
- donc un processus long, sans précipitation ni agitation (laisser faire, donc faire, mais le minimum).

3/ Le sync (Génération Chaos)

Après l'apparition de cette idée de « laisser émerger », j'ai questionné JEAN-CHARLES FRANÇOIS sur cette expression. En remontant l'histoire, une des sources est le « sync », pratique développée dans le collectif Génération Chaos (il y participait comme directeur musical).

« Sync' désigne ce qui se passe lorsque des individus (danseurs et musiciens) bougent ensemble sans avoir le même rythme et les mêmes mouvements. L'attention portée au processus lui-même aboutit à une synchronisation des mouvements et à une polyrythmie corporelle et musicale sans recourir à une orchestration et à une chorégraphie conscientes préalablement définies.

Il ne s'agit pas d'un spectacle mais d'un processus de créativité et de recherche, ouvert à tous, à travers lequel les protagonistes musiciens et danseurs se proposent d'explorer l'instabilité au plan expressif. Prises de scène hasardées par les uns et les autres dans un contexte où la frontière ténue entre "le public" et les acteurs est appelée à s'estomper, pour devenir progressivement indistincte, inexistante. » [Les périphériques vous parlent, 2006]

Une inspiration principale du mot et l'idée, sync de synchronisation, est une citation d'Edward T. Hall. Elle traverse les publications de *Les périphériques vous parlent*, (publication liée à Génération Chaos) dès qu'il est question du « sync »⁵¹³ :

« "Lorsqu'il y a interaction des individus, soit ils bougent ensemble (totalement ou en partie), soit ils n'ont pas le même rythme et interrompent alors celui des autres participants. Généralement les individus en interaction remuent ensemble

513 <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?page=recherche&recherche=sync> (10 pages web sortent, 8 pour le sync' comme défini ci-dessus, dont une est le sommaire de la revue où se trouve un article, donc 7 décrivent ou parlent du sync, et 4 ont cette définition.)

dans une sorte de danse, mais ne se rendent pas compte de la synchronie de leurs mouvements et les exécutent sans musique et orchestration consciente” (*Au delà de la culture*, p. 73, Éd. du Seuil). » [dans Bertelli, 1993]

Et l'exemple principal est celui de la cour de récréation [Bertelli, 1995], que JEAN-CHARLES FRANÇOIS me détaille dans un mail :

« Le “sync” s’inspirait de l’idée de la cour de récréation qui passe du chaos initial à des postures corporelles organisées dans des activités librement développées. Un groupe de participants marchait normalement dans l’espace sans but précis, au gré des rencontres accidentelles et de la conscience de la globalité des actions sonores et gestuelles une organisation du groupe (ou de sous-groupes) émergeait petit à petit en utilisant gestes corporels et sons vocaux. Une fois cette organisation structurée (ce qui pouvait prendre beaucoup de temps) les musiciens pouvaient continuer l’action sur les instruments en gardant le rythme, les gestes et les sonorités du sync, les autres devenant danseurs.

La raison d’être du “sync” dans la pratique est en fait centrée sur une double contrainte contradictoire : s’efforcer de ne rien proposer, mais tenter de répondre à toute proposition provenant d’une source quelconque en vue de construire quelque chose ensemble sans forcer les choses. Or si personne ne propose rien, on n’a pas la possibilité de répondre à quoi que ce soit. Mais du fait que les participants se déplacent au hasard dans l’espace, des relations peuvent se développer. » [2025b]

9.33b) En alàptation

4/ Alàp et protocole dans PaaLabRes

La première trace du terme « alàp » (sous la forme « alapa ») dans nos réflexions date de 2012, au moment d’une série d’ateliers d’improvisation menés par le groupe PFL Traject⁵¹⁴ dans le cadre du festival *Musique Action* (Est de la France, Nancy, Strasbourg, Vandœuvre-lès-Nancy). Pascal Pariaud, JEAN-CHARLES FRANÇOIS et GILLES LAVAL décrivent ainsi les protocoles de commencement d’improvisation :

« Commencer et finir une improvisation sont les deux phases les plus délicates à négocier. Du côté du commencement, ce qui se passe pendant cette phase détermine beaucoup ce qui va se passer par la suite. Souvent l’imposition prématurée par l’un des membres du groupe d’une idée annonce la couleur des relations sous le signe de la manipulation ou de la coercition d’une personne sur les autres. Pour se sortir de ce genre de situations il n’y a pas d’autre choix que de se soumettre ou de s’opposer (on peut aussi se démettre). Les relations deviennent alors binaires et sans intérêt. On a donc besoin d’un protocole qui permet de définir d’une façon ou d’une autre l’espace de la communauté et les règles qui vont gouverner les interactions. Même dans le cas où la position géographique et sociétale des musiciens est complètement déterminée avant le commencement de la prestation, comme c’est le cas de la musique occidentale classique, un rituel est

514 P de Pariaud (Pascal), F de François (Jean-Charles) et L de Laval (Gilles), trois des membres fondateurs de PaaLabRes ; et *Pre Fader Listen*, outil pour écouter une piste audio avant qu’elle ne soit passée par le réglage du volume et différents envois dans des effets.

nécessaire pour marquer le passage entre la non musique et la manifestation sans ambiguïté du musical. Dans la musique classique de la musique de l'Inde du nord, une phase appelée l'*alapa* est placée au début d'une improvisation. Il semble qu'on soit dans un entre deux qui peut durer assez longtemps entre un processus d'accord des instruments et l'entrée effective d'une musique structurée, rythmiquement et mélodiquement, qui va permettre à l'improvisation de prendre sa place. Cette phase d'entrée dans l'espace de la prestation a pour fonction d'établir l'accord des instruments entre eux pour chaque note de la collection de hauteurs, mais aussi d'accorder les esprits et les corps pour un partage de l'espace. On prend le temps qu'il faut pour que ce processus soit complètement mis en place avant de pouvoir commencer les "vraies" interactions improvisées. » [François&co, 2014, p8]

Le mot (et l'idée) de « protocole » était développé à cette époque, et c'est celui qui a continué d'être au centre d'actions de PaaLabRes : un groupe de travail 'Protocole' s'est mis en place pour essayer et jouer avec des protocoles d'improvisation. L'idée est, qu'ensuite, ils soient transposés et mis au travail dans différents ateliers en école de musiques [Groupe Protocole PaaLabRes, 2014a, 2014b ; Pariaud, 2017, François, 2021].

« Nous avons nommé "protocoles" des processus de recherche collective qui se passent avant une improvisation et qui vont en colorer le contenu, puis accumuler dans la mémoire collective un répertoire d'actions déterminées. Le détail de ce répertoire d'actions n'est pas fixé, et il n'est pas forcément décidé qu'un répertoire donné doit être convoqué lors d'une improvisation. » [François, 2021, partie 5.]

Nous braconnons cette notion d'alàp dans des musiques et pratiques que nous ne connaissons pas, et la transposition des procédures en contexte(s) indiennes aux nôtres n'est pas si évidente, surtout sans avoir encore beaucoup approfondi cette notion. Mais elle semblait intéressante et attirante comme protocole pour commencer à improviser ensemble. Alors le mot et l'idée ont circulé.

5/ L'alàptation (Yves Favier)

L'expression « alàptation »⁵¹⁵ est amenée par YVES FAVIER dans une correspondance avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS en 2021 : à partir du mot alàp et du mot adaptation.

« Une forme **Alàp-adaptée** à nos pratiques, nos latitudes, nos circonstances de fait très différentes [de l'Alàp traditionnel] et pourtant elles aussi en situations propices POUR l'improvisation elle-même supposée libre et non plus pour servir une forme pré-déterminée qui suivra irrémédiablement et en même temps pré-déterminante pour tout ce qui serait AVANT.

515 La typographie du deuxième « a » de l'alàp varie beaucoup (mais reste une forme « a » dans les alphabet latin, toujours avec un signe en plus), de même que sa désignation complète. Nous semblons nous stabiliser sur « alàp » et donc « alàptation ». Nous gardons un signe en plus sur ce deuxième « a », et le « à » est facile à trouver dans un clavier d'ordinateur. De plus, pour moi, il est en écho avec le « là », d'un ici et maintenant situés.
(Les citations précédentes et suivantes respectent la typographies des auteurices.)

Cette forme **alàptée** à notre éco-relation désenclavée d'un avant et après prédéfini, ce principe-actif je l'ai appelé **Alàptation** (...)

L'Alàptation serait ainsi le principe-actif d'une force d'exploration utile pour essayer de continuer de *penser en Trajet* dans l'Écotone via ce *dispositif-préparatif*. » [Favier, 2025, p32]

Il s'agit donc d'une *deuxième* transposition : changement de milieu (de l'Inde aux protocoles d'improvisation dans PaaLabRes et d'autres), puis transformation du mot.

La dimension amenée par l'ajout du suffixe -tion désigne l'action en train de se faire : créer et développer un alâp, faire en alàptation (en faisant attention à ce que le -tion ne désigne pas que le résultat de cette action mais bien le processus). Nous mettons maintenant en œuvre et au travail cette alàptation depuis 2021 lors de nos différentes rencontres, comme des protocoles particuliers pouvant permettre l'émergence de matières sonores communes et collectives.

Nous sommes conscients du fort décalage avec l'alâp d'origine. Nous sommes plusieurs à enquêter sur ces différentes transpositions. Pour ma part, j'ai commencé par des textes généraux sur l'alâp, ethnomusicologiques mais pas encore dans des articles précis.

6/ Notion d'alâp (musiques indiennes)

L'« alâp » est un moment spécifique des moments de la musique classique de l'Inde qui précède les rāgas. Mireille Helffer (1928-2023)⁵¹⁶, le décrit ainsi dans l'*Encyclopædia Universalis* :

« le développement d'un rāga s'effectue selon une progression déterminée.

Le musicien doit, au cours d'un prélude non mesuré, l'*alâp*, introduire l'auditeur dans l'univers sonore du rāga (...)

Un alâp peut se prolonger pendant une heure ou davantage, tissant autour des degrés préférentiels un réseau de mouvements mélodique qui tendent à exprimer l'essence du rāga, à retrouver en quelque sorte ce qui serait l'archétype de ce rāga. » [1992, p936]

Dans le numéro de la revue *Tracés*, « *Improviser. De l'art à l'action* » déjà citée, William Tallotte⁵¹⁷ décrit les pratiques des *nāgasvvarakkārar*, hautboïste sud-indiens. Il évoque plusieurs fois l'*âlâpana*...

« une forme improvisée, non mesurée, au rythme libre (...) entre rigueur d'exécution et liberté d'expression : rigueur car le jeu d'un *âlâpana* nécessite des techniques de développement qui supposent un traitement quasi mathématique des modèles mnémotechniques de base – par extension, symétrie, permutation, etc. ; liberté, car l'application de ces techniques sert moins l'idée d'une vérité préexistante qu'un point de départ nécessaire à un cheminement où la maîtrise se

516 Elle est ethnomusicologue spécialiste des musiques tibétaines, himalayenne et liturgiques bouddhiques.

517 Il est aujourd'hui chercheur associé à l'IReMus (Institut de recherche en musicologie) ; à l'époque de l'article en question, il était postdoctorant au musée du quai Branly.

doit de côtoyer l'invention. » [Bachir-Loopuyt&co, 2010, p110, voire notamment p110-112, p115-118].

Plusieurs idées dans ces extraits, résonnent...

- un prélude non mesuré, improvisé et peut-être de longue durée : protocole sans mesure ni contraintes temporelles ;
- introduire l'auditeur dans l'univers sonore : nous dirons plutôt « nous introduire nous (musiquant) » ;
- pas de vérité préexistante mais départ d'un cheminement ;
- rigueur et liberté, devenant exigence et liberté, pour ne pas rentrer dans des techniques mathématico-mnémotechnique, mais plutôt développer des attentions-actions spécifiques (qu'il reste à définir) ;
- tissage autour, avec l'imaginaire de partir de (presque) rien et construire un enchevêtrement...

Par contre, d'autres idées comme des degrés préférentiels déjà déterminés, un traitement quasi mathématiques, l'expression d'une essence et la recherche d'un archétype, elles, ne résonnent pas.

En remixant tout cela, je proposerai :

L'alàptation est un protocole improvisé, sans mesure ni contraintes temporelles, point de départ d'un cheminement nous introduisant dans un tissage sonore progressif, entre liberté et exigence d'attention(s).

J'arrive à celle-ci en cette toute fin de thèse, donc je ne l'ai pas encore discuté avec mes collègues.

7/ Émergence et alàptation

Dans la suite, j'évoquerai émergence et alàptation comme deux termes équivalents.

Les deux actions que chacun décrit m'ont aidé à expliciter en actes cette disposition devenant disponibilité en improvisant, autre que celle d'arrangeur. Elles ne sont pas exactement équivalentes, notamment dans une répartition fine des attentions et considérations. Et de manière générale, de telles équivalences sont bizarres. Ces deux expressions nomment différemment, viennent d'endroits nourris de préoccupations communes mais différentes, dans des positions et avec des appareils de considérations, différents. Toutes ces différences pourraient aider à encore préciser.

Mais je considère ici qu'elles sont temporairement suffisamment équivalentes, pour que, dans la suite de cet écrit, je considère que :

pour laisser émerger de la matière sonore, il faut faire en alàptation
pour faire en alàptation, il faut laisser émerger de la matière sonore,

C'est une première approximation. Je commence tout juste à les distinguer (pour mieux les relier, avec plus de complexité qu'un signe égal).

8/ Donc des conventions

Dans ce type de tentatives, c'est l'attention à « laisser émerger » qui repousse les mélodies ou les accords (au sens harmonique, superposition de notes), ou les rythmes trop francs ou référencés. Elle les repousse seulement, parce que, au bout d'un (long) temps, il n'est pas interdit d'arriver à ou de passer par de telles matières. Chacun·e essaye de ne pas brider, empêcher ou casser l'émergence en cours. Cela est plus un conseil et une vigilance qu'une interdiction (interdire n'a pas de sens opératoire dans ces situations) et nous avons besoin de sortir des définitions par la négative.

JEAN-CHARLES FRANÇOIS gueulera très fort « ya trop d'idées là ! » en lâchant ses baguettes bruyamment, 4 minutes après avoir commencé une improvisation que nous voulions et avons convenu d'être en alàptation !

L'attention à « laisser émerger » explicite et justifie les conventions qui créent ce type de résultat sonore d'évolution lente (presque statique voire ennuyeuse quand une personne l'écoute de l'extérieur).

Avant ces idées d'émergence et d'alàptation, une constante des improvisations de premières rencontres en interne est ce que nous(-PaaLabRes) appelons la politesse. Et il y a aussi des dimensions de l'ordre d'une ou même des « politesses » quand nous musiquons en alàptation, au minimum un besoin de les expliciter.

9. 34) Des politesses

1/ Politesse de la rencontre

Pour expliciter un premier type de politesse, je compléterai le mot : « politesse de la rencontre ». Des occasions d'improviser dans des premières rencontres et en interne nous arrivent souvent, et même, nous(-PaaLabRes) les sollicitons : rencontre improvisée, se rencontrer en improvisant, improviser en se rencontrant (d'où le terme « rencontrimprovisation » déjà utilisé précédemment dans la partie « Les lisières dans PaaLabRes »). Nous faisons en grande majorité des sessions en interne, c'est-à-dire sans public, avec des invitations mais très principalement⁵¹⁸ pour venir musiqu-et-danser. Et, même si un noyau dur existe, beaucoup de nouvelles personnes passent à chaque fois, donc il s'agit toujours d'une nouvelle rencontre. Dans de telles sessions, personne n'en fait *trop*, ne veut prendre une forme de pouvoir, par exemple en prenant vraiment la parole, plus ou moins abruptement, en imposant temporairement, mais imposant, un rythme-sonorité depuis une place prépondérante, privilégiée.

518 Certain·es ne peuvent venir qu'assister, ou se retirer pour une improvisation afin d'être temporairement extérieur·es. Mais elles sont très peu nombreuses, toujours en ultra-minorité par rapport à ceux qui musiquent et/ou dansent.

« Souvent l'imposition prématurée par l'un des membres du groupe d'une idée annonce la couleur des relations sous le signe de la manipulation ou de la coercition d'une personne sur les autres. » [François&co, 2014, p8, déjà cité]

Nous qualifions souvent une telle place d'être « dans la poursuite », du nom du projecteur dont le halo peut se déplacer et alors mettre en valeur un personnage ou un élément du décor. En continuant la métaphore de l'éclairage, celui d'une improvisation marquée par une « politesse de la rencontre » n'est pas très varié, voire sans relief. La forme sonore est alors dite en poisson : on part de rien, puis le volume et l'agitation montent un peu, puis retombent jusqu'au silence.



Exemple type d'improvisation ou morceau « en poisson »

Chacune des parties peut durer plus ou moins longtemps, mais la forme et succession est la même, en se répétant quand l'improvisation dure⁵¹⁹.

Le résultat sonore est souvent peu passionnant (ce n'est pas non plus toujours passionnant quand une personne prend trop la parole). Mais le processus de rencontre est intéressant, amical et très respectueux. D'un point de vue extérieur, d'une personne qui assiste (participe par sa présence mais pas plus), je n'aimais pas souvent ces systématismes et cette forme de mollesse qui bride les surprises. Comme participant, elle avait aussi tendance à m'ennuyer.

Ces deux phrases sont au passé, à l'imparfait : elle date un peu et il est nécessaire d'élargir l'attention et la discussion aux pratiques sociales. Depuis ce constat, ma sensibilité aux conditions extérieures sociétales se sont intensifiées, et j'ai le fort ressenti que ces conditions se sont dégradées. Dater ces mouvements est difficile : la sensibilité s'affine progressivement, de manières multiples dans différentes dimensions, et reconnaître que ce ressenti est là (ce qui peut se dater plus précisément) est, en fait, dire qu'il était présent depuis un petit moment, avec un « petit » d'affectivité et d'humilité plus que de taille. Je date des éléments importants de ce ressenti autour de la campagne électorale amenant à l'élection de Nicolas Sarkozy en 2007, avec ses effets sur l'imaginaire, des relents racistes reprenant nettement place dans l'espace public et les peurs s'excitant.

Les violences de certaines pratiques (pas uniquement musicales), attitudes, comportements et discours m'affectent de plus en plus, et l'époque actuelle y participent grandement. Alors, avoir un espace-temps de pratique dans lequel chacun·e

519 Voir par exemple les deux « courbes d'intensité dans le temps » des premières improvisations de la rencontrimprovisation du 26 avril 2019 [dans l'annexe ► B, B22a) 6/ et B22c) 15/].

reste dans la forme de bienveillance d'une improvisation en politesse est précieux, de temps en temps. Ne pas faire toutes les improvisations comme cela, sans doute, mais je me suis rendu compte que ce type d'espaces-temps était plutôt appréciable. Et une nouvelle fois, je privilégie la démarche plutôt que le résultat.

Quand nous agissons sur scène, des moments plus dynamiques d'interactions sont possibles, et nécessaires si nous voulons se donner la possibilité de varier les ambiances. Au vu de ce que je viens de décrire, une des manières de faire est de développer des prises de paroles individuelles plus marquées⁵²⁰, temporairement. Mais ce n'est pas la seule démarche permettant de telles dynamiques : surprendre⁵²¹, prendre des contrepieds, contredire, contre-proposer (du volume sonore comme des silences), etc. Toutes ont en commun de ne pas être trop tenu·es par une politesse de bienséance. Alors nous nous explicitons des consignes d'attention pour toustes et/ou par personne, un minimum...

- avant : se permet-on cela ? qui, comment, avec quelles conditions ? et des pré-excuses au cas où (comme une forme d'une politesse d'avant)
- pendant, avec des jeux de regards et de petits signes. Ils ne sont jamais très clairs. Nous n'avons pas encore créé de systèmes d'interactions efficaces comme il peut en exister en AG, avec des signes ou un·e MC (master of ceremony des pratiques rap ou la tribune dans une AG en charge de l'animation). Du type « non non, tu as déjà beaucoup parlé et ce n'est pas ton tour, il y a encore Camille avant toi » ou autres. John Zorn dans sa position au « prompteur » dans sa game piece *Cobra* qui reçoit les volontés des participant·es, les organise et distribue à toustes fait peut-être un peu cela (mais depuis une position centrale qui n'est pas si partagée).
- et après : j'ai fait cela, c'était dans la dynamique, pas contre toi ou vous, etc. (comme une forme de politesse de l'après).
- c'était dans les consignes ou pas ? parce qu'elles ne sont pas toujours claires...

2/ Une critique (très) classique

Des critiques sont très partagées sur ces manières de faire. Clément Canonne en présente deux dans sa thèse sur « l'improvisation collective libre ».

520 De même que dans les AG, et en toutes ressemblances assumées, des dispositifs se mettent en place pour une répartition plus équitable des prises de parole. Pour que certain·es puissent parler, il nous arrive de mettre des règles de jeu (des consignes et contraintes spécifiques, et potentiellement différenciées), pour que ce ne soit pas tout le temps les mêmes qui prennent la parole de la même façon, etc.

521 À cet effet, en autres, une des astuces que nous avons développées dans nos « jeux d'impro » (des systèmes de propositions-consignes qui créent du jeu), est celle de la position du ou de la « joker » qui, ellui, a pour consignes de ne pas respecter les consignes. Quand je le suis, il m'arrive d'avoir une prise de parole, pas forcément marquée, mais qui manifeste ostensiblement une incompréhension des consignes (une position d'arrangeur). Je participe à les donner et ne les respecte pas ? Cela crée souvent une montée de tension qui peut faire advenir des intentions et des sons plus intéressants qu'avant, notamment dans leurs dynamismes et interactions.

La forme « en poisson » est critiquée, notamment dans la citation célèbre, raide et critique, Clément Canonne écrit « sévère », de Pierre Boulez (qui défend et justifie des travaux d'invention de type composition pas dans l'instant) :

« Les improvisations, et surtout les improvisations de groupe où il y a résonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention : excitation – repos – excitation – repos. »⁵²² [cité par Canonne, 2010, p139]

Ces manières sont aussi vues comme « jouant parfois un rôle inhibant et contre-productif, qui peut même déboucher sur la peur du discours individuel et sur cette insupportable “politesse” dénoncée par Jacques Siron » [Canonne, 2010, p69]. Une citation sur cette « politesse » suit ce passage. Je la resitue plus globalement dans l'article en question de Jacques Siron⁵²³ (dans la somme *Musiques* en 5 volumes dirigés par Jean-Jacques Nattiez). Il liste plusieurs « stéréotypes de l'improvisation collective » [2007, p702-705], avec les expressions : la soupe improvisatoire, le manque d'idée, l'improvisation interminable, le suivisme, deux inverses : la politesse et le bavardage continu, et les montages russes.

Et sur la politesse, donc, elle...

« bloque l'avance d'un groupe. Les précautions, la préoccupation exagérée de laisser de la place à l'autre, la volonté de dialoguer à tout prix sans écraser ses partenaires partent d'un bon sentiment. Mais elles sont inefficaces, car c'est de musique dont il s'agit, et non de bonne éducation : le jeu est de prendre sa place, et non de la mériter par la déférence qu'on témoigne vis-à-vis des autres. L'improvisation en groupe s'apparente à une joute rapide et intense, à une course à la meilleure idée. Jeu symbolique dont le but n'est ni d'écraser l'autre, ni de le vaincre, cette joute vise la meilleure dynamique, celle qui se nourrit de toutes les énergies en présence pour les dépasser » [Siron, 2007, p704, cité par Canonne, 2010, p69]

Mais c'est de nouveau deux positions depuis une attention trop centrée sur le produit, le résultat. Je dirai, en reprenant une des phrases de Jacques Siron : « car c'est de musique[r] dont il s'agit » dans mes recherches et cette thèse. L'ajout de ce « r » faisant verbe et non plus chose est fondamental. Il déplace et dérange l'analyse ici formulée très explicitement par Jacques Siron, mais très commune dans les milieux musicalement improvisateurs⁵²⁴. Que se passe-t-il dans le moment, à même la pratique, dans le processus ?

Il existe de nombreuses dimensions musicales (donc sociales) à explorer dans ce type de rythmes-sonorités collectives qu'une écoute pourrait qualifier de molle, précautionneuse, inefficaces, « insupportables ». Par exemple : se coordonner sur une

522 BOULEZ, Pierre. (1975). *Par volonté et par hasard*. Paris : Seuil, p150.

523 Jacques Siron est musicien, improvisateur, compositeur, interprète, aussi dans le monde du théâtre et du multimédia, et par ailleurs musicographe (autoqualifié « autodidacte ») avec plusieurs articles et notamment un livre. *La partition intérieure (jazz, musiques improvisées)* est sortie en 1992 avec plus de 750 pages au format A4. Il a beaucoup circulé depuis : il était presque un des premiers vraiment épais (et sorti au moment où je me posais beaucoup de questions).

524 Ceux musicalement improvisateurs sont plus rares.

rythmique, s'ajuster dans un équilibre sonore délicat, compléter ou supporter⁵²⁵ une sonorité-rythme ou une idée. Tout cela peut se développer à l'infini, tout en restant sans prise de paroles/pouvoirs trop imposantes ni bifurcations. Certain·es peuvent très vite perdre le goût de ce type de travail, d'autres le remettre sur l'établi très souvent et très longtemps. Là, de nouveau, la distinction entre jouer (participer à la fabrication sonore) ou écouter (assister de l'extérieur à celle-ci) est importante, voire fondamentale. J'écris (et essaye le plus possible de parler) dans la pratique, sans trop de considération pour le résultat sonore. Le fait que celui-ci soit beau ou bon ou bien n'est pas au centre de mes intérêts de recherches. Ce qui ne veut pas dire ne pas en parler (désolé de la double négation, nécessaire parce que l'annuler avec un « cela veut dire en parler » n'est pas équivalent), mais, si cela se fait, c'est « au bar » (au sens du temps informel qui suit celui plus formellement organisé, pas au sens boisson apéro), après, sans obligation. Je prends souvent cet exemple avec les étudiant·es du Cefedem AuRA : donner des critères d'évaluation qui permettent que les discussions-délibérations soient documentées et argumentées avec une focale commune⁵²⁶. Avant, nous discutons de la pertinence et précision de cette focale. Et après, nous discuterons d'autres focales possibles, etc. Mais nous nous serons mis d'accord sur celle à laquelle nous portons *attention ensemble* dans le dispositif.

3/ Et la politesse dans l'émergence

Le « trop » dans ces occasions où la « politesse de rencontre » se développe n'est pas celui relié à l'émergence, même si j'utilise le même adverbe. La différence principale se trouve dans l'intention qu'il qualifie : il s'agit de ne pas trop faire certes, mais d'un côté elle est formulable en négatif (éviter de), et de l'autre en positif (permettre de). Dans la politesse de la rencontre, cette vigilance du « trop » permet de ne pas écraser ou gêner les autres participant·es. Dans une politesse envers l'émergence (un processus d'adaptation), elle permet de laisser émerger de la matière sonore. Et cette différence d'intention me et nous met dans des états de corps et d'attentions (des dispositions) différentes.

Dans les deux, des moments dits « point d'interrogation » arrivent souvent : un flou qui ne sonne pas, un doute sonore au mauvais sens du terme. Il y a bien musiquer mais très ennuyeux. À la ré-écoute, une telle interrogation se ressent. Et certaines fois, nous le ressentons alors que nous sommes en train de jouer. Je recommande de prendre ce type d'informations, elles sont là, mais pour les laisser de côté le plus vite possible parce qu'il ne faut pas trop faire confiance à cette projection de ressentis : elle peut

525 Le vocabulaire peut être très riche sur ce type d'actions : entourer, augmenter, enrichir, soutenir, appuyer, porter, maintenir, encourager, (r)animer, amplifier, stimuler, attiser, seconder, adosser, conforter, étendre, valoriser, etc.

526 L'énergie hardcore qu'elle cherche se décline comment dans le spectre sonore ? dans quel type de synchronicité et/ou de complémentarité ? Comment se traduit-elle dans le corps, au niveau de la tête, des épaules, des bras, des doigts, des hanches, des jambes, des pieds, etc. ? Le swing cherché s'entend principalement dans la conduite de chaque temps, dans un agogique entre des temps fort/faibles, dans les jeux de syncope, dans les accentuations, dans les interactions avec... et son jeu de... ? Le son est travaillé avec quelles intentions, à quels endroits et comment ? etc.

être injuste (elle n'est qu'une parmi d'autres dimensions non accessibles au moment où nous sommes en train de faire et qui peuvent être plus importantes, du fait d'une position dans l'espace, d'antériorités et d'attentions différentes), et elle minimise fortement la présence. Encore une fois, c'est un état de corps particulier pour ne pas se faire happer par ces informations, pour vite les abandonner quand elles surviennent.

9. 35) Faire, mais le minimum

1/ Un protocole pour commencer à danser ensemble

J'ai déjà évoqué mais trop vite, la recherche-action entre PaaLabRes et Ramdam, un centre d'art, de 2016 à 2018. Elle associe des personnes plutôt musiciennes (nous, membres de PaaLabRes), d'autres plutôt danseuses (des membres de la compagnie Maguy Marin ou en forte proximité), un plasticien (Christian Lhopital), et des invité·es régulièr·es. Nous expérimentons des protocoles d'improvisation construisant des matériaux communs, de façon à tenter de « faire ensemble en grand groupe hétérogène ». Je détaille une session.

Le 7 mai 2016, Marcelo Sepulveda conduit le début de la séance.

Marcelo danse, chorégraphie et mène des interventions dans la région Auvergne Rhône-Alpes avec sa compagnie, TramaLuna. Il est né au Chili en 1967 et arrive en France en 1993. Il danse avec la compagnie Maguy Marin entre 1996 et 2004, puis entre 2015 et 2024. Il a participé à tous nos week-ends de travail à cette période. Ensuite, je l'ai recroisé plusieurs fois, de mon côté mais aussi dans le cadre de PaaLabRes.

C'est le premier matin du deuxième week-end ensemble. Début mai, il fait beau et pas trop chaud, alors nous commençons (collectivement) dehors.

Il ne s'agit pas de l'échauffement corporel individuel. Si nécessaire, celui-ci a lieu avant. Les personnes arrivent progressivement. Les premièr·es préparent le café, déballet quelques pains, viennoiseries et de quoi manger le midi. Puis certain·es s'allongent sur un tapis et s'étirent, les musicien·nes installent leur matériel, vérifient que du son sort s'il y a amplification, d'autres font quelques mouvements de dos entre des gorgées de café. Se mettre en tenue prend aussi un peu de temps. Certain·es discutent en moulinant les poignets ou faisant tourner les chevilles, d'autres sautillent et font des extensions pour réveiller le corps et ses sensations. Et une bonne partie ne fait aucun mouvement que j'identifierai comme spécifique.

Mais, une fois réuni·es après cette période, quand l'heure avance et/ou que nous sommes suffisamment prêt·es, une danse sonore collective commence très vite. Les premiers mouvements peuvent être de l'ordre d'un échauffement-préparation physique et mentale, mais ils sont faits ensemble et de manières concertées. Une personne (différente à chaque séance) dirige le début, au sens de proposer une suite d'activités et

de les organiser dans le temps. Les mouvements sont alors presque coordonnés, chacun·e les faisant à son allure. Puis ils passent par des formes de duos, trios puis progressivement en petits groupes puis toutes ensemble, et les allures et rythmes s'accordent. Nous, participant·es nous retrouvons à danser ensemble très vite. Je m'en, et nous musicien·nes nous en apercevons une fois que cela a commencé : « ah oui, là, depuis un petit moment nous dansons ensemble ». Pour les danseuses, c'est presque quotidien, elles ne sont pas surprises par cet état de fait, mais par notre surprise.

Je filmais pour garder trace pour le collectif, mais je n'avais pas anticipé un passage en extérieur. Avant tout, je participe comme les autres, la documentation vidéo est un « plus ». Dans ces week-ends de recherche-action, nous faisons, musiquons, dansons, traçons, dessinons, etc. Et ce sont ces activités, leur rencontre, leurs lisières, ma et notre pleine participation à celles-ci qui font recherche, pas le fait d'avoir une caméra sur « on » ou une position d'« observation » prenant des notes. Là, je suis musicien-danseur en recherche. Le trait d'union musique-danse signale une coexistence : « faire de la musique c'est avoir un corps en mouvement ; danser c'est produire des sons » [Sidoroff, 2018b, p265]. J'ajoute le « en recherche » après, parce que ce noyau est présent, et même très présent mais pas d'une façon à m'extraire de l'activité dansée-sonore. Aller chercher la caméra, vérifier l'alimentation, puis l'installer m'aurait empêché de participer au début de cette activité. La dimension « vidéo » sur des tentatives mettait certain·es danseuses en difficulté, même pour ce que nous annoncions d'une forme de « témoignage interne ». J'ai donc pris la décision de laisser la caméra à l'intérieur. Ensuite, dans nos discussions, les temps formels (s'asseoir en cercle sur le plancher et échanger sur ce que l'on vient de faire et pourrait faire ensuite) comme informels (les pauses, la préparation du repas, la vaisselle, etc.) ou dans le retour en voiture, je deviens chercheur qui viens de et va musiquer-danser. C'est-à-dire que le rapport « recherche » et « performance » est comme renversé. Chercheur, mais le noyau performance reste présent et surtout ne s'éloigne pas trop pour mobiliser les sensations et souvenirs pour mieux entendre/parler. Et c'est la même chose en revenant à l'appartement et garder quelques notes et réflexions.

Donc pour ce que je raconte ici, je n'ai que des notes et des souvenirs. Ces notes n'ont pas été prises en direct, mais à la fin du week-end, et complétées lors de plusieurs discussions avec Marcelo.

(...) Il [Marcelo] propose de se placer en duo, face à face. Chacun·e tend ses deux mains ouvertes devant ellui pour entrer en contact avec toute la surface de la main de l'autre personne, paume et doigts. La consigne est de ne rien faire sauf répondre aux mouvements de l'autre en l'accompagnant par les mains, en n'en faisant pas trop. L'image utilisée est : comme une manière corporelle de signaler « oui, j'ai compris ton mouvement », comprendre n'est pas suivre ou amplifier. Au début, je ne sens rien, puis je ressens un premier très petit mouvement auquel je réponds de façon très légère, sans doute trop légère puisque je ne perçois pas de réponse à ma réponse. Très vite je ressens un deuxième petit mouvement sur l'autre main, une dépression, le contact semble se perdre, j'accompagne en

rapprochant ma main de celle qui s'éloigne un peu, et cette fois je perçois un mouvement qui me semble répondre, en accompagnant-continuant. Puis progressivement, le mouvement se déploie et l'enchaînement finit par nous entraîner dans un grand mouvement de l'ensemble du corps, il nous fait déplacer et lâcher le contact de nos mains. En se replaçant dans l'espace, on échange sur le début : quelle a été l'impulsion initiale, de qui venait-elle ? Nos impressions sont identiques mais symétriques : c'est l'autre qui a commencé ! À l'extérieur, en plein air, avec une attention intensément concentrée sur le mouvement de nos mains (les nôtres et celles de la deuxième personne en contact), il est pas impossible de ressentir un tout petit mouvement, même involontaire.

Notre duo recommence et l'enchaînement est le même : attente, micro, petit puis grand mouvement. Quelques fois, l'attente dure un peu avec des premières impulsions qui se développent un petit peu puis se calment, avant qu'un enchaînement complet se mette en place. Ce n'est pas propre à nous deux, c'est aussi l'expérience des autres duos.

J'expérimente cela en 2016, l'ai discuté puis écrit dans l'année 2018, puis je découvre le « sync » de Génération Chaos entre 2024 et 2025. La ressemblance est manifeste avec ce que JEAN-CHARLES FRANÇOIS nomme la « double contrainte contradictoire : s'efforcer de ne rien proposer, mais tenter de répondre à toute proposition provenant d'une source quelconque en vue de construire quelque chose ensemble sans forcer les choses » (voir précédemment).

2/ Une chorégraphie collective avec presque-rien

Cette activité ne me fait pas une révélation d'un type « effet 'whaou' » déjà décrit. Mais je trouve cet exemple très simple et signifiant, dans une forme de rapport maximum entre la description et la compréhension qu'il permet. Je manquais de mots et phrases pour évoquer ces aspects de création collective sur du (presque-)rien, qui peut correspondre à des moments d'improvisation.

Marcelo demande, Jean-Charles écrit, de ne rien faire sauf, de ne rien proposer mais répondre sans trop en faire, sans forcer. Alors quelles sont les propositions ? Dans le « sync », le déplacement des participant·es dans l'espace en créent ; dans l'exemple ci-dessus, c'est le contact main contre main.

Une personne peut sentir des micros-gestes involontaires et les accompagner de façon très légère, et même extrêmement fine en commençant à maîtriser le geste, le contact et la relation. Le micro-geste peut venir d'une respiration qui fait bouger un peu les mains, un frisson ou un coup de vent, donc d'une manière inattendue et non prévue. La réponse accompagne au minimum mais de fait, prend une option : corporellement, je comprends ça et y répond ainsi (moi-même ferait différemment 10 minutes avant ou après, hier ou demain, et encore plus une autre personne). Je comprends et réponds par le touché des mains, qui est peu de chose dans l'ensemble des sensations corporelles. Puis un autre geste accompagne à son tour, une nouvelle compréhension-réponse (une option) mais prise par l'autre personne. Le protocole d'échange met en coopération les

deux membres du duo. La chorégraphie ou la construction du mouvement n'est alors vraiment pas individuelle. Et elle a une couleur improvisée puisque pas chorégraphiée à l'avance et basée sur une bonne dose d'involontaire et tout un imprévisible (au moins : le moment de son commencement et sa manière). À chaque fois, cela part des mains jusqu'au moment où elles se désolidarisent. Mais partir comment ? vers le haut, le bas, la droite la gauche, plutôt en avançant, en reculant, etc. ? Et avec quels mouvements de pieds, jambes, hanche, tronc, épaules, coudes, nuque, tête, et dans quelles directions, et de nouveau un « etc. » ? Ce sont des déplacements, et donc il faudrait aussi considérer leurs vitesses et accélérations. La variété est immense. L'enchaînement est à chaque fois différent, je le déclare improvisé.

Un·e adulte avec un·e enfant sur le quai du métro, qui l'attrape par la main pour l'attraper loin du passage de la rame, crée aussi une chorégraphie en duo avec un départ main-main. Mais la création est beaucoup moins collective (une personne dirige, l'autre suit), et a nettement moins de dimensions d'improvisation. Cependant cela peut être très utile en cas d'affluence et/ou pour éviter des accidents.

Le dispositif proposé par Marcelo Sepulveda (comme celui du « sync ») a plusieurs caractéristiques qui activent la coopération collective, notamment les consignes :

- « ne rien faire mais répondre », donc une priorité proposée sur l'écoute et l'attention. Ce n'est pas agir ou réagir, le verbe « répondre » (aussi utilisé dans le « sync ») engage une autre relation qui prend en compte le duo, deux personnes actives le plus également possible.
- « répondre » pour exprimer « j'ai compris ton mouvement » en geste. Ce n'est pas si facile : il y a une interprétation, une transformation qu'on le veuille ou non (je l'ai appelée une option). Et c'est joyeux puisque cela fait la coopération et la chorégraphie de notre duo.
- « contact par la surface des mains ». Le corps bouge, mais c'est par la main que l'on sent et répond. On a aussi expérimenté les yeux fermés, pour que la vision de l'autre ne nous influence pas et rester le plus possible sur/par le contact de nos mains. Chacune est avec un poignet, un avant-bras et tout le reste. Raison de plus d'une réponse qui transforme.

3/ Continuer, plutôt qu'imiter ou répondre (György Kurtág)

Ce verbe est introduit dans le paysage de PaaLabRes par GYÖRGY KURTAG, à propos de son travail avec des enfants, lors d'interviews durant l'année 2023 menées avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS. GYÖRGY demande aux enfants de **continuer** le son en cours... Lors de sa présentation au moment de la rencontrimprovisation du 26 avril 2019 (partie « Les lisières dans PaaLabRes », il avait évoqué ses activités pédagogiques. Il demandait de « reproduire (...) avec pour seule consigne “fais comme moi” (...) faire comme un dialogue » [Annexe ► B, B.22b) 7/]. Avec JEAN-CHARLES, nous ne réagissons pas immédiatement à ce nouveau verbe, « continuer ». Ce n'est qu'après coup que nous nous sommes aperçus du changement important qu'il

opérait. Et de plus, par la distinction que ce verbe permettait, nous pouvions préciser quelque peu ces idées d'émergence et d'alàptation. Je pousse ici la réflexion.

Avec ce verbe, la demande n'est pas d'imiter ou de reproduire. Ces deux consignes ne sont vraiment pas si faciles, même impossibles à faire exactement. Donc elles emmènent avec elles deux dimensions pouvant bloquer l'activité, ou ne pas permettre qu'elle se développe complètement. Imiter et reproduire font exister un degré de « suffisamment bien imité/reproduit », souvent implicite de la part de l'autorité de la consigne, parce que : qui (peut) en discute(r) ? Ces deux verbes font exister une référence faisant étalon de vérité pouvant faire fantasmer une évaluation de type contrôle chiffré : « c'est pareil à tant de % ».

La demande n'est pas non plus de répondre, donc ne crée pas une forme de dialogue qui ressemble très vite à une discussion verbale. Le premier modèle qui vient à l'esprit avec les mots questions/réponses est une conversation humaine entre deux personnes qui doivent se comprendre, donc ces mots impliquent très vite (sauf à y faire attention) un double idées : des significations partagées et des successions en alternance séparée d'une parole puis de l'autre avec des segments bien délimités. Les constructions musicales peuvent être en dialogue et de manières plus riches⁵²⁷ que cette première idée que je viens de décrire. Mais, pour certaines constructions, les considérer avec la métaphore des questions-réponses n'apporte rien.

Avec ces deux comparaisons en négatif, demander de **continuer** le son en cours déjoue au moins deux risques-incompréhensions en improvisant.

Le premier est celui du discours musical au sens langagier et linguistique du terme, incluant grammaire et syntaxe.

« Dans le cas d'une musique basée sur la complexité syntaxique, l'accent est mis sur l'unité de relation entre des éléments discrets qui se succèdent pour former un discours musical signifiant, les aspects instables du timbre doivent être mis entre parenthèses au profit de cette unité. » [François, 2019 (2015)]

D'une part, le discours a tendance à neutraliser, corseter voire tuer le travail du timbre, en le mettant à l'arrière-plan et/ou le standardisant pour ne pas « gêner la perception du discours » [*idem*]. Pour considérer l'improvisation ouverte en alàptation comme le développement des dimensions timbrales complexes, continuer est plus riche qu'imiter ou répondre. Le timbre peut rester au centre des attentions et intentions. D'autre part, la syntaxe crée des attentes et des anticipations particulières qui sont satisfaites un peu (sinon incompréhension) mais pas trop (sinon ennui). Pour considérer l'improvisation ouverte en alàptation comme une pratique sans rapports de significations avec un passé et un futur (juste l'épaisseur du moment), continuer est plus pertinent qu'imiter ou répondre. Le début était effectivement avant, la fin sera après, mais l'enjeu n'est

527 Voir certains concertos entre le ou les solistes et l'orchestre, ou le « Confutatis » du *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) entre les chœurs d'hommes et de femmes, le sujet et sa réponse d'une des nombreuses fugues de Jean-Sébastien Bach (1685-1750), ou alors les formes responsoriales du maloya, les call and response des work song dans les plantations, les jeux entre les parties des cinq musiciens des Five Elements de Steve Coleman, en allant jusqu'au double quartet du *Free Jazz* [1961] d'Ornette Coleman (1930-2015), etc.

absolument pas à cet (ces) endroit(s) : nous faisons en ayant déjà commencé et n'ayant pas encore fini, pas plus, pas moins. Dans l'écosystème des Fabriques de sociologie, je compléterai avec : nous faisons au milieu, dans le milieu.

Le deuxième risque-incompréhension est la place d'un modèle qui peut trop polariser les intentions par une stabilité. Nous(-PaaLabRes) faisons

« une différenciation entre des musiques centrées sur les éléments stables, la succession des notes identifiables, et des musiques centrées sur le timbre, la sonorité en tant que telle, étant entendu que ni les unes, ni les autres ne peuvent se passer sans la présence d'un mélange du stable et de l'instable : les notes sans timbre sont trop synthétiques, les timbres sans aspérités sont trop vite ennuyeux. Les "nomades" s'intéresseraient plutôt aux productions sonores instables. »
[François&co, 2015]

Pour considérer l'improvisation ouverte en alàptation comme une pratique instable, incertaine, indéterminée et en mouvement d'hétérogénéité (nomade), prise dans des situations elle aussi instables et incertaines, en évolution constante et en relations directes avec les contextes en présence (donc : pratique nomade en situation nomade), continuer est plus adéquat qu'imiter ou répondre. Nager dans l'« être en train de » dans l'état de la situation-action du moment (avec le dessin proposé par Alain Savouret pour illustrer notre station « Nomade » de la première édition numérique PaaLabRes⁵²⁸ [François&co, 2015]), n'est pas chercher un identique dans un avant ou un ailleurs (par exemple sur ou depuis la berge) ou dialoguer chacun·e son tour, ni analyser. C'est vivre l'action-situation dans ses mouvements et ses évolutions.

4/ Ne pas trop faire dans une juste épaisseur du moment

Je comprends le protocole de Marcelo Sepulveda ou celui du « sync » décrits précédemment comme un protocole de « continuer au minimum », plutôt que le « répondre » utilisé dans les deux présentations. Il s'agissait de continuer le mouvement ressenti, mais pas trop, c'est-à-dire aller chercher le minimum d'un tel continuer. Ainsi personne n'impose, idéalement... mais en tout cas, chacun·e ne peut imposer qu'un tout petit peu. Au point de plutôt dire que : elle continue à proposer dans la proposition. Ce minimum devient une des conditions du laisser émerger (ici un mouvement dansé en duo ou en groupe, ailleurs en se focalisant plus sur des sonorités-rythmes) et du faire en alàptation. Rien faire ne participe pas, il faut faire mais un minimum. La qualité d'un tel minimum donne la qualité collective de l'émergence et l'alàptation.

En reprenant l'image ci-dessus de la personne qui nage, prise dans le flot et le flux de l'action-situation : « être là » n'est surtout pas statique ou immobile, il implique déjà un faire.

J'écris « faire (le minimum) » avec une parenthèse de signalisation et d'explicitation, presque une mise en exergue d'importance. Les précisions au départ du verbe

528 <https://www.paalabres.org/concepts/nomade/> (le dessin est daté de 2011).

« **continuer** » explicitent donc que le geste* : « Faire (mais le minimum) » ou continuer (sans trop en faire) est inclus dans celui : « être là dans une juste épaisseur du moment » (émergence et alàptation), et réciproquement. Inclus comme une condition nécessaire pour laisser émerger, mais pas suffisante. Ce ne sont pas deux gestes* séparés, même si je les ai présentés ainsi. Ils se contiennent l'un l'autre.

9. 36) Une session d'improvisation

Deux situations d'improvisation peuvent illustrer cela, et permettent de détailler encore un peu.

9.36a) Contexte général, week-end du 22-23 mars 2025

1/ L'invitation

Les 22 et 23 mars 2025 à Ramdam (Sainte Foy-lès-Lyon, 69)⁵²⁹, ANAN ATOYAMA de la compagnie AToU invitait PaaLabRes.

« Les journées (...) sont centrées sur la question des migrations climatiques. Comme par le passé, les situations de recherche développées par PaaLabRes sont basées sur la rencontre des différences, avec des relations privilégiées entre d'une part des activités mises en "commun" que tout le monde est capable de faire et d'autre part des pratiques spécialisées dans les différents domaines artistiques (ou autres). » [mail d'invitation 11/02/2025].

Ce week-end tombe aussi pendant la semaine lyonnaise de Tam Thi Pham, répondant à une invitation de PaaLabRes. JEAN-CHARLES FRANÇOIS l'avait rencontrée. Basée sur Hambourg, elle est compositrice, improvisatrice et interprète multimédia vietnamienne, jouant principalement du Đàn bầu (monocorde à tension variable spécifiquement vietnamien) avec lequel elle développe des techniques étendues. Ses improvisations et compositions sont à l'intersection des musiques traditionnelles et contemporaines, entre les technologies et son héritage culturel⁵³⁰. Dans le week-end, nous discutons dans un anglais approximatif mais avec un support mutuel pour arriver à dire et entendre suffisamment de subtilités dans ce que chacun·e cherche à exprimer.

2/ Carte des antériorités

Le samedi, nous nous retrouvons à 7 personnes, puis à 9 le lendemain. Par leur parcours, deux personnes sont plutôt danseuses (Anan et E.), présentes sur les deux jours ; les autres sont plutôt musiciennes (je m'inclus dans cette dernière catégorie).

529 <https://www.ramdamcda.org/>

530 Depuis sa biographie : <https://tamthipham.com/biography>

Je développe de plus en plus des « cartes d'antériorités » (sur le modèle des sociogrammes des pédagogies institutionnelles). Elles mettent en lumière l'intensité des activités antérieures de chaque participant·e avec les autres, à la fois en quantité, durée et nature de coopération, etc. Il s'agit de dans-et-musiquer ensemble, ici : improviser avec des consignes et échanger à partir de cette/s expérience/s. Cette fois-ci, le seul collectif organisé rassemblant un sous-groupe est PaaLabRes (en vert), avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS, Pascal Pariaud et moi-même membres fondateurs en 2011, presque historique (le critère d'âge le montre !). Anan est maintenant dans nos boucles mails⁵³¹.

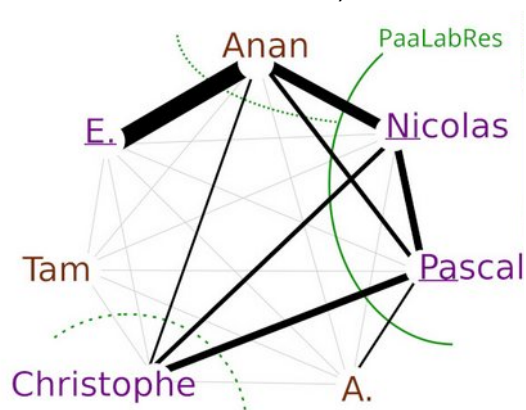
Cécile Guillier est un peu moins présente dans ces boucles, mais elle participe beaucoup à des relectures et commentaires de nos éditions numériques. Elle est Professeure territoriale d'enseignement artistique (PEA) à l'Atelier des arts du Puy en Velay, violoniste. C'est une collègue d'actions et réflexions sur de nombreuses questions de l'enseignement musical depuis les années 2010s.

Christophe Baert est clarinettiste, compositeur et aussi professeur de formation musicale. Diplômé du Cefedem-AuRA, Formation initiale en 2024. Il a participé à plusieurs rendez-vous Rencontrimprovisation organisé par PaaLabRes au Cefedem.

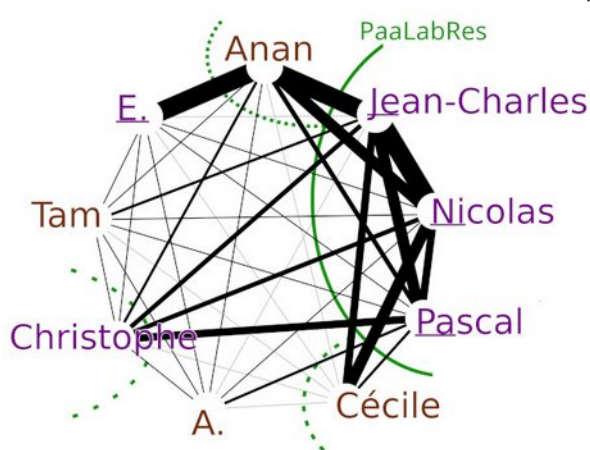
Le genre est indiqué en couleur : marron féminin ou elle, mauve masculin ou il, et noir pour la diversité des iels (mais personne ici). L'âge est indiqué avec les deux premières lettres soulignées pour les personnes de plus de 50 ans.

Cartes des antériorités, Ramdam, Ste Foy-lès-Lyon.

Samedi 22 mars 2025,



Dimanche 23 mars 2025,



Les traits très fins grisés indiquent une antériorité très faible, mais elle n'est pas nulle. Il s'agit d'une première rencontre certes, mais elle a commencé par une invitation, des échanges mails et des annonces qu'un·e tel·le sera là. Puis sur place, dès les premiers bonjours, et très vite, par la coprésence, la rencontre commence ou continue. Donc une petite première antériorité existe avant de passer à l'activité « dans-et-musiquer

⁵³¹ Pour certains groupes, le degré d'implication peut se lire dans la proximité avec la ou les clés (qui les détient et comment circulent-elles). Pour PaaLabRes, sans local, le degré d'implication se lit bien dans les participations aux mails, ou aux listes mail que nous construisons : qui sollicite/préviens qui sur quoi. Nous avons cet outil de communication, plus que les réseaux et techniques propres aux téléphones connectés comme whatsapp ou signal.

ensemble » (c'est le cas dans l'immense majorité des cas de ce genre de pratiques⁵³²). Le dimanche, ces traits restent très fins mais deviennent noirs puisque nous avons vécu ensemble déjà une journée intense la veille. Pour Cécile et JEAN-CHARLES qui ne sont disponibles que le dimanche, ce n'est pas le cas.

9. 36b) Deux activités

1/ Le déroulement général

ANAN mène les travaux et nous commençons par un temps de mise en corps inspiré d'une technique corporelle japonaise de « bien-être contre la dépression ». Puis nous aurons des aller-retours entre propositions d'improvisation à consignes d'ANAN, consignes surtout musicales, et des discussions pour éventuellement recommencer un peu différemment, ou passer à une autre proposition. Et chaque jour se termine par un temps d'improvisation sans consignes, mais nourri de ce que nous venons de faire (une manière de se donner comme consigne de **continuer**).

Quatre type d'actions seront au cœur de nos expériences de ce week-end, dès le temps de mise en corps : être/faire en harmonie avec le groupe, suivre une personne, proposer, et résister. Ces quatre actions sont à comprendre au moins au sein des mouvements (chorégraphiquement) et des sons (musicalement).

2/ Cette expérience au moment de la rédaction de la thèse

Je participe à ce week-end exactement pendant l'écriture de cette partie de la thèse. Ainsi, pour ce qui suit, je ne passe pas par des annotations, *puis* une mise en mots dans une partie de thèse (ou un article). Ici, je fais l'inverse : j'écris l'équivalent d'un journal dans la thèse (comme un article) directement avec mes réflexions et commentaires, en lien avec ce que je souhaite expliciter dans cette partie du texte. Un écran, un clavier, une souris et le logiciel LibreOffice-Writer, donc les supports et les formats d'écriture sont très différents d'un papier-stylo. Très vite et lors des multiples couches de relectures successives, je mets de côté les notes qui ne rentrent pas dans celle-ci, mais qui sont intéressantes comme traces de ces deux jours (une archive qui pourrait servir après, ou pas, directement dans un fichier d'ordinateur). De plus, cette rapidité entre d'un côté les sessions et mes souvenirs et de l'autre la mise et reprise en phrases et développements plus longs des petites notes et fragments du jour même, m'a été utile du fait de l'échec de l'enregistrement sonore. Un enregistrement peut faire remonter des souvenirs pendant un certain laps de temps, mais les fichiers son de ce week-end sont inutilisables. Ce week-end se déroule à Ramdam, sur le grand plateau. Il est assez grand (240 m²) et mon enregistreur était loin. Dans une mauvaise manipulation, l'autolevel ne s'est pas mis en route, et alors les paroles sont vraiment très loin, le jeu est très loin, et le tout est absolument inaudible quand le chauffage se

532 Pour que ce ne soit pas le cas, les contraintes d'organisation et de logistique devraient être compliquées et très strictes.

met en route (dans cette salle, une énorme soufflerie). Nous ne le maîtrisons pas beaucoup et il ne fait pas très chaud. Et pour finir, mon enregistreur commence à être à la traîne et fatigué, il s’est arrêté en cours d’enregistrement le dimanche matin.

Mais je peux quand même décrire deux moments de ce week-end, au départ de mes notes-fragments vite repris et complétés, suivis de discussions avec plusieurs personnes présentes ce jour-là.

3/ Samedi après-midi, passer d’une image à une autre

Nous devons jouer musicalement le passage d’une image à une autre du *Handbook of tyranny* de Theo Deutinger, qui « *portrays the routine cruelties of the twenty-first century through a series of detailed non-fictional graphic illustrations*⁵³³ » [2023, présentation].

ANAN présente rapidement le livre et la double page qu’elle propose. Elle lit les titres de chaque page-image. L’image 1 à gauche est titrée : « *Boundaries of historical ethnicities before colonization – premodern Africa* » (Frontières des ethnies historiques avant la colonisation – Afrique pré-moderne) [p14]. Elle sera notre point de départ. Celle d’arrivée sera l’image 2, à droite, titrée : « *Current national boundaries – modern Africa* » (Frontières nationales actuelles – Afrique moderne) [p15].

Image 1 :	Image 2 :
Une carte de l’Afrique, avec au Nord-Ouest les îles Canaries et du Cap Vert, et au Sud Est Madagascar, archipels et îles environnantes. Les deux images ont le même contour et la même taille.	
Traits noirs sur fond blanc. Les « frontières des ethnies historiques avant la colonisation » sont très nombreuses. Les tracés sont sinueux et font apparaître des zones de fortes concentration de très petites surfaces.	Traits rouges sur fond blanc. Les « frontières nationales actuelles » sont en nettement plus petit nombres que sur l’image 1, certaines sont rectilignes. Les surfaces ainsi dessinées ont moins de différences de tailles.

ANAN nous demande de « jouer musicalement le passage de gauche à celle de droite ». Elle nous écoute, dans le cercle que nous nous formons mais ne produit pas volontairement du son.

Nous faisons une première version collective, très en écoute⁵³⁴, d’environ 6 minutes. Nous jouons toustes du début à la fin. Pour décrire rapidement, j’utilise les termes que

533 Je traduis : qui « dépeint les cruautés quotidiennes du XXI^e siècle à travers une série d’illustrations graphiques détaillées et non fictives. »

534 Cette formule va trop vite... Qui a écouté quoi comment ? Sur quoi se baser pour qualifier l’écoute, celles en cours et/ou celles qui viennent d’avoir lieu ? « L’écoute des autres » est comme un mantra des pratiques improvisées, quelle(s) écoute(s) ? La cartographie ne serait pas simple, au moins multidimensionnelle, incluant les territoires de l’écoute d’un·e autre, des autres, de soi, de telles dimensions, et aussi des non-écoutes (il en existe, faisons-en quelque chose).

nous avons mobilisés ensuite : un rythme qui commence, assez rapide, qu'on peut compter par 2 ou 4, il se stabilise, nous le qualifions de « roots » (ou racines, comme une forme d'imaginaire premier ?), puis il se casse, se fendille, il est brisé et se perd progressivement dans des textures, mélange de sons longs et hachures irrégulières.

Tam demande ensuite d'expliquer ce à quoi nous pensions en faisant. Ce n'est jamais facile à raconter, d'une part parce que cette pratique se fait après coup et en mots ; d'autre part le dispositif ne demandait pas explicitement de penser-de-façon-à-pouvoir-le-raconter. Je ne pense pas de cette manière quand j'improviser, aussi bien en arrangeant qu'en alàptant. Mais l'exercice de (tenter de) nommer ce à quoi nous pensions est intéressant, notamment avec cette thématique des migrations climatiques. Il y a sans doute des sens (significations) à découvrir dans ce qui se passe avant/pendant/après de tels temps de jeu. J'espère ne pas passer en premier. Heureusement, une personne commence. Son propos concerne principalement des questions d'écoute pour rentrer dans des rythmes-sonorités communes, et se laisser porter par les autres propositions. Une difficulté partagée est déjà de musiquer un dessin, et, de plus, une transformation de ce dessin. Toust le monde a choisi de commencer à jouer l'image 1, puis aller vers la 2, puis y rester une fois arrivé·es. Une autre difficulté se superpose, celle de représenter l'Afrique et la colonisation, nous ici en 2025.

Pour ma part, ne pensant pas avec des mots (à dire ou à écrire) pour improviser, je me sors de ces demandes de « dire à quoi nous pensions » en verbalisant quelques pensées du moment qui précède le début de l'improvisation. Quand il y a des consignes, comme dans ces circonstances, j'essaie de me mettre en condition pour les suivre (une disposition) : construire les attentions et vigilances pour les respecter, respirer et me relâcher corporellement. Ici, le référent commun est une forme visuelle à musiquer. J'essaie de m'en imprégner. Une transition visuelle n'est pas immédiate ni facile à réaliser au niveau sonore. Très vite, je me suis retrouvé assailli de multiples... Aller d'une image/réalisation sonore venant des multiples traits noirs sinueux vers moins de traits rouge et droits (du multiple-1, première manière d'approcher un jeu musical, une approche mais avec de multiples manières pour la réaliser) ; réaliser une transition au départ d'idées représentées dans la légende, un avant/après la colonisation (du multiple-2), ou réaliser de façon sonore le phénomène de la colonisation (elle a duré longtemps et ne s'est pas faite exactement pareil dans les différentes régions africaines, et quid de l'esclavage, alors du multiple-3, 4 et 5) ; le passage de lisières à frontières que je lis intensément dans cette représentation (du multiple-6) ; et les cartes se sédimentent au sens où la première reste en dessous, différente mais potentiellement toujours active (du multiple-7)... Ce sont les premières idées qui me viennent. Devant autant de significations et de multiples, ma stratégie est alors de les oublier le plus possible, mais pas complètement : d'une part, elles sont là, donc je n'arrive pas à les rayer et les faire disparaître d'un coup⁵³⁵, et d'autre part, elles vont faire point commun

535 Débrancher le visuel n'est pas facile : les yeux fermés empêchent de nouvelles informations visuelles d'arriver, mais les précédentes restent en mémoire au moins un moment.

dans nos sonorités-rythmes collectifs à venir. J'essaye de mettre le visuel au minimum, c'est-à-dire mettre les images loin dans l'arrière-plan pour me focaliser sur l'entendre, au sens de mettre cette action au premier plan, et le plus possible pour ne pas trop me focaliser sur les images. Et alors je les vois comme en « flou ». De plus, les images sont sur le livre ouvert au milieu de nous, pas exactement devant nous. Et je vois très flou ce qui est loin sans lunettes (une bonne myopie) ; ici, cela m'aide. Je ne chausse pas mes lunettes. Je vois effectivement ces images floues avec mes yeux, facilitant le fait de les considérer aussi dans une forme de flou. Je commencerai à jouer (une partie de) cette image 1 en fonction des sons des collègues. Je me crée une forme de disponibilité, située pour musiquer au mieux la demande. Tout along, une fois commencer à jouer, j'ai beaucoup été en **disposition et disponibilité-arrangeur**. La temporalité (courte) et un prétexte visuel (pré-texte qui pré-détermine beaucoup du musicale) y poussait fortement.

Pour faire une deuxième version, ANAN nous donne une instruction de plus pour recommencer. Je la comprends/interprète en devant être plus indépendant et moins dépendant des autres (ma compréhension). En en discutant après et le lendemain, d'autres ont compris : en écoutant moins les autres, en gardant son cap sans aller vers les autres. ANAN reformulera le lendemain : « en restant focus-concentré·e sur ses idées à soi ». Cette deuxième fois dure un peu moins que 6 minutes, moins que la première mais dans le même ordre de durée. J'ai été un tout petit peu moins en disposition et disponibilité-arrangeur » mais encore beaucoup : être moins dépendant des autres donnait une dimension « cadavre exquis simultané » donc j'ai très vite vu une forme et une organisation ; elle était déjà donc plus à penser. Mais il restait le prétexte visuel, donc une première focale arrangement ; qu'il fallait ré-improviser, improviser une seconde fois. Sans autre explication ou consignes, c'est-à-dire implicitement, je le comprends avec une obligation assez forte de refaire différemment (en sonorités-rythmes), donc une deuxième focale vers l'arrangement.

ANAN trouve l'écoute de cette version plus intéressante. C'est elle qui parle en premier après notre arrêt. Nous lui demandons de préciser : pour elle, elle était plus assumée avec plus d'énergie incarnée, impliquée, plus concrète et saisissable que la première. Et il est difficile d'aller plus loin dans la description de ce « plus intéressante ».

Après la première, Tam avait questionné notre « gentillesse ». Par exemple, il n'y a eu que des volumes très raisonnables, nous avons toutes de quoi faire beaucoup plus mais personne ne le fait. Une forme de **politesse de la rencontre** ? Après la deuxième version, nous revenons dessus. Y en a-t-il eu moins lors de la deuxième ? Parce que nous en avons parlé donc créé une vigilance et/ou une attention ? Nous ne savons pas comment répondre sur le moment, ni ANAN qui nous écoutait. Les éventuels changements dans cette dimension n'étaient pas suffisants pour en dire quelque chose. En ce qui me concerne, j'ai l'impression que le même type de politesse s'est maintenu. Sans doute parce que, de mon côté, je ne pense pas avoir changé mon rapport à cette politesse entre les deux versions, en étant toujours attentif à ne pas prendre trop de

place (un mélange d'une timidité que j'ai encore et une vigilance construite au volume de la trompette qui peut jouer très fort et de façon très directive). Mais c'est aussi la deuxième fois que nous jouons ces instructions après en avoir discuté, et nous nous connaissons de plus en plus, c'est la cinquième heure de notre rencontre. Ces trois raisons se combinent, et sans doute avec d'autres dont il faudrait faire la cartographie (je pense particulièrement à différentes formes de fatigue, et leurs conséquences sans doute diversement diverses, etc.)

Dans ce type d'activités collectives, une double finesse est à l'œuvre : une sur les attentions (avec quelles focales⁵³⁶ et avec quelles intensités ?) et une autre sur les intentions (quelles propositions et de quels types ?). Entre la première et la deuxième version, la nouvelle consigne a modifié nos **attentions**. Même si elle a été comprise un peu différemment par chacun·e, elle a eu un effet. ANAN a trouvé les **intentions** plus intenses et plus saisissables. Et par là même, celles-ci (avec les sonorités-rythmes qu'elles développaient) étaient plus en interactions (appui, soutien, contraste, opposition, etc) dans le jeu et l'écoute, alors que, peut-être, chacun·e y portait un peu moins d'attentions ? Nous tentons vite le raccourci : c'est « en restant focus-concentré·e sur ses idées à soi » (compris de façon pas si homogène) que les sons-rythmes développés collectivement sont intéressants. En allant jusqu'au : en s'écoutant moins les interactions sont plus intéressantes ? Une expérience, une seule petite période d'une demi-heure ne peut pas suffire pour en conclure des formulations aussi générales. Mais là où les relations entre attentions-intentions semblent riches et complexes. En tout cas, leur réduction en une flèche aller-retour ne fonctionne pas. L'attention est à considérer au pluriel quand on commence à la décrire. Cette pluralité d'attentions font qu'elles se superposent, se renforcent, se mélangent, se gênent, s'empêchent, se succèdent rapidement, etc. (des lisières d'attentions ?). Le même phénomène existe pour les pluralités d'intentions ; cette fois, la pluralité elle-même est au pluriel, puisqu'elle concerne le pluriel des intentions qu'une personne a, volontairement ou pas, et celles qu'elle transmet, celles que chacun·e du groupe attrape différemment ou pas, comprend, bricole...

4/ Dimanche matin, une consigne pour laisser émerger

Dans la suite de nos(-PaaLabRes) travaux sur l'**émergence** et l'**alàptation**, JEAN-CHARLES FRANÇOIS propose le protocole d'émergence suivant, en cinq phases :

- deux personnes face à face se regardent, ne font rien de spécial, sauf les gestes et mouvements involontaires et/ou réflexes, non maîtrisés du type clignement des paupières, action de saliver, d'avaler, de respirer ;
- elles transfèrent progressivement cette non maîtrise, ce non-contrôle à d'autres zones puis à la totalité du visage ;
- en collaboration, elles **laissent émerger** quelque chose de ce micro-chaos ;

536 Pluriel déjà évoqué mais à rappeler : un certain nombre sont associables et superposables.

- elles introduisent des sons de bouche qui font partie ou partent de ces mouvements ;
- une fois arrivé·es à quelque chose en commun⁵³⁷, elles le transfèrent à l'instrument ou à la voix, au corps complet, et le reste du groupe rentrent sur cette matière.

Les autres personnes sont autour, donc ne voient pas totalement les deux visages. Les mouvements et sonorités qui émergent dans le duo face à face deviennent ce que le groupe complet s'approprie, ce que chacun·e suit et **continue**.

Dans des échanges qui ont suivi, il me détaille plus précisément des sources de ce protocole : déjà le « sync » de Génération Chaos décrit précédemment, mais miniaturisé et réduit à deux personnes seulement, puis le travail avec John J. Silber (1922-2005) dans le contexte du groupe d'improvisation KIVA à l'université de San Diego entre 1975-1990. Celui-ci cherchait à placer les personnes dans un processus de perte de contrôle du corps pour bousculer les habitudes de techniques instrumentales. Il s'agissait d'une perte contrôlée du contrôle, entre des gestes incontrôlés et la construction de quelque chose.

En écrivant mes notes après coup de ce dimanche matin, la deuxième phase se formulait : « les deux personnes prennent conscience des micros gestes ou mouvements, les leurs et ceux de la personne en face » avant de transférer. Mais en discutant après coup, cette prise de conscience n'est absolument pas dans la consigne, elle est dans mon interprétation personnelle : ce serait ma manière de faire pour pousser un peu plus loin les gestes et mouvements involontaires circonscrits aux yeux, nez, bouches (ma manière de comprendre « transférer »). Mais cela peut être aussi une focalisation sensible pour sentir, étendre et amplifier de plus en plus les gestes et mouvements que je sens soi-même et grâce à ce que je perçois de l'autre personne en face ? Pour cela, il existe une forme minimale de prise de conscience, mais ce n'est pas celle à laquelle je pensais.

5/ La réaliser

Une fois les consignes formulées, nous commençons trop vite une première version. Le duo qui se regarde est formé très vite, et une participante s'y retrouve alors qu'elle formulait une question de compréhension. La phrase a été du type « vas-y, tu comprendras en faisant ». Elle fut assez violente, mais personne n'arrête ni ne propose de revenir en arrière pour prendre le temps (expliquons-nous mieux et voyons qui est volontaire). Nous sommes revenu·es sur cet épisode sur le temps de midi, c'était nécessaire.

537 Pascal Pariaud est avec Jean-Charles et moi quand nous cherchons à retrouver les consignes exactes. Il commente cette dernière phrase. Des élèves demandent souvent ce qu'est le commun. Nous discutons des réponses à apporter. Personne ne sait encore puisque nous allons le construire ; et ces deux idées sont intéressantes. Il est nécessaire d'expérimenter et de décider après, ce que « commun » veut dire. Presque une classe de philosophie politique ?

Malgré cela, ce premier duo fait émerger en une minute environ des mouvements venant des épaules, notamment vers le bas, puis des flexions et torsions de genoux arrivent très vite, avec des sons de borborygmes venant de la gorge, bouche fermée ou légèrement ouverte. C'est la matière musiquo-dansée que nous développons. Je trouve que le groupe rentre très vite et développe encore plus vite ce matériau avec les instruments. Une couche musicale recouvre rapidement la matière borborygmique dont nous partons ; elle en est inspirée mais s'en éloigne rapidement. Pour moi, la matière sonore initiale n'a pas le temps d'exister en se caractérisant petit à petit que les sonorités sont déjà loin de cette initiation. En allant trop vite, **l'émergence** n'a pas vraiment lieu. En ce qui concerne les mouvements et déplacements, je ressens moins cette rapidité d'évolution. Ils étaient peut-être déjà plus facilement caractérisables ? (Et j'ai aussi moins d'éléments et de dimensions pour qualifier des mouvements que pour des sonorités et des rythmes.) Je suis incapable de dire combien de temps cela a duré.

Nous sommes tous d'accord que cela ne fonctionnait pas, mais que cela participe aussi à caractériser la qualité d'**émergence** cherchée. Très vite, nous recommençons : JEAN-CHARLES est volontaire pour le duo, un participant se désigne immédiatement. ANAN propose de rajouter la consigne de « résister » dans la suite commune de ce qui émerge du duo. Nous disons « d'accord » et le duo se met en place. Cette phase prend un peu plus de temps : des grimaces arrivent, les hauts du corps se crispent légèrement avec quelques grincements de gorges. Puis un des deux a un éclat de rire en se dégageant du face-à-face, qui est repris par l'autre en imitation et cela devient la matière partagée : éructation ou hoquet de rires avec une forme de dégagement du corps. **Une émergence** de type jaillissement ? Le groupe s'en empare. Pour moi, l'émergence est encore en cours. Et il faut « résister »... Bug d'**attention-intention**. Je n'arrive pas donc ne fait rien : mouvement et sonorité à presque zéro⁵³⁸. Ce n'est pas grave dans le groupe de 9 que nous sommes. Puis, mes attentions troublées me font attraper des petites saccades d'un mouvement de pied d'une des personnes. Cette attention devient intention, en me mettant en mouvement en grandes et lentes enjambées que je me trouve à sonoriser en soufflant fort et rapprochant la trompette de mes lèvres... J'ai donc résisté, en prenant un contre-pied un peu caricatural. J'ai résisté dans une posture de type **arrangement** : une attention fait une intention qui se place et pense sa place dans une organisation générale. Je peux retracer ce déroulé après coup, il me semble représenter l'enchaînement des idées que j'ai eues. Cet enchaînement est assez caractéristique de l'arrangement comme jeu et organisation d'éléments dans une globalité. **L'émergence** est plutôt en superposition maximale d'attentions plurielles avec une intention au minimum. Je n'ai pas participé à laisser émerger : quand je commence à me mettre en mouvement (et sans doute avant), je ne continue pas, je ne fais un minimum pour **continuer** sans forcer, etc. Il se peut aussi que le jaillissement faisant l'émergence de cette version change aussi les manières de la continuer ?

538 Pas plus que rester debout, mais c'est déjà occuper une portion d'espace, respirer, porter attention, etc. Ce n'est donc pas zéro.

Les discussions qui suivent mettent en évidence une contradiction ou un nœud d'action qui au minimum pose question (pour ma part, il m'a empêché de faire).

- d'un côté : **laisser émerger**, accueillir doucement ce qui vient, abandonner le plus possible les venues trop rapides d'idées trop précises. Cette rapidité crée souvent un décalage avec la matière en train d'émerger et rompt l'accord d'adaptation en train de se construire. C'est-à-dire : faire au minimum dans une juste épaisseur du moment qui permet cette émergence sans sur-manipulation et sur-orientation (formalisées ci-dessus avec la **disposition et disponibilité-arrangeur**) ;
- et de l'autre : la consigne de « résister »⁵³⁹. Ce n'est pas tant la résistance comprise comme s'opposer, refuser ou contrarier qui empêcherait alors l'émergence en cours, parce que la résistance peut aussi être : peser pour ralentir ou devenir fluide pour que les accroches soient difficiles (et donc demander, en face, de développer encore plus). Nous avons évoqué ces multiples manières la veille. Mais c'est surtout la durée nécessaire pour ressentir ce à quoi résister et réagir qui n'a pas la même qualité que **l'épaisseur** qui m'aide à laisser émerger. Et les deux ne cohabitent pas bien ensemble.

La formulation des deux côtés du nœud, « laisser émerger » et « résister », semble de prime abord poser la contradiction sur les **intentions** à développer ; mais ce n'est pas à ce niveau que je coince en faisant. La contradiction et l'empêchement ressentis sont sur les **attentions** à avoir : les **justes épaisseurs** pour avoir ces deux intentions ne sont pas les mêmes et elles ne sont pas encore compatibles. Je précise : elles ne me l'étaient pas ce jour-là dans ces consignes pour moi ; ce fut assez partagé dans nos discussions sur comment nous avons vécu ce moment. Mais j'écris « pas encore » parce que, en mettant des mots et concepts dans le récit et l'analyse écrite, il me semble que nous n'avons pas exploré vraiment les différentes épaisseurs du moment qui seraient justes pour « résister » de manière intéressante (ni pour « être en harmonie », « suivre » ou « proposer », les trois autres consignes travaillées dans le week-end). Peut-être que certaines pourraient devenir compatibles avec les justesses pour laisser les matières émerger ?

539 Les échanges qui suivent ce week-end avec Jean-Charles apportent une idée intéressante :

« résister », oui c'est une question d'analyse de la situation, donc un temps. Celui-ci pourrait ralentir le processus et permettre l'émergence d'ordres collectifs ?

Marc'O, dans le cadre de Génération Chaos, écrit : « le mot désordre a pris ce sens : “désordre, pluriel d'ordre”, soit encore, désobéissance à l'Ordre majuscule. » [1997]

9. 4 | Point d'étape

Je résume à présent ce geste* « Faire dans une juste épaisseur du moment (improviser) ».

La formulation condense les actions incluses dans une forme d'improvisation ouverte qui laisse émerger en alàptation. Et ces deux termes permettent de qualifier cette improvisation.

L'**émergence** des sonorités-rythmes est en étendue, largement (l'ensemble des, ou plus raisonnablement, le plus possible de vibrations sonores) et profondément (en intensité et densité pour chaque). Elle est imprévisible, indéterminée et instable et s'inscrit dans un processus long, sans précipitation ni agitation (laisser faire, donc faire, mais le minimum), donc entre liberté et exigence d'intention(s). L'émergence et sa qualité collective (apport de JEAN-CHARLES FRANÇOIS) va contre les idées musicales qui imposent trop et trop vite la matière sonore.

Et de son côté, l'**alàptation** met l'accent sur ce processus, sans mesure ni contraintes temporelles, point de départ d'un cheminement nous introduisant dans un tissage sonore progressif, entre liberté et exigence d'attention(s). L'alàptation (apport d'YVES FAVIER) va contre le début / l'avant et la fin / l'après qui (pré)déterminent beaucoup.

9. 5 | Faire recherche ainsi ?

Les dispositions et disponibilité-arrangeur que j'ai décrites résonnent avec des activités de recherches dans d'autres mondes non musicaux, par exemple universitaire. Je pense à celles qui organisent des éléments (des matériaux, leur consultation et fabrication, du « documenter », du « conceptualiser », des textes en fragments et des brouillons à agencer) dans une globalité (un article, une page internet, un chapitre). Mais la disposition et disponibilité-s'alàptant ? Je viens de la décrire comme une pratique musicale, une lisière au minimum entre « performance » (nos actualisations régulières rythme-sonorités) et « recherche » (l'ensemble des idées-notions-concepts mobilisés ci-dessus).

Dans un premier temps, je vais préciser encore un peu cette lisière d'activité musicale, en commençant à caractériser les intensités de « recherche » présent dans une telle improvisation. Quelles sont les idées ou pensées musicales, voire pré-musicales ?

Ensuite, je développerai la question qui accompagne le fait de considérer la recherche comme un calque : qu'est-ce que la recherche nourrie d'une disposition-s'alàptant, pensée depuis cette disponibilité-s'alàptant ? Pour cela, je détaillerai et préciserai des procédures et contexte(s) d'écriture.

9. 51) Quelle(s) intensité(s) de recherche ?

Dans cette description du geste* « faire dans une juste épaisseur du moment », le noyau central d'activité est celui que j'ai nommé « performance » : comment je et nous matérialisons les rythmes-sonorités. Le noyau « recherche » peut s'éloigner légèrement. Cela veut dire que, avec le vocabulaire que je développe avec les concepts de « noyaux à lisières », son intensité de présence peut diminuer. Mais ses lisières-écotones sont aussi présentes et actives. Comment ? Avec quelle(s) activité(s) et quelle(s) intensité(s) ?

1/ Penser-agir

J'ai décrit mon histoire avec un tel « laisser émerger en faisant le minimum » comme me permettant de mettre de côté ma disposition et disponibilité-arrangeur (trop de préoccupation d'organisations globales, sonores et temporelles).

La juste épaisseur du moment met l'accent fortement sur l'agir et cherche à réduire le poids du penser (celui-ci ne peut pas disparaître). Après avoir précisé l'agir concerné, je dois maintenant préciser de quels penser il est question.

J'utilise souvent l'image d'une caméra (cinéma analogique⁵⁴⁰, au sens d'un appareil avec une bobine et une ou des personnes qui la tiennent et manipulent) : avec elle, je porte, tu, ille, nous portons attention⁵⁴¹ sur une chose, mot le plus général. Et nous ne le faisons pas depuis partout (impossible mais si certain pense encore avoir le « god trick », selon la belle formule claquante de Donna J. Haraway [1988, p581-584]), pas depuis un n'importe où mouvant. Non : nous portons attention depuis une position avec un appareillage, pas une autre, pas un autre. Il est possible de changer en cours de route : travelling, zoom et autres, de changer d'attention (comme d'un objectif de caméra), puis écrire des phrases nourries de ces attentions (monter les séquences pour un film, une vidéo).

Elle fonctionne encore un peu, pour l'agir-penser dans une improvisation d'émergence et en alàptation. Il faut alors distinguer deux éléments ce que peut enregistrer la caméra : un premier plan sur l'agir, et le deuxième avec le penser, juste derrière, pas dans le fond.

2/ Agir en pensant, mais à quoi et de quelle(s) façon(s) ?

Faire le minimum dans la juste épaisseur du moment ne peut pas se mettre en place en pensant de façon poussée et réflexive au moment même de l'action.

C'est déjà impossible avec des mots. Par exemple, je pourrai penser le mot « conduite » en cours d'improvisation : il condense le plus vite possible la phrase « Ah tiens, là, une conduite de sons intéressante » (inutile de la dire entièrement), et il est intéressant parce que ce mot naît (émerge) de significations et d'imaginaires que je ressens à l'œuvre, et qu'il en amène aussi de nouvelles qui peuvent aider à réfléchir (richesse). Penser/formaliser « conduite » prend beaucoup moins de temps que l'écrire ou le lire, mais suffisamment de temps pour qu'une partie de mon attention se déporte et se désajuste d'une « épaisseur du moment ». Celle dans laquelle je me trouve alors n'est plus celle qui me permet d'être le plus possible en alàptation, l'épaisseur et le plan d'attention ont changé. Pour les phrases, qui sont suites de mots, c'est encore plus impossible. Mais je n'ai pas de mots et phrases qui naissent spontanément, ce sont plutôt des images et ressentis que je peux, après un temps rétrospectif, qualifier de « conduite » dans un texte. J'utilise alors une forme d'équivalence : ce serait comme si j'avais pensé « conduite ». Mais les questions de mouvements d'attention (un changement de plan) et de modifications d'épaisseur du moment (un bond dans la durée de la considération) sont les mêmes. J'ai besoin d'un effort particulier, en temps et en énergie pour commencer à mettre en mots. J'ai rencontré des personnes qui ont les mots et des phrases très facilement spontanées. Par exemple des suites de slogans qui déferlent et qui semblent couler ; les premiers peuvent être pensés-préparés avant, mais pas la suite ni les jeux de rimes. Il m'arrive d'avoir ce jeu d'écriture mais elle est

540 Les appareils et le fonctionnement numérique m'aident moins à faire des métaphores. J'ai globalement encore moins d'expériences avec eux.

541 Pour l'image d'une caméra comme appareil visuel, nous « regardons » mais le regard et la vue prennent beaucoup de places dans nos imaginaires.

laborieuse ; un simili-déferlement peut venir (en petitesse) mais seulement après un long temps plongé dans ce travail où je travaille *sur* les mots depuis assez longtemps pour travailler aussi *par/avec* les mots. Et, penser sans mots, penser en schémas, en images ou en relations, en superposition ou en combinaisons, est aussi impossible dans le « laisser émerger ».

C'est au niveau temporel que la différence entre ses différentes manières de penser se pose le plus (et sans doute la dimension temporelle est déterminante dans la vie en lisières).

En pensant, il peut exister des « hum hum » : une image de BD nous ferait nous gratter la tête, peut-être avec une bulle-nuage de pensée intérieure remplie de trois points de suspension. Il peut exister des temps de silence nous permettant de réfléchir à ce qui vient de se passer, ce qui vient de se dire, pour reformuler pour soi, envisager des conséquences, s'approprier au sein de son expérience, écrire une annotation, préparer la prochaine idée ou une question presque là, continuer la réflexion, etc. En improvisant, ces pensées désajustent l'épaisseur du moment nécessaire à un « laisser émerger ». Pour le moment, je n'arrive pas à combiner ces deux manières : la disposition et disponibilité-s'alàptant (pour s'alàpter et nous alàpter, participer collectivement à ce « principe-actif » [Favier, 2025, p32-34]) mobilise et consomme entièrement mes attentions. Elle n'est pas encore assez expérimentée et routinière pour la rendre compatible avec d'autres pensées, ou de fait, elle doit mobiliser toutes ou une trop grande partie des attentions pour pouvoir vivre ?

Après avoir laissé émerger, il est possible de remobiliser « hum hum », grattage de tête et tentatives de formulation. Nous l'avons fait plusieurs fois et tout à fait efficacement. Mais pendant la fabrication musicale ?

3/ Des pensées pré-musicales ?

Dans l'alàptation, ce que j'ai appelé (avec JEAN-CHARLES FRANÇOIS, YVES FAVIER et quelques collègues de PaaLabRes) une « idée musicale » vient parasiter l'émergence des sonorités. Une telle idée est trop consistante et déterminée en termes sonorythmique. Donc je m'occupe ici de « pensée ».

Il existe aussi au moins un type de pensées en jeu dans l'acte d'improviser en émergence. Francis Lesourd qualifie des pensées comme non-verbales et pré-verbales [2018], Dominique Laplane, des pensées « d'outre-mot » [2000]. Je les appelle alors « pensées pré-musicales ». Certaines peuvent cohabiter avec le « faire dans une juste épaisseur du moment ». Sans doute, même, elles le nourrissent. Elles sont éminemment musicales, au minimum au sens qu'elles ont une qualité musicales puisque se traduisant et se réalisant en sonorités et rythmes.

Francis Lesourd dans sa réflexion sur les idées pré-verbales, qui ne le sont pas encore mais qui pourraient le devenir, évoque « les aventures du dipneuste, c'est-à-dire que ça

remonte lentement, il faut le temps » et qu'il ne faut pas effrayer [2018]⁵⁴². Me posant la question, j'ai l'impression que les pensées musicales peuvent aussi être impulsives, brusques, comme surgissant du corps (pour laisser émerger qui n'est pas laisser surgir ?). Elles ne prennent pas le temps d'une arrivée en actes et, si je leur impose ce temps plus long d'apparition, je me désajuste et sors d'un faire en alàptation. Après l'impulsion, ces pensées devenues sonorités ont une trajectoire en fonction de différentes forces musicales. « Faire dans la juste épaisseur du moment » demande de favoriser certaines de ses forces musicales. Favoriser au sens d'une attention aux matières sono-rythmiques collectives en train d'émerger et de développer celles-ci (matières, émergence). Une personne en parachute ne décide pas de l'attraction terrestre, elle est là quoi qu'il arrive (ses variations sont négligeables), mais elle peut utiliser des commandes pour déployer la voile comme elle le souhaite. En alàptation (et en musiquant en général), nous pouvons choisir les forces musicales à prendre en considération et comment, celles à oublier, mettre de côté et/ou négliger. Aujourd'hui je ne peux aller plus loin que signaler qu'une telle focale mériterait un intérêt. D'autant plus que je ne sais pas (encore) comment m'y prendre pour les expliciter.

Que sont ces pensées musicales, et pré-musicales ? Comment restent-elles pré-musicale pour se musiquer après, combien de temps ? Comment sont-elles non-verbales, comment sont-elles aussi pré-verbales ? Comment restent-elles pré-verbales pour se verbaliser après, combien de temps ? Et quelles sont les forces musicales, influençant les mouvements de sonorités-rythmes ?

Ces questions commencent juste à se poser pour moi. La définition de la lisière-écotone d'activités que j'ai établie qualifiait la zone située « entre », comme « porteuse de création (des activités pourraient être nouvelles, pour soi, pour un groupe, pour une communauté, des communautés ou le monde entier) et d'autonomie (...) avec (...) potentiellement d'autres procédures-contexte(s) ». Jusqu'à présent, je constatais des activités en lisières, pas porteuses de « création d'activité(s) ». C'est au moment où arrivent ces considérations sur les pensées pré-musicales, sur les contenus et les processus de penser d'un agir du type « faire en alàptation » que, peut être, il y aurait création ? En tout cas, une attention particulière (une curiosité) peut se développer et continuer l'exploration de cette « nouvelle » zone. Je commence à l'entrevoir.

542 Voir la partie sur les « premières astuces d'écriture » pour « Écrire, commencer et continuer des phrases » dans le geste* « Documenter ».

9. 52) Revenir sur l'écriture de recherche

9.52a) « Ces gestes de recherche qui s'inventent en situation »

L'expression est au singulier dans la thèse de Louis Staritzky [2023, p51, p54], je la mets au pluriel.

La sociologie des tentatives comme l'énonce Louis Staritzky [2023, 2024] travaille sans hypothèse ni résultat. Ce n'est pas uniquement provocateur. Dans sa thèse et son livre, il mobilise le verbe « improviser ». Il m'avait interrogé sur cet aspect sur la fin de la rédaction.

« Ce geste de recherche qui s'invente en situation, tout en étant fortement habité par des antécédents, me semble correspondre assez bien à la notion d'improvisation, telle qu'elle est entendue en musique par les musicien·nes-chercheur·es qui s'intéressent à cette pratique. (...) il serait trompeur de réduire l'improvisation à un simple instant dans lequel s'exprime spontanément le génie artistique d'un·e musicien·ne. Il nous faut, au contraire, sentir-percevoir l'épaisseur de ce qui se joue à cet instant, de sorte que la scène nous paraisse toujours plus peuplée qu'elle ne semble l'être. » [2023a, p54-55].

Dans cette thèse, je peux continuer et développer sa juste intuition. Les deux gestes* « être là dans la juste épaisseur du moment » et « faire le plus petit minimum » décrivent une telle manière d'improviser.

Que veut dire, en situation de recherche non musicale, le geste* « faire dans la juste épaisseur du moment » qui réunit les deux précédents ? La juste épaisseur n'est pas exactement la même mais ce que j'ai décrit pour la trouver peut parfaitement s'envisager.

L'activité d'écriture est une première action de recherche que l'improvisation ouverte en émergence et aléatoire permet de venir préciser et détailler. C'est celle que je vas évoquer.

9.52b) En écrivant

Dans le cadre de la rédaction de cette thèse, j'ai vécu à de nombreuses reprises l'émergence du texte, et donc d'un certain nombre d'idées.

1/ Laisser venir les mots, la phrase

Une de mes procédures consiste à écrire au départ d'un début de phrase, trouvé le plus vite possible, c'est-à-dire sans trop réfléchir à la suite, notamment sa fin. Une impulsion même minimale, une expérience ou une citation, une lecture, une émission de radio, une discussion semble faire sens à cet endroit ou dans cette direction ? Alors commencer par : « Dans le cadre de... » puis **continuer** à écrire et les mots viennent,

s'organisent. La matière écrite *émerge*, au sens explicité ci-dessus. Je peux la laisser venir. Elle ne surgit pas d'un coup dans une grande envolée, et heureusement puisque je ne saurais qu'en faire, mais les mots arrivent à un rythme. Je suis arrivé à ce que celui-ci corresponde souvent à ma vitesse sur un clavier Azerty. Ou alors, s'il est trop rapide, je passe au stylo-crayon papier ou à l'enregistrement façon dictaphone. Sur papier, je n'oublie pas de laisser de la place autour : ne pas commencer trop en haut de la feuille peut se révéler utile. La stratégie du A6 agrandi en A4 crée aussi un entour dont je peux avoir besoin, pour continuer à écrire dans ce qui est déjà écrit. Devant un ordinateur, je ne fais pas attention parce que les jeux de curseur et de sélection ctrl-pomme X ou C puis V peuvent jouer leur rôle d'organisation, mais après. Je ne barre ou ne supprime pas, je laisse ce qui émerge comme c'est : des lettres qui s'enchaînent en mots, une ponctuation qui vient indiquer des coupes. Je tape assez mal, ma pratique sténo-clavier s'améliore mais n'est pas très efficace.

En plus de la différence entre écriture solitaire (celle dont j'évoque) et le musiquer collectif (que j'ai évoqué), il en existe au moins quatre autres entre un « faire émerger » une trace écrite et « faire émerger » une matière sonore. Et chacune m'amène à préciser mes techniques d'écriture. En musiquant et en écrivant, quelle est...

- la qualité du « trop » (qui irait contre le faire minimum) ?
- la présence d'une intention-impulsion initiale ?
- la place et la forme des idées, des pensées ?
- le travail d'un brouillon ?

2/ Mais le trop du « faire trop »

Le « faire minimum » consiste à bouger le stylo ou agiter les doigts sur un clavier d'ordinateur par exemple (écrire, au sens de trace matérielle du terme). Un « faire trop » ici pourrait alors correspondre à laisser une autre écriture m'envahir, par exemple par une citation, un style, un « à la manière de » qui briderait alors une émergence. Les appuis sur les concepts des autres peuvent exister ou apparaître, mon astuce est de vite les noter (le plus souvent juste des initiales, de l'auteurice ou du livre/article) puis les oublier en engageant vite la suite. Je pourrais y revenir. Ou alors un « public intérieur » [Lesourd, 2016] peu amicale qui viendrait commenter à mon oreille, il contrarierait une émergence textuelle. J'ai aujourd'hui suffisamment d'ami·es d'écriture pour chasser ce type de commentaires quand je veux que du texte arrive. Ensuite, j'en convoquerai un certain nombre, mais après, une fois un texte suffisamment déjà-là.

C'est plutôt au niveau de l'épaisseur du moment, de la place et forme des idées et de la trace du moment d'émergence que des différences se jouent.

3/ Mais une intention-impulsion initiale

Déjà, en écriture de recherche, par exemple pour cette thèse mais aussi pour des articles, le « rien » (en musique, disons un silence relatif, avec le moins possible de sons volontaires) n'est pas le point de départ. Au départ, il y a une idée, une envie, un sujet à écrire, une entrée, un prétexte (qui porte bien son nom : préalable même minime au texte à écrire), et je me jette. Mon écriture orientée recherche a toujours eu un tel prétexte. Elle n'a jamais été de type écriture automatique. Je n'en ai pas ressenti le besoin, et même aujourd'hui en écrivant cette partie. Partir de (presque-)rien et se mettre à penser en écrivant ? Pourquoi pas, ce n'est pas plus incongru que d'improviser musicalement en alàptation. Ce musiquer existe, pourquoi pas un tel écrire ? Pour mes écritures recherches et celles que j'ai pu voir et discuter (aussi bien des étudiant·es, des collègues, des docteur·es et titulaires universitaires), il y a une intention initiale qui fait impulsion, peut-être une « chose » encore floue mais cependant à écrire, une intuition qu'écrire sur « ça » est intéressant là où j'en suis. Ce mot « ça » est si utile pour passer du flou à du plus discernable, pour commencer à désigner, à écrire une première suite de mots en le mettant dans ce qui devient une phrase et s'apercevant qu'il faudrait, que je pourrais nommer mieux.

L'écosystème d'écriture de ces plus de 500 pages n'était pas une retraite en me retirant coupé du monde. Je continue à avoir des relations sociales, notamment musicales, j'ai besoin de penser et continuer à penser en faisant autre chose. Dans un tel écosystème, le temps avançant, je me suis mis à écrire sur mon téléphone (appli « oojao text editor »), dans les transports en commun, les attentes, etc. : tous les moments-endroits où l'ordinateur n'est pas facilement ouvrable.

Sur mon téléphone, j'ai commencé à écrire des courtes séquences. La question où m'arrêter s'est posée. Faire spécialement attention à m'arrêter au milieu me permet de reprendre vite la suite, à la prochaine occasion : tout de suite une phrase à compléter. C'est-à-dire ne pas avoir à en commencer une ou, encore plus long et compliqué, commencer un nouveau paragraphe. J'ai vite abandonné l'idée de finir le paragraphe sur lequel j'étais, par exemple sur le quai du métro pour ensuite aller en répétition, en rendez-vous, réunions ou autres. Parce qu'ensuite, quand je ré-ouvrais le téléphone pour écrire, je commençais très souvent par un temps long de relecture avant de me remettre à écrire. Lyon-Villeurbanne est une petite ville de transport en commun comparée à Paris par exemple. Les deux arrêts de tram de mon domicile à la station de métro centrale se font en 3 min... Alors, si je descendais du tram ou du métro en finissant un paragraphe, je prenais le temps de commencer le début du suivant.

Dans ces phases de première écriture, si je suis le principe d'être dans la « juste épaisseur » décrite précédemment, j'écris sans me retourner, donc ignore les fautes de frappe, utilise les mots comme « ça », « choses » et d'autres sans m'y arrêter (j'ai décrit ces astuces d'écriture pour multiplier les considérations sur ce que « documenter » signifie), je me place dans le flux et l'alimente, à la vitesse de mes doigts. Et je peux continuer longtemps.

Dans cette configuration d'« écrire en faisant émerger le texte », je peux aussi aller moins directement, et utiliser le fait de me retourner : les yeux reviennent en arrière, le curseur aussi, vers les fautes de frappes, pour insérer l'adjectif qui me semble nécessaire mais qui ne m'apparaît que juste après, pour rajouter un bout de phrase, changer une formule trop orale qui rend l'écriture de ce que je cherchais à dire compliquée. Je fais ce retour au moment où j'hésite sur un terme ou la suite, où le flux s'interrompt un peu. Cela permet de relire un ou plusieurs bouts de phrases, et prendre de l'élan pour continuer, relancer le flux. Cette manière de faire va moins vite sur le moment, mais l'étape puis les étapes suivantes sont plus rapides donc, au final, elle va plus vite. Sur la fin de la rédaction de cette thèse, pris par le temps, j'ai principalement utilisé cette procédure. Mon habilité au petit clavier sur un téléphone n'est pas celle d'un clavier d'ordinateur. Il m'est arrivé de revenir en arrière sur les phrases écrites sur le téléphone et ne pas comprendre du tout ce que je cherchais à écrire. (Avec un clavier d'ordinateur, je fais moins de fautes et retrouve facilement les mots tapés avec des fautes de frappes⁵⁴³, une habitude). Sur mon téléphone, la frappe sans prendre le temps de me « retourner » ne fonctionne pas, au sens où elle n'est pas efficace, elle ne me permet pas d'écrire suffisamment ce que je suis en train de penser. Je dois revenir en arrière, corriger un minimum, des fois avec les mots proposés par le téléphone quitte à ce qu'ils ne soient pas exacte mais suffisamment proches pour me permettre de retrouver les bons au moment de la phase de relecture. Et en faisant cela, reprendre de l'élan pour **continuer** la suite de mots.

Je suis en train de décrire un changement de « l'épaisseur du moment » : elle s'ajuste à ce contexte d'écriture pour continuer à faire venir les mots et les idées. Je dois me glisser dans une autre épaisseur, en incluant ces temps de retour sur le flux très récent, temps de mini-correction (pouvoir se relire) et prise d'élan (continuer ce flux).

J'ai utilisé les deux procédures pour obtenir des premiers textes. Laisser aller l'écriture sans retour en arrière m'a permis d'établir des idées en pré-balayant des pistes. Les codages explicités dans la partie « Écriture » (geste* « Documenter » précédent) me servent dans cette manière de faire, en rajoutant trois :

- un codage en PPP pour une idée formulée à continuer. Elle est suffisamment décrite et pourrait être intéressante à plus déployer plus longuement, mais elle est là. J'écris PPP puis passe à la suite pour laisser l'écriture se déployer ;
- en AAA, il signale un ou des bouts d'idées à l'aide de mots ou expressions clés, sur lesquelles il me faudra revenir pour faire phrase et paragraphes, mais ce n'est pas le moment pour laisser se dérouler l'écriture ;
- en XXX, signifiant « à vérifier », je n'ai pas ce qu'il faut sous la main pour le faire tout de suite ou alors c'est trop loin/long à retrouver, ce sera nécessaire mais pas maintenant pour continuer à écrire.

543 Ma frappe du « p » est souvent en retard et celle du « a » en avance. J'ai encore trois approximations : dans la ligne des « u », « i » et « o » si voisins, dans le groupe « r, t, y, s, f, g, h, c, v et b » au centre qui se distribuent entre ma main gauche et droite, et une zone de flou entre les « n », « j » et « , ». Par exemple, « vrd » veut dire « ces » avec un décalage d'une touche sur la droite, « partir » peut facilement s'écrire « aprtut », etc.

Encore une fois, ce que j'expose ici est le résultat d'une pratique. Elle n'a pas été pensée avant, elle s'est pensée pendant, en se construisant. Elle se base sur des expériences passées et des techniques déjà éprouvées (expérimentées, transformées, bonifiées pour celles gardées). Le contexte de la thèse demande d'adapter ce qui existe et d'éprouver de nouvelles manières (le temps, le nombre de pages, la profondeur et l'épaisseur possible des récits, l'écriture plus solitaire que beaucoup d'autres expériences).

4/ Mais la place et forme des idées

L'émergence d'un texte en suite de mots est assez similaire à celle de la matière sonore en cours d'improvisation : prendre au sérieux ce qui arrive, le laisser arriver, le continuer, le porter le plus loin, etc.

J'ai évoqué Yves Citton, dans la rencontre des Fabriques de sociologie le 21 octobre 2017 (le concept-calque et la « confiance dans la construction d'une phrase à mesure qu'elle se formalise », ma formulation). J'avais noté cette expression : « faire confiance au mouvement de composition de la phrase pour produire de la pensée », donc commencer à écrire pour « laisser émerger » des réflexions encore inconnues.

Pour une écriture de recherche (qui n'est pas de type automatique), je m'appuie sur une idée pour la mettre en mots. L'« idée musicale » vient parasiter l'émergence des sonorités, mais quelle est la nature d'une telle « idée textuelle » ? Pour commencer à écrire, j'ai cette impulsion initiale évoqué précédemment. C'est une forme d'idée, bien présente puisqu'elle me fait agir, mais elle est encore sans mots ou plus exactement : sans beaucoup de mots, parce qu'ils viennent en commençant à écrire. Une première forme est préverbale et une autre (ou alors juste après un passage en préverbal ?) devient bout de phrase avec des mots pas très clairs, plutôt communs et très imprécis, avec des « choses », « trucs », des « ça » et le verbe « faire » surreprésenté, mais chacun d'eux commence à en faire venir d'autres et compose un brouillon (voir ci-dessous).

Pour ce temps de passage d'une idée pas encore, pas tout de suite ni trop vite verbale, à une mise en mots, Francis Lesourd évoque donc les « aventures du dipneuste » de l'idée [2018]. De mon côté, je vis cet effet « dipneuste » qu'à quelques moments, une fois que l'idée commence à se mettre en mots, dans un début malhabile, le « dipneuste » a pris consistance et les mots affluent. Ils sont maladroits et approximatifs, mais ils sont là, et ce sont eux maintenant qui donnent consistance écrite à la pensée et à l'idée que je suis en train d'écrire, découvrir. Un premier brouillon est là. Il est à reprendre pour, progressivement, et j'espère mieux, verbaliser.

5/ Mais un brouillon qui peut se continuer

La troisième différence avec le « laisser émerger » musicale décrit est que le premier jet d'écriture est un brouillon ; il peut se reprendre, il doit être repris.

Un brouillon d'écriture ne s'évapore pas aussi vite qu'une sonorité non enregistrée, en tout cas s'il est fait avec une trace matérielle, fichier ou papier. Ce n'est pas la seule manière de laisser émerger du texte⁵⁴⁴, mais celle que je décris ici passe par des traces matérielles. Les techniques de reprise du son et du texte ne sont pas identiques. Pour le texte, j'essaie de commencer la relecture du premier jet d'émergence le plus vite possible. Je corrige au fur et à mesure, amende et bonifie légèrement, très localement (le mot et ses proches voisins), je manipule le texte mais sans encore de vision trop large, avec des petits couper-coller pour supprimer ou déplacer. Je peux ainsi jeter une partie, même la totalité. Rien n'oblige ce qui émerge à être intéressant⁵⁴⁵ ! Déjà, le « ça » qui créait l'impulsion d'écriture peut ne pas tenir la longueur. Ou alors les premières suites de phrases peuvent s'embrouiller, s'écraser ou tourner en rond. Le « ça » à écrire, devenu alors « expression résumé », se réécrira mieux sur une page blanche mais nourri de ces premiers embrouillements. Si l'émergence est un peu longue, des titres de traitement de texte aide à pré-structurer le document pour le continuer ensuite. Le but de la première reprise du texte est d'avoir un document à relire pour, cette fois, amender, bonifier et aussi compléter de manière de moins de moins locale (la suite de phrases et paragraphes). À ce moment-là, la posture musicale correspondant se rapproche de l'arrangement. Souvent, je n'en utilise qu'une partie de cette reprise dans la rédaction en cours. Et ce qui reste intéressant mais pas encore exploité se retrouve rangé avec date et titre indiquant la thématique, au cas où (une archive).

La notion « l'idée musicale » se construit dans deux dynamiques :

- dépasser la « note » (l'atome de construction de la musique écrite solfégiquement) et l'« objet musical » d'après Pierre Schaeffer [1966] (l'atome de construction de l'acousmatique). Et ainsi désigner des intentions et propositions de musiques improvisées qui permettent de suivre et décrire une improvisation musicale, mais cette vision est très « arrangement ». J'ai relevé plusieurs improvisations avec ce type d'écriture : suivre les idées, qui peuvent aussi prendre la forme d'une description de type « objet musical » ou de « notes » solfégique, mais surtout pas obligatoirement.
- et nommer ce qui contrarie l'émergence ou l'adaptabilité, parce que trop porteuse de dimension sonores et rythmique. Alors elle oriente trop la suite, que les autres collègues, la suivent, l'imitent, y répondent, l'ignorent, la continuent, etc. Son énoncé détermine trop la suite.

Donc elle ne se place pas dans la finesse de grain que Francis Lesourd décrit. Une partie de son intervention était annoncée « sur les mouvements pré-verbaux qui peuvent mener (ou ne pas mener) à l'écriture ». Quels sont les mouvements pré-

544 Pascal Nicolas-Le Strat écrit, pour préparer une séance d'enseignement : « je partirais peut-être marcher en bord de canal ; et j'installerais alors, au fil de mes pas, ma parole-d'enseignement en cristallisant, en précipitant, en condensant le contenu du cours en quelques formulations attrape-sens. » [2024, p14-15]. Il n'a pas besoin de notes ou de traces papier.

545 L'intérêt musical de ce qui se joue et s'écoute dans le moment n'est pas de même nature que l'intérêt d'une phrase qui est en train de s'écrire mais va se lire après.

musicaux qui peuvent mener (ou ne pas mener) à musiquer ? Ce pourrait être des « idées musicales » ou « musiquante », pour passer au processus et se détacher d'une description d'un résultat (réel ou envisagé) ? L'étude est à poursuivre.

6/ Et en accompagnant une écriture

Je suis souvent des étudiant·es dans une recherche, pas uniquement un mémoire⁵⁴⁶ ; par exemple la recherche exploratoire déjà évoquée (au début du geste* « Documenter ») ou dans des dimensions de recherche inscrites dans d'autres dispositifs, comme la partie « Enquête » de la Pratique-Enquête [Desmurs&co, 2018] ou d'autres. Pour moi, être à l'écoute d'une recherche en train de se faire et de se formuler depuis des brides (souvent déconsidérées), des envies, des peurs, des curiosités, des appétits, etc. ressemble beaucoup à un geste d'improvisation en alàptation : ne pas surimposer, ne pas penser trop vite de mon côté, ne pas avoir un ou des plans d'attaque presque directement, déjà une piste pour un premier sommaire, des prétextes de phrases et des références. Déjà, ce n'est pas moi qui vais la mener, mais surtout : faire émerger une matière à penser, développer une idée, une intuition, un récit, une expérience.

L'asymétrie entre moi-formateur et ellui-étudiant·e change énormément de choses par rapport aux situations d'improvisation musicale que j'ai décrites (où l'égalité est recherchée en actes). Les questions-réponses sont différentes qu'en situation musicale : ici, les mots sont au centre, et avec deux orientations spécifiques. De mon côté, je questionne pour chercher à en savoir plus (histoire, contexte, préoccupation, curiosité, références, échos, expérience autour des thématiques qui émergent : déployer largement le déjà-là). De leur côté, principalement, illes questionnent pour connaître ce que l'on attend, cherchent des approbations et demandent quoi faire.

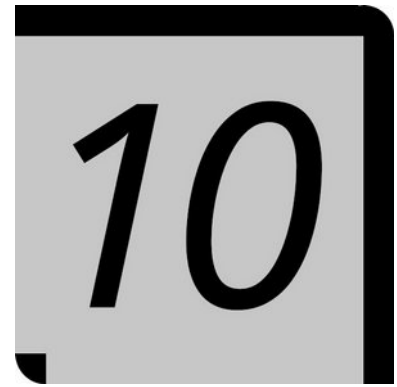
Je tente de me mettre en présence, au service de la situation. Si besoin, faire mais en cherchant le minimum pour qu'un mouvement et une dynamique s'engagent qui ne soient pas de mon fait. J'ai bien conscience de colorer : je questionne, répond, entend et parle de manière située, comme toutes personnes, notamment toustes formateurices ou enseignant·es. La recherche d'une « juste épaisseur » a une dimension sur la durée de considération. En accompagnant une recherche et son écriture, elle se transforme en attention sur le silence : ne rien dire trop vite, laisser réfléchir le ou les étudiant·es penser (laisser émerger). Depuis que je conceptualise cette « juste épaisseur », je me surprends à aller trop vite, je me prends en flagrant délit d'enchaîner parce que les rendez-vous sont courts, etc. Il me faut ralentir et laisser les pensées advenir.

546 Le DE (diplôme d'État de professeur·e de musique) est aujourd'hui positionné à Bac +3, donc équivalent Licence. Nous demandons en fin de parcours un mémoire dit de recherche, de 25 à 30 pages.

Il s'agit donc de ne pas trop intervenir et alors trop imposer, et ne pas aller trop vite et alors brider une pensée en devenir. Autant d'actions qui ne laisseraient pas les étudiant·es développer leur recherche à elleux. Penser ces échanges comme une improvisation m'aide à tenir une posture favorisant les recherches des étudiant·es. Elle sort très renforcée et outillée par tous les détails et précisions sur les processus permettant de « faire le minimum dans une juste épaisseur du moment », de « laisser émerger » et « faire en alàptation ».

CONCLUDE

■ ■ ■



... pour continuer

Cette partie est la dernière, elle a donc une forte couleur de conclusion. Au sens de clore le document, dire au-revoir (mais à très vite), et finir (toujours provisoirement). Elle permettra aussi de rassembler les affaires dans le sac en vue de prochaines escapades.

Je commencerai alors par retracer les grandes lignes de cette thèse.

Puis, mon premier retour portera sur le travail des lisières-écotones d'activités *par* le calque, avec différentes propositions pour le continuer (comme un programme de recherche).

Et, ensuite, je développerai deux traversées de la thèse entière.

La première portera sur « rechercher tout en long et large » du musiquer, qui m'amènera à des précisions sur les accrochages des gestes* de recherche à l'action, et donc la recherche-action.

La deuxième sera une entrée sur l'enseignement supérieur et l'université, en constatant la place de quelques principes vincennois dans mon travail, et qui vibrent encore dans l'université Paris 8. Et je finirai sur des propositions pour construire une action collective et des savoirs sociaux stratégiques, au départ des « savoirs-enquêter déjà-là » qui se sont déployés tout au long de ces pages.

10. 1 | Retracer les grandes lignes

Une longue introduction commençait par plusieurs **scénettes de recherche**, des instantanés de vie musicale. Ils installaient une considération aux pratiques de recherche qui s’y jouaient : rechercher en improvisant, en discutant, en collectivisant l’étude, en tenant une veille, en observant et interrogeant, en fanzinant, en partageant et commentant des écoutes. Une première expérience racontait deux ans de recherche pour s’aider à mieux jouer une section de cuivre sur **le morceau « Sahel »** d’Alpha Blondy [1985]. Dans des allers-retours (lisières) entre jouer et mener l’enquête, nous construisions le « débit-dansant » : décomposer le rythme en subdivisions qui dansent en ne se répartissant pas de façon exactement isochrone. Une deuxième expérience racontait notre trouvaille pour enregistrer **un son du rouler** sans avoir cet instrument de l’île de la Réunion sous la main. Elle introduisait à la fois des superpositions et mélanges d’activités (lisières) entre fabriquer ce son, enregistrer et arranger, et le malogué, rencontre (lisières) entre maloya réunionnais et reggae.

La partie suivante présentait l’écosystème de considérations dans lequel se situe cette thèse : des enquêtes sur les pratiques et leurs lisières. Face à des incompréhensions et des injustices, ma découverte progressive des démarches de recherche se déroule dans des mondes musicaux (en commençant par le jazz) et des sciences sociales (notamment l’éducation populaire). Elles ont construit mon « **goût de l’enquête** », et un intérêt pour les pratiques : comment faisons-nous ? Donc mener des recherches dans le « **musiquer** » (action), plus que sur la « musique » (objet). Mes pratiques, mes musiquer et rechercher, tendent à mettre en évidence des superpositions et interactions que la notion de lisière-écotone permet de saisir puis conceptualiser. Je proposais alors de regarder ce musiquer comme une **pratique qui articule six « noyaux à lisières »**. Les noyaux désignent six activités : création, performance, médiation-formation, recherche, administration et technique-lutherie. **Une lisière d’activités** est un écotone : « une zone située “entre”, étendue instable et mouvante avec des rencontres, potentiellement riches d’activité(s), zone porteuse de création (des activités pourraient être nouvelles, pour soi, pour un groupe, pour une communauté, des communautés ou le monde entier) et d’autonomie. Une zone entre différentes activités, donc avec des transitions, des variations et potentiellement d’autres procédures-contexte(s). Une zone comme un monde encore peu connu, à explorer avec toutes les vigilances et attentions, notamment sur les savoirs sociaux stratégiques en jeu. » Une pratique musicale mobilise ces six noyaux avec des actions et des personnes différentes, et la description des lisières-écotones enrichit la compréhension.

La suite de cette thèse étudiait plus particulièrement les actions de « **musicien·nes ordinaires de l’activité** ordinaire », qui ne font pas que « ça » (la scène). Soit parce qu’illes font de nombreuses choses dans d’autres mondes non artistiques, soit parce

qu'elles mènent des activités musicales mais principalement hors de la scène, notamment en animant des dispositifs pédagogiques.

Six noyaux et beaucoup de lisières, j'ai alors choisi de me concentrer sur le noyau « recherche ». Et, pour cela, considérer **la recherche comme un concept-calque** : décréter qu'elle est toujours à l'œuvre. Alors, considérer telle activité comme de la recherche pose deux questions : que dit-elle de la recherche ? qu'est-ce que la recherche dit de cette activité ?

Mettant cela en place, j'ai dégagé quelques actions, regroupées en **gestes* de recherche**. L'ajout d'un astérisque à la fin signifie une famille d'actions à différentes échelles, qu'un verbe générique peut désigner. En reprenant mes notes liées à mes pratiques et des enregistrements, racontant et organisant, j'ai alors décrit trois gestes* :

- une double variété de **documenter** (en consulter, en fabriquer) ;
- des **questionner-conceptualiser**, de temporalité (durée et fréquence) et couleurs différentes. Cette partie inclue notre construction du « piqué du séga » avec un réengagement du débit-dansant sur les musiques de l'île de la Réunion ;
- **faire dans une juste épaisseur du moment**, ou improviser en émergence et à l'adaptation.

Pour chaque, je revenais sur le noyau « recherche » et ses lisières au départ des musiques racontées.

10. 2 | Les lisières *par* le calque

Le concept de lisière-écotone permet de donner consistance à des interactions, déjà pour désigner et décrire, puis penser-agir dans la complexité du monde d'une manière elle aussi un minimum complexe. Ce concept m'a été très utile pour penser-agir dans mes pratiques. Je partageais un premier état des lieux de mes avancées. J'écris ici « je » et « mes » puisque c'est moi qui écris et vais signer ce document, mais je ne suis pas seul. Les différents collègues que j'ai cité·es sont très présent·es. Cette phrase inclut au moins trois types de personnes avec qui j'ai eu et ai encore la chance de travailler un minimum de temps, au sens de fabriquer et transformer des choses (et pour ma part, certaines fois, salarié pour de telles actions) : les étudiant·es et l'équipe du Cefedem AuRA, de nombreuses musicien·nes des différents groupes et aventures (toutes ne sont pas racontées dans ce document), et des chercheur·es, au sens de l'activité, pas au sens du titre ou statut, notamment dans le réseau des Fabriques de sociologie, la revue *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, etc.

Par le calque « recherche », les descriptions des diverses activités se trouvent obligées de tenir compte de leurs dimensions de recherche. Il a permis des choses, donc en empêchées.

10. 21) Ne pas généraliser

1/ Uniquement quelques musiquer et rechercher

Mon travail par le calque « recherche » m’a permis de porter attention et considération à certaines actions. L’apport de ma recherche concerne le « comment la recherche *peut* se passer ». « Peut » parce qu’il n’y a aucune généralisation : je décris précisément quelques-unes de mes/nos pratiques, pas moins, pas plus. Ce « nos » est extrêmement restreint parmi un grand nombre de personnes et groupes de musicien·nes ordinaires de l’activité, et encore plus dans l’encore plus grand nombre de personnes et collectifs qui fabriquent des choses.

En utilisant cette notion de calque, je ne pourrais pas affirmer que beaucoup de musiquer sont intimement composés de rechercher, ou même incluent de la recherche. Le calque déclare *avant* de commencer qu’il existe de la recherche, donc je vais en trouver. Et je ne suis pas allé très loin pour avoir de quoi écrire et longuement, j’ai même dû très vite choisir et trier dans un trop plein d’activités à raconter. La notion de calque m’aide, mais elle déplace légèrement l’intention.

Je n’ai que participé légèrement à écrire que des rechercher sont dans les musiquer et réciproquement. Personne ne peut plus dire que cela n’existe pas, cela n’arrive jamais ; et ce n’est pas rien. De même, personne ne peut encore affirmer que c’est très souvent le cas. En compilant plusieurs travaux, récits et études sur ce type d’activités de recherche à même le musiquer, nous pourrions entrevoir un panorama de conditions pour lesquelles c’est plus, ou moins, ou pas le cas.

Et peut-être, aussi, dépasser les mondes musicaux ? Par exemple en explorant les mondes de la cuisine, du jardinage, du bricolage automobile, de la randonnée, de l’aménagement intérieur, de l’accueil⁵⁴⁷... Je choisis des pratiques qui peuvent aussi avoir une qualité « ordinaire de l’activité » : largement partagées et conduites par des personnes très diverses, dont une partie pas diplômées dans le ou les domaines concernés, voire pas diplômées du tout. Alors, quels gestes* comme documenter, questionner-conceptualiser, improviser ?

2/ Moins en micro que prévu (grands récits, petits gestes)

Pour faire exister ces gestes* et les raconter dans toute leur amplitude, je me suis trouvé à faire des grands récits. J’ai alors perdu la narration très contextualisée d’un petit ou minuscule événement. De tels micro espaces-temps sont le point de départ de mes écritures de recherche : se pencher intensément sur une petite action, un petit moment (par exemple la trouvaille du roulèr-par-conga). Dès que j’essayais de regarder plus largement, j’étais pris dans des complexités qui me mettaient mal à l’aise en me trouvant devant trop d’axes et de pistes à suivre, trop d’antériorités à décrire. La

547 Le deuxième volume de *L’invention du quotidien* a pour titre : « Habiter Cuisiner » [Giard&co, 2006 (1980)].

thèse est un passage intéressant avec son nombre de pages moins contraint qu'un article. Je suis plus à l'aise aujourd'hui, sur la fin de l'écriture de cette thèse : avoir un fil précis à tirer, ne pas emmener toute la bobine, suffisamment de co-fils entremêlés mais pas trop. Là, j'ai appris.

Cependant, le travail par le calque permet de mettre l'accent sur des petites choses, donc des interactions et constructions de peu et de très basse intensité. J'ai raconté des situations où les gestes* documenter et conceptualiser (noyau « recherche ») sont bien présents mais très peu en comparaison d'un autre geste* qui serait celui de fabriquer le sonore ici et maintenant (noyau « performance »). Par exemple, MAWAAR, une répétition dans le printemps 2017, sur la nouvelle introduction de « Traka », premier essai séga-Mawaar :

Fred se rend compte en jouant que quelque chose ne fonctionne pas dans la tourne séga-Mawaar comme une intuition et un ressenti qui ne peut pas encore se nommer, mais continuer à jouer.

L'importance entre les deux noyaux peut s'inverser. En poursuivant l'exemple ci-dessus :

Toujours en jouant, Fred s'aperçoit que ce coup-ci (sa main droite du clavier) n'est plus coordonné avec celui-là (le coup de rim-shot) ou caisse. Il essaye de se remettre d'aplomb mais la tourne n'arrive plus à tenir, elle s'arrête. Que s'est-il passé ? Le noyau « performance » diminue d'intensité, le noyau « recherche » remonte en intensité à mesure que nous essayons de nommer « que... » « ça... » « je n'étais plus avec... » « mais moi non plus... » « la grosse caisse... ». En même temps qu'une petite cacophonie parce que plusieurs personnes jouent des petits extraits en même temps dans leur coin. Je comprends cela comme essayer de faire venir les mots, peut-être les siens, peut-être ceux des collègues. Les deux noyaux s'équilibrent : jouer pour penser, penser pour jouer. « Oui mais là t'es à côté », « mais je suis à côté » et... l'expression « jouer à côté à côté ! » naît. Les sons s'arrêtent, la notion « à l'envers » se caractérise avec le déplacement du point d'appui sur l'accent. Le point d'appui se met sur l'accent et le séga s'écrase. Le noyau « recherche » collectif a pris toute la place très peu de temps, juste le temps de nous formuler ce constat. Mais il faut recommencer à jouer pour mettre à l'épreuve ce qui vient de se nommer. Et le noyau « performance » reprend un peu de place, le noyau « recherche » est plutôt de l'ordre de l'analyse d'un possible passage « à l'envers », etc.

Cet extrait n'est pas extraordinaire. Mais il peut aider à penser le moment dit « cacophonique », quand les mots ne viennent pas et, plusieurs personnes parlent en jouant (c'est possible avec beaucoup d'instruments sauf ceux à vent), et pas en même temps, parce que à ce moment-là, elles réfléchissent *en* jouant. Donc, par exemple, intervenir au prétexte de cacophonie, du bruit ou d'une forme de désordre serait contre-productif.

10. 22) Conflit des lisières du noyau « recherche »

Le calque a tendance à pacifier et à me faire regarder les actions du côté uniquement enrichissant.

La démarche en prenant la recherche comme un calque ne m'a pas conduit à mettre en évidence des conflits majeurs entre activités. Pourtant, le principe du « et » de la recherche entre vite en conflit avec un « ou » nécessaire à l'action (la recherche est aussi action). Et cela arrive d'autant plus dans la posture que je défends et ai explicité dans cette thèse : celle d'un rechercher dans la participation, donc au cœur direct de l'action. Je n'ai explicité que deux cas de blocage, où la lisière performance-technique disparaissait et devenait frontière. Mais les lisières du noyau « recherche » ?

1/ Des différences d'intensités et conflit de coexistence

La lisière-écotone insiste sur la coexistence, et je la pense au sens constructif du terme. J'en ai même besoin dans la période que nous traversons. Le calque produit le même mouvement constructif pour moi. Porter attention et considération à une activité partout, tout le temps, pourrait permettre de sentir des flous, des incertitudes, des asymétries.

Mais pour le calque « recherche », j'ai plutôt ressenti des différences d'intensités et densités, pas de flous ou d'incertitudes. De telles différences impliquent des conflits, par exemple de légitimité et de reconnaissance culturelles, symboliques, académiques, scientifiques. Mais il s'agit moins de conflits de lisière-écotone où des activités se gênent mutuellement. Si des actions plus facilement accrochées au noyau « recherche » gênent ou encombrement, celui-ci s'estompe plus ou moins temporairement, presque à bas-bruit. Il est possible que nous ne le sentions pas s'estomper et peut-être disparaître, parce qu'y porter attention n'est plus si pertinent ? parce que nous ne pouvons le sentir étant peu outillés pour le suivre, par sentiment d'incompétence de recherche (« là, ce n'est plus pour moi »), par manque de sensibilité (« je n'arrive pas encore à le suivre ») ?

Les trois gestes* que j'ai détaillés sont accrochés à la performance, à la fabrique du sonore directement ou vraiment en proximité (la répétition ou la session à venir). J'ai plutôt explicité les aspects positifs, que je juge considérables (au double sens de non négligeables et qu'il est intéressant de considérer). Mais une approche pourrait pointer aussi les contextes où l'intersection trop riche entre activités empêche, freine, bloque ou ralentit au moins une des activités en jeu. Par exemple, par un sentiment construit de non légitimité à aller dans de telles activités ? Des conflits de lisière-écotone à envisager pourraient être de ce type, ils peuvent arriver de manière subtile.

Cependant, pour mener une étude plus poussée sur ces dimensions, il est important de considérer que le type de coexistence dans une lisière-écotone n'est souvent pas un jeu à somme nulle. Certes, une main fait ça ou ça, à cet endroit et donc pas à un autre (sans

maîtrise suffisante pour le moment⁵⁴⁸). Mais les attentions, elles, peuvent se superposer un peu plus, même si pas infiniment ; d'où la nécessaire étude des économies et écologies de l'attention. Jouer dans la danse du séga demande de trouver l'attention qui permet d'être dans la cadence et y rester. Improviser en s'alàptant demande d'en trouver une autre qui permet de faire le minimum en habitant une juste épaisseur du moment. À chaque fois, il s'agit d'une attention spécifique, située, singulière pour chacun·e et dépendante des circonstances. Improviser dans les différentes circonstances peut s'appréhender comme des jeux (ludisme et assemblage mécanique) d'attentions, au pluriel.

Un conflit de lisière-écotone causé par des intersections trop riches entre activités peut se décrire avec une ou des surdoses et/ou contradictions d'attentions nécessaires, mais pas seulement. Et une activité sans trop d'interactions, mais qui a besoin d'une qualité complexe et intense de lisières, peut aussi mettre à jour de telles surdoses et/ou contradictions d'attentions (voir la consigne « d'émerger en résistant » du dimanche 23 mars dernier).

Je ne l'ai pas assez fait, cela reste à explorer.

Ces types de conflits avec le noyau « recherche » n'entraînent pas que les dimensions de recherche disparaissent totalement, cela joue plus sur leur nature et intensité. Réfléchir (élaborer une réflexion) est toujours possible, plus ou moins aidé et confortable, mais présent.

3/ Rechercher quoi qu'il arrive (penser est toujours possible)

Dans le protocole proposé par Marcelo Sepulveda (face à face, se tenir les mains, ne rien faire sauf répondre aux mouvements de l'autre), je suis membre d'un groupe qui commence à musiqu-et-danser ensemble dans une démarche de recherche. Une caméra garde traces de nos activités, elle est positionnée à l'intérieur, mais nous décidons d'aller dehors ; je ne, personne ne déplace la caméra. La participation à l'action collective est prioritaire, faire avec les autres et en même temps. Alors certains outils pouvant aider à analyser, décortiquer, mettre en récits plus détaillés ne sont pas disponibles. C'est dommage, mais rien de grave, la démarche peut continuer, parce

548 Ne jamais oublier ni négliger les apprentissages possibles et extraordinaires de type multitâche.

Par exemple, dans les numéros de cirque d'assiettes tournantes ou chinoises, une personne peut manipuler et maîtriser beaucoup d'objets en même temps, et pour certaine en faisant la cuisine et la vaisselle. Ou, pour ce qui a plus de présence sur internet : les multiples et réguliers développements de la communauté du beatboxing : une personne, une voix (dans une compréhension très ouverte de ce terme), souvent un micro plus ou moins devant la bouche et... un nombre de sons incroyables se combinent incroyablement. Difficile à croire, mais chaque vidéo qui fait sensation et plusieurs moments des différents championnats internationaux et *battles* sont commentés par des spécialistes et autres coachs de voix; illes décomposent et expliquent la faisabilité humaine de telles combinaisons et coordinations. Voir par exemple Butterscotch, championne du monde 2005 de beatbox, développer 13 niveaux de beatboxing : https://youtu.be/Efk_z9kg2MU [2020]. Deux sons en même temps commence au level/niveau 6. (La traduction automatique en français est suffisamment correcte pour bien suivre, même si plusieurs « hi hat », charlestone de la batterie, sont des « chapeaux hauts ».)

que penser reste (toujours) possible. Ici, la caméra n'est pas disponible ; dans d'autres circonstances, il arrive que les piles de l'enregistreur s'arrêtent plus vite que prévu, que le coup de doigt sur « Rec » n'appuie pas assez et qu'alors l'appareil reste en pause, que l'événement soit fini avant qu'une photo ne soit possible, etc. Sans témoignage permettant de revenir sur des images et du son, l'appui-pour-penser (que le geste* documenter alimente) se fera sur des souvenirs et des échanges, pas plus certes, mais pas moins ; et c'est déjà beaucoup. Nous pourrions en dire/écrire quelque chose quand même, en discuter et réfléchir avec.

Quand nous improvisons, surtout en continuant l'alàptation, nous musiqu-et-dansons, évidemment en pensant mais dans une ou des tentatives de ne pas avoir d'idées (vaste programme !). Le retour réflexif n'est pas empêché, il est juste différent. Le son enregistré peut aider, ou pas. Avec la conscience qu'aucun système ne rendra compte exactement des sensations dans le moment, c'est en discutant et rediscutant, échangeant en représentant (présentation à nouveau parce qu'après coup, mais aussi mettre en scène, verbaliser et/ou schématiser), en écoutant et lisant d'autres personnes, elles aussi en train de représenter ou ayant représenté. Et surtout, ensuite, refaire, continuer (ce verbe plus fort que « commencer »). Progressivement, des idées, des énoncés se valident, en fiabilité et pertinence [Nicolas-Le Strat, 2017, n7], temporairement, jusqu'à l'avancée d'après, une prochaine remise en cause et/ou l'arrivée de détails et de précisions.

4/ Une attention puis un bricolage de méthodes

Chercher n'est dépendant que d'une attention, c'est-à-dire aucunement d'une méthode ou d'un outil. La ou les méthodes comme les outils viennent *ensuite*. Cet adverbe est important : il n'y a pas de préalable. Une méthodologie n'existe pas avant de l'éprouver (la vivre et construire ses pertinences).

Les (grands) dispositifs de formation mis en place au Cefedem AuRA sont construits comme un cadre global dans lequel les étudiant·es peuvent investir leurs préoccupations et désirs de pratique et d'enquête. Une grande question est de savoir ce que nous cadrons et comment : ne rien imposer fait violence, notamment aux personnes les plus en difficulté devant l'activité proposée ; et imposer trop empêche de faire joyeusement. Alors ? Faire le minimum, ici établir le cadre minimum. Le cahier des charges est notre(-Cefedem) manière de faire exister le cadre ouvert de la tâche demandée, nommer les enjeux et des indications pour embarquer même ceux qui ne voient pas encore quoi faire. Il a deux principaux effets : sa mise à l'écrit nous oblige à nous expliciter entre nous ce que nous attendons de ce dispositif ; et une fois écrit, il sert d'intermédiaire entre les étudiant·es et nous.

10. 23) À continuer

L'étude des lisières-écotones d'activité est loin d'être épuisée. J'ai dessiné un premier paysage, puis suis parti dans une direction ; de nombreuses lignes, territoires et reliefs restent à explorer.

Un vaste programme de recherche pourrait s'envisager.

1/ Par des gestes* (calque « recherche »)

Je n'ai décrit que trois gestes* qui se dégagent de mes expériences, j'ai dû choisir dans une liste qui s'amoncelait. Je pense particulièrement à deux : « publier » venant de la recherche, et « mettre le corps dedans » des pratiques du spectacle vivant.

Le geste* « **publier** » serait une piste intéressante pour l'université. Considérer les pratiques musicales avec le calque de la recherche devrait faire apparaître des activités de type publication. Non pas publier de la musique (concert, spectacle, enregistrement, vidéo, partition), mais publier ce qui sort des recherches. En prenant quelques éléments du CNRTL : sortir, c'est « aller dehors », « quitter » le cadre et le contexte initial de fabrication et d'élaboration de la recherche, c'est « aller se promener » et rencontrer d'autres groupes et personnes, leurs recherches et pratiques. De nouveau, publier est à comprendre de façon ample. Que la recherche à même la pratique se diffuse souvent à même la pratique n'est pas surprenant, mais c'est important de le prendre en compte. Donc considérer : **1)** différentes formes de mises dans des espaces publics variés, et **2)** différents types de contenus.

Le geste* « **mettre le corps dedans** » en est un autre. Quand j'expliquais très vite le sujet de ma thèse (à ce moment-là : comment des musicien·nes du quotidien faisaient de la recherche pour musiquer), un collègue a exprimé une forme de surprise : « mais illes y mettent tellement de cœur et de passion que... » La phrase est restée un peu en suspens, puis : « que l'intellectuel n'y a pas trop de place ». J'ai répondu qu'il n'y avait pas que l'intellectuel coupé du reste. Ou plutôt : si on fait semblant que les idées ne sont pas dans des corps avec des sens (sensation, sensibilité), on se coupe d'une très grande partie des manières de comprendre et de faire intelligence. Rechercher c'est avoir un corps, comme musiquer, danser, marcher, et tous les verbes d'une activité humaine. Que faire de notre corps ? À la fois la carcasse entière, son extérieur, la peau, son intérieur et même ses intérieurs, et aussi les multiples sens (sensibilité, sensation). Quelles dimensions de recherches pourraient s'affiner en considérant que nous mettons le corps dedans ? Quelles intelligences des implications du corps pourraient s'affiner en considérant qu'elles font de la recherche ? Et cette entrée pourrait réengager des détails et précisions sur les gestes* précédents.

2/ Par le calque (recherche et autre)

Une première piste est de développer encore le calque « recherche ». Dans les musiquer, ce calque le peut largement, notamment en multipliant les contextes

(d'autres esthétiques et pratiques musicales, d'autres personnes et d'autres contextes notamment avec des enfants). Et je viens d'évoquer deux propositions de gestes*.

Une deuxième est de considérer un calque sur d'autres noyaux : performance, création, médiation-formation, administration ou technique-lutherie. Et, en laissant de côté ma représentation en articulation de « six noyaux à lisières » (une possibilité parmi d'autres), choisir une activité et l'utiliser comme calque. Les premières qui me viennent sont, par exemple...

- **les échanges au sein du groupe** et ceux du groupe avec sa forte proximité⁵⁴⁹ : les premières pistes sont les mails, téléphone, messagerie, mais aussi la distribution des informations, les circulations des ressources, au multiple sens de ce mot (audio, vidéo, de références, de travail, les écrits et autres, symbolique, financières, etc.), asynchrone et synchrone, les regards et signes en répétition, ce qui ne s'échange pas, etc.
- **l'écriture**, ou l'ensemble des choses qui s'écrivent ou pourraient s'écrire, au sens de traces sur un support : la partie écrire du geste* « documenter » commençait à esquisser une liste plus large que l'équivalent d'un tableau où s'écrit l'ordre des morceaux par exemple. Les téléphones modernes sont aussi une belle source de traces, photos mais aussi gribouillis, mémos textuels, etc.
- **l'hospitalité**, plus ou moins conviviale face aux différentes rencontres avec l'altérité (musiquale, musicale, sonore, rythmique, et plus largement culturelle, etc.). Les notions de disposition, position, disponibilité et dispositifs sont particulièrement pertinentes pour une telle approche, etc.
- **l'évaluation**, avec une définition assez large de prises d'information pour agir, avec une forme de questionnement du type : qui prend quelles informations et comment, pour agir sur quoi et comment, avec quelles délibérations, négociations et coopérations ? Quelles valeurs sont construites par ces actions ?

Ces quatre activités (en passant aux verbes : échanger, écrire, accueillir, évaluer) sont aussi à la lisière de plusieurs autres : lesquelles et comment ?

3/ Enrichir le concept de lisière-écotone

Une approche des lisières-écotones pourrait se compléter pour bonifier et affiner des caractéristiques de telles zones d'intrications, d'entremêlements et d'intersections. En approfondissant, par exemple :

- la composition au départ du *Manifeste compositionniste* de Bruno Latour [2010] ;
- les distinctions entre cohabiter, coexister et voisiner [Zask, 2020] ;

549 Les groupes n'ont pas obligatoirement des frontières avec une distinction claire et nette de qui est dedans et qui ne l'est pas. Avec le Collectif-en-devenir, nous avons décrit une qualité « lisière » d'un groupe préparant une rencontre de recherche [Collectif-en-devenir&co, 2017, p2]. Cela peut aussi être le cas dans des pratiques musicales.

- le devenir hybride, le métissage et la créolisation, avec les travaux de François Laplantine, Alexis Nouss et Édouard Glissant ;
- l'hétérolinguisme et son imaginaire, en pensant aux travaux de Myriam Suchet [2014].

« L'imaginaire hétérolingue, élaboré pour penser la poétique de textes littéraires, pourrait être utile aux collectifs qui travaillent à constituer du commun. Quelles négociations ont lieu avec l'altérité de chacune des langues en présence ? Comment se constituent les places respectives de chacune et la possibilité de fluctuer ? » [dans Poulin&co, 2019, p45]

Et aussi des travaux de sciences naturelles avec, par exemple :

- l'écologie des fleuves (notamment les écotones des habitats d'eaux souterraines) ;
- la géophysique (où la lithosphère contient à la fois la croûte terrestre et une partie du manteau) ;
- l'approche de la « zone critique » (la mince pellicule à la surface de la Terre, interface entre l'atmosphère, la lithosphère, l'hydrosphère et la biosphère).

4/ D'autres outils que le calque, plus en micro

Et il serait temps aussi d'étudier des lisières-écotone par d'autres outils que le calque : aller vers des explicitations plus micro, par exemple dans une intensité d'interactions d'activités dans un petit groupe pendant un temps assez court. Le récit rouler-par-une-conga introductif commençait ce type d'étude. Une approche plus micro pourrait permettre de saisir des actions plus ciselées et coordonnées parce que la focale ou l'échelle de description est moins grande et générique que le récit d'un documenter, d'un conceptualiser ou d'une manière d'improviser qui se déploient et s'établissent sur plusieurs années. L'organisation de cette thèse, par les calques m'amenant à des familles de gestes*, pris les uns après les autres, ne m'a pas conduit vers ce que j'avais commencé et imaginé : décrire des micros situations faisant apparaître différents gestes, notamment certains peu visibles. L'impulsion de cette thèse vient d'une telle approche. John Dewey décrit l'acte de penser (à la base de « l'enquête »⁵⁵⁰) avec des exemples simples dans *Comment nous pensons* : sentir l'air devenir frais lors d'une promenade [2004 (1910), p16], être devant plusieurs routes à un croisement [p20-21], prendre le tram ou le métro pour être à l'heure à un rendez-vous [p95-96], justifier la présence d'une longue perche horizontale à l'avant du bateau [p96-97], comprendre l'apparition de bulles sur des verres qui sèchent [p97-98], revenir dans une maison tout en désordre [p113], etc.

Comment l'acte de penser prend-il place, comment l'enquête prend-elle place dans l'ordinaire de différentes activités musicales, au jour le jour ? Pas obligatoirement tous les jours mais très régulièrement ? J'ai depuis longtemps des pratiques musicales

550 « La façon dont les hommes "pensent" effectivement dénote simplement, selon notre interprétation, les façons selon lesquelles les hommes, à un moment donné, mènent leur enquête. » [Dewey, 1993 (1938), p168], les femmes et toutes autres personnes.

tous les jours et plusieurs fois par jour, et pas uniquement avec une trompette en proximité : chanter des bouts de chansons, me souvenir de tel morceau ou telle vidéo, inventer des thèmes ou des riffs, des gimmicks, des paroles, essayer des arrangements, etc. Mes essais ne se font pas à tue-tête (penser aux voisinages), ni même en chantant physiquement, mais plutôt intérieurement. Pour imaginer des superpositions de parties avec des possibilités de combinaison de sons longs, le chant physique ne me suffit pas. Quelques beatboxer·es font des choses extraordinaires, pas moi. Me les chanter-imaginer intérieurement me suffit.

10. 3 | Rechercher tout au long et large

10. 31) Recherch-et-musiquer

1/ (Action-)recherche-action

Sans surprise, en étudiant les pratiques et en menant une recherche au sein de ces pratiques, une des manières de penser les pratiques de recherche décrites dans cette thèse est la recherche-action :

- recherche dans de multiples dimensions et à des densités variables, certaines même très humbles mais... déjà-recherches ;
- un tiret pour des lisières-écotone ;
- action dans le musiquer, notamment sa dimension de fabrique de rythme-sonorités.

L'expression complète est action-recherche-action. Elle est trop longue pour la dire à chaque fois, mais elle raconte beaucoup.

2/ Déjà-là(1) de questions et problèmes

Le premier mot, « action », est souvent oublié. Il exprime bien la source de la recherche, son impulsion naît de l'action. Cette idée de naissance peut sous-entendre que la recherche commence au sens où elle n'existait pas avant. Mais elle a déjà commencé.

D'une part, celle-ci « part toujours des milieux, qu'elle est en création à partir d'un milieu spécifique » [Staritzky, 2023, p51]. En fait le milieu fait recherche⁵⁵¹ : les questions et les problèmes sont déjà-là et se développent, s'agitent, se calment, cristallisent, s'évanouissent, partent ailleurs et reviennent par la fenêtre, montent en

551 Thomas Arnera, collègue lyonnais écrit (en décrivant et argumentant) que le garage est un « objet-chercheur », un garage prenant place et faisant lieu dans des actions qu'il mène avec d'autres sur le quartier Mermoz Sud du 8^e arrondissement de Lyon [Arnera&co, 2024, p117-149, p191-195].

intensité, se densifient, et le milieu fait avec. Il en néglige, en oublie, en met sous le tapis, en travaille avec plus ou moins d'intensité, tente des réponses et des solutions (il enquête). Ces problèmes et questions sont plus ou moins formulées en mots et phrases, formalisation souvent temporaire, instable et incertaine, mais elles et ils existent avant de pouvoir labelliser une démarche comme étant « de recherche » (par qui et sur quels critères dont nous, incluant le milieu qui questionne et problème, pouvons délibérer ?). Comme une équipe de recherche arrive alors qu'« une dynamique est à l'œuvre, un processus déjà en développement », musiquer, c'est vivre « au beau milieu d'un ensemble de savoirs, de dynamiques réflexives et de modes de questionnement déjà à l'œuvre, dès à présent au travail, indissociables des mobilisations et des expérimentations engagées. » [Nicolas-Le Strat, 2024, p1]. Musiquer, c'est participer à une équipe de recherche ? Au moins en partie : cette thèse permet de se pencher sérieusement sur cette idée.

D'autre part, nous sommes déjà au milieu d'une démarche quand nous la reconnaissons. Le « milieu » n'est pas une exacte mi-distance, notion peu pertinente entre un début qui émerge de manière diffuse et dans des flous d'essais, et une fin qui ne termine pas, il explicite et met la focale sur ces déjà-là de questions et problèmes. D'autres déjà-là, des pratiques, activités, actions et gestes existent aussi, j'y viendrai.

3/ Nos recherches accrochées à l'action

Quand nous partons en exploration sur la section de cuivres de « Sahel » d'Alphe Blondy [1985], nous commençons bien quelque chose en arrivant à formaliser notre problème : le fait qu'il nous fallait partir en enquête plus loin que notre premier essai et plus loin que notre entre-nous, parce que nous ne savions plus quoi faire d'autres. L'enquête coûte notamment en temps, donc si des solutions plus directes parmi les outillages présents existent ou sont juste à bricoler, autant en profiter. Mais nous, tous les deux et l'ensemble du groupe derrière nous, commençons cette enquête déjà nourris. Nos essais plus ou moins infructueux, nos connaissances du moment, nos représentations construites nous équipent. Dans l'histoire d'une personne, des antériorités arrivent très vite. Faire le point à un instant donné peut être utile mais sera sans doute incomplet : une antériorité ne peut se révéler importante qu'une fois en train de faire.

Et tout au long, la recherche reste accrochée à l'action. L'adjectif « accrochée » me semble le plus adéquat. Des moments existent où le noyau « recherche » prend la place principale : un·e musicien·ne ordinaire de l'activité lit un article, un fanzine, une interview ou assiste à une conférence ou voit une vidéo sur YouTube, etc. et elle a des effets, elle crée des imaginaires et des possibles, des idées à essayer dans ses manières de musiquer.

Ou alors, l'intensité de présence du noyau « recherche » est moindre. C'est alors une activité ou une partie d'activité à bas bruit mais présente ; c'est le principe de l'approche calque que j'ai choisie et développée. Cela veut dire que les différentes

dimensions d'une recherche ne sont jamais loin, et toujours en lien et relation avec l'action, l'activité, le musiquer sonore, le noyau « performance » d'une pratique musicale.

Dans son lien avec le noyau « performance », une telle accroche de la recherche peut être de type...

- **superposée** ou collée-serrée dans l'action sonore.

C'est, par exemple, une forme de pré-indexation d'une future documentation (regarder le timing sur l'enregistreur, le mettre vite en route, énoncer ce qui est bien ou pas, etc.). Des brides de conceptualisation peuvent se construire en fabricant des sons, presque par surprise ou surgissement : « ah mais tiens... », « encore une fois que... », « c'est quand même curieux cette... », « cette fois-là ce... ». Ces phrases ne se disent absolument pas comme cela, je les cite ainsi pour expliciter à l'écrit des surgissements que nous pouvons avoir en musiquant. Cela peut être une sensation à peine plus longue que les « ... » précédents, dans un moment d'écoute comme de jeu, mais il faut reprendre (continuer à répéter) parce que la situation musicale et les collègues demandent de continuer à souffler, taper, frotter, vibrer, chanter et autres. Ces sensations s'évanouissent souvent, mais certaines insistent, où arrivent à un moment musical opportun pour dépasser la suspension d'un « ... ». Quand nous discutons en voiture du son de guitares dans les ségas, nous cherchons en chantant ce son avec des gestes de air-guitare, pour mimer et nous aider à chanter, en même temps qu'un morceau, ou pas. Et nous finissons par trouver la vocalisation la plus (temporairement) adéquate en vocalisant, commentant (les deux peuvent être parallèles à plusieurs).

- **ping-pong** pour désigner un passage très rapide de l'un à l'autre, par exemple une remarque puis un essai sonore, et/ou réciproquement.

Pour enregistrer, nous(-MAWAAR) posons l'enregistreur numérique « LS », à cet endroit avec ces réglages, puis réécoutons, discutant surtout de ce que nous venons de jouer plus ou moins convenablement, mais aussi de la prise de son pour mieux documenter la prochaine fois, peut-être juste après. Ou, nous travaillons un break au milieu du refrain de « Zalouzi » pour avancer sur notre jeu-séga : il s'agit de le jouer en boucle, plusieurs fois, puis s'arrêter, commenter, questionner, discuter, préciser, argumenter, et de nouveau rejouer en boucle, etc. Et s'apercevoir, dans ces allers-retours rapides, que l'écart temporel entre la grosse caisse et l'accent qui suit, à placer ensemble, peut demander et nécessiter un travail de compréhension en actes.

- **élastique**, en s'éloignant momentanément puis revenant très vite.

Nous(-équipe du Cefedem AuRA) approfondissons beaucoup avec les étudiant·es les manières, procédures en contexte(s), dont illes fabriquent leurs recherches, par exemple dans la recherche-exploratoire évoquée précédemment au début du geste* « documenter ». Illes décrivent assez bien les allers-retours penser-agir que créent des résonances et des échos entre une lecture, une discussion, une pensée et une action. Ces recherches peuvent être de l'ordre du ping-pong, mais nous échangeons avec elleux que très rarement au cœur même de l'action. Nous sommes plutôt témoins

d'une élasticité. Par exemple, la « motivation des élèves » est un sujet courant de leurs préoccupations en même temps qu'un sujet extrêmement travaillé. Nous pouvons définir de travailler par les définitions. Les passages d'une définition personnelle à celle du dictionnaire commun, puis celle d'un dictionnaire de sciences de l'éducation amenant à quelques articles met bien en jeu et visibilité des allers-retours recherche et action : d'un côté analyser de plus en plus finement les complexités imbriquées pour mieux décrire, de l'autre essayer des dispositifs et des propositions pour mieux prendre en compte. Ce n'est pas : tout l'un puis tout l'autre, mais des passages très réguliers de l'un à l'autre, un cercle vertueux. « Les théories sont des outils », nous insistons beaucoup sur cette formule.

Par exemple, nous(-MAWAAR) sortons de répétition mais continuons à musiquer dans la voiture, tous ensemble puis chacun de son côté en rentrant chez soi, en pensant et creusant, de façon à venir avec des informations, des reformulations et même des nouvelles questions aux prochaines répétitions où nous pourrions discuter, essayer, mettre à l'épreuve, etc. La durée de ce parcours en voiture, où la phase de recherche s'éloigne de l'action, peut s'allonger. La durée entre ce temps en voiture et la prochaine répétition où nous pourrions continuer cette question peut aussi s'allonger. Et l'élastique peut fondre ou se briser.

4/ Pertinence et fiabilité

Toutes les aventures racontées pour ces gestes* de recherche s'accrochent à l'action. Elles ne s'en éloignent que rarement, et si c'est le cas, elles reviennent alors très vite (élastique) avec des propositions d'activités à essayer, à mettre en œuvre pour éprouver les idées développées.

La pertinence, comme Pascal Nicolas-Le Strat la définit, est « toujours circonstancielle, en rapport avec une action donnée et un usage particulier. » [2007, n7]. Celle des documents à garder et des avancées conceptuelles progressives est constamment mise à l'épreuve. Leur « acuité pour être utile à l'agir, pour “assurer” l'action, pour l'outiller en termes de constats et d'analyses, pour l'instrumenter sur le plan réflexif » [*idem*] est un critère déterminant des choix du groupe, de type « on garde ou pas », « on continue ou on arrête ou on bifurque », « on peut oublier ou il faudra se souvenir ». Les constats, les analyses et le plan réflexif portent principalement sur les « comment faire », pour avancer progressivement sur l'accord des gestes avec le « piqué » souhaité du séga. Ou cet enregistrement est intéressant à cause de cela mais pas ceci, par contre cet autre-là l'est pour ce ceci mais en ratant le cela. Puis ils sont remplacés, mis à jour avec un nouvel ou plusieurs autres enregistrements.

La fiabilité, comme Pascal Nicolas-Le Strat la définit, « s'assure dans la durée ; elle est nécessairement de nature transversale » [*idem*], elle est de l'ordre de la recherche. « Un savoir gagne en fiabilité lorsque de contexte en contexte, de situation en

situation, il maintient sa qualité heuristique ; les constats se confirment, les analyses se vérifient. » [*idem*]. Pour les musicien·nes ordinaires de l'activité présent·es dans cette thèse, cette fiabilité se construit au fur et à mesure, sans le vouloir absolument. La pertinence, elle, est cherchée.

Par exemple, les avancées du groupe MAWAAR sur la documentation audio et le réglage (niveau, emplacement et paramètres) du LS12 de MICKY et du LS14 de RAY nous servent pour le son du groupe en répétition. Dans le local, nous avons construit la configuration minimale qui nous convient : le clavier et les voix ne sortent que des enceintes, les guitares des amplis. Donc il nous faut, pour les témoignages mais aussi pour nos oreilles, une géographie de la diffusion dans le local de répétition. Le « *bass boost* » du LS14 dont nous avons discuté nous sert aussi pour les prises batterie de l'album en cours. Un savoir se mobilise dès que nécessaire, que ce soit dans une situation ressemblante ou plus éloignée de celle où il s'est construit par pertinence.

Un autre exemple : au moment de l'enregistrement de « Sabotaz moral », reggae ternaire de MAWAAR, FRED repose la question du débit ternaire bien discuté et travaillé dans le cadre du séga. Il y a des différences de longueur entre les poses/pauses des gestes de mains sur le clavier, dans un reggae ternaire et dans un séga et ce ne sont pas les mêmes. La pompe (alternance main gauche-main droite) qu'il joue est-elle pareille et en quoi est-elle différente ? Et entre cette chanson et un séga comme « Reve nou ancêtre » ? Il sort son téléphone portable, ouvre une application de dessin et trace trois traits verticaux (un 123). Il montre à MICKY et moi avec son doigt où il doit les jouer façon reggae ternaire (MD, rien MG⁵⁵²) ou séga (rien, MD, MG). Nous approuvons, OK, il ferme l'application avant que j'en garde trace (!). Il n'en a plus besoin. Le reggae ternaire qu'il jouait très bien sans le penser en représentation visuelle en a maintenant une.

Depuis, le séga est mieux joué et j'entends aussi la pompe reggae ternaire avancer en précision. Ce dernier point est notamment visible par le fait de pouvoir jouer toute la main gauche, ou qu'une partie ; et ainsi les arrangements peuvent faire rentrer ou disparaître la pompe au clavier étape par étape, ce qui les rend plus subtils. Ce détour dessiné où il construit sa représentation visuelle et nous la partage n'est sans doute pas la seule source, mais elle a participé. Nous étions là, et cela a créé du vocabulaire et du commun pour continuer à *mieux* jouer le séga et le reggae ternaire.

La pertinence s'exprime dans le « mieux », la fiabilité dans le « et ».

5/ Dans des communautés « recherche-action »

La notion de « recherche-action » est ancienne et a de multiples significations dont certaines très contradictoires [LaboPraxéo, 2014]. L'épistémopolitique de telles activités peut se distinguer autour de deux aspects : la pratique de recherche et la qualité du trait d'union.

552 MG pour main gauche, MD main droite.

- Qui mène la recherche ? Et quelles en sont les procédures et contextes, avec quels types de délibération et de négociation ?

La différence peut être saisissante. Il peut s'agir d'un·e chercheuse avec un minimum de qualifications académiques rattaché·e à un laboratoire universitaire. Ou il peut s'agir du collectif engagé et impliqué dans les actions proprement dites : celui-ci mène la recherche et prend les décisions concernant ses pratiques incluant celle de recherche. Cette dernière possibilité n'exclut pas le soutien, l'alliance et la complicité [Coll. 2014]. Et alors, ces « recherches en commun », défendues par Louis Staritzky et Pascal Nicolas-Le Strat dans leurs deux livres de début 2024, doivent avoir une attention intense et permanente à permettre que la qualité collective de la recherche ne retombe pas dans une division du travail théorie/pratique où l'universitaire fait la recherche et les praticien·nes font l'action.

La reconnaissance académique de tels travaux est trop souvent indexée au statut académique des signatures de l'article ou du livre qui suivent. Un collectif se met en recherche parce que les actions qu'il mène et qui le traversent le demandent ; certaines personnes rentrent plus ou moins à l'université et écrivent des mémoires très pertinents et fiables, très utiles à différents et autres collectifs.

- Quelle est la qualité et consistance du trait d'un entre recherche et action ?

La recherche s'élabore et se formalise dans un bureau connecté au sens internet du terme, mais à distance et séparée des lieux et temps de l'action, avec une forme :

recherche (← action

Ou elle s'élabore au cœur de celle-ci, à même la pratique, l'atelier, le chantier, sous la forme d'un trait d'union vivant en aller-retour continu

recherche ↔ action

La création de fanzines en écriture multiple et collective est un très bel exemple de dispositif d'« entrecroisement des écrits de recherche » [Staritzky, 2023, p381] entre toutes les personnes concernées et impliquées. Il est exigeant à installer et tenir, mais il inscrit et fait différence sur le qui et comment se mène la recherche (le collectif entier avec sa richesse, et pas uniquement les estampillé·es chercheuses) et sa relation à l'action.

De nouveau, ces deux modèles sont très différents, et de telles recherches peuvent se décrire toutes les deux comme « recherche-action ».

Parmi toutes ces différences, je me situe clairement dans les définitions où...

- d'une part, **c'est le collectif engagé et impliqué qui mène la recherche**. Le « piqué du séga » est une recherche du groupe MAWAAR. Avec une très forte ambiguïté dont j'ai conscience : c'est moi qui en fait le récit, et d'autant plus dans une thèse. J'ai fabriqué le fanzine *Piquer nout' séga-là !* racontant nos avancées trop tard ; je l'ai écrit seul et l'ai partagé trop fini. Nous avons aussi beaucoup travaillé sur le son de grosse caisse si important d'une part pour le

reggae roots que nous jouons (combiné avec le rim-shot, dans le « one drop »), le malogué que nous voulons jouer, et d'autre part pour la grosse caisse continue (tous les temps) des ségas et pas exactement avec le même rôle et le même son. Nous sommes collectivement en plein dedans ; j'ai commencé le récit de ce travail, il n'est pas fini (il pourrait s'orienter vers une conceptualisation d'un objet sonore). Je vais tirer les leçons de cette écriture trop solitaire.

- et, d'autre part, où **le lien entre recherche ↔ action est épais et vivant en allers-retours continuels**, avec une attention et considération à la pertinence et la fiabilité des savoirs qui se construisent.

Louis Staritzky, collègue du Collectif-en-devenir, développe l'idée d'une « recherche-action existentielle et indisciplinée » [2023, p49]⁵⁵³. Et ce n'est pas qu'une idée puisqu'il la met en place avec d'autres (par exemple dans le cadre du Collectif En Rue, 2018-2021, autour de Dunkerque, recherche-action richement documentée⁵⁵⁴).

10. 32) Ce qui existe avant de commencer

1/ Déjà-là(2) de pratiques

J'ai déjà évoqué des déjà-là de questions et problèmes. Ceux-ci s'accompagnent de pratiques.

MAWAAR est le groupe dans lequel je suis impliqué qui a le moins de « préalable » notamment académique vis-à-vis de la musique enseignée et des démarches de recherche. Leurs passages à l'école et dans l'enseignement supérieur ne sont pas joyeux (ni heureux ni outillant pour donner du pouvoir/puissance d'actions). Mais ils, et moi avec eux, nous documentons et conceptualisons parce que les situations et ce que nous voulons en faire l'exigent, nous obligent. Je ne guide pas, n'oriente pas, n'impose pas des manières ; et nous trouvons. Donc le collectif, et surtout : chacune des personnes, sait déjà beaucoup faire. Un savoir-enquêter existe et il se développe. Pas ou très peu de préalable, mais les antériorités pour mener l'enquête, et les recherches sont très riches et le deviennent encore plus.

Cette thèse m'a permis de devenir beaucoup plus fin, sensible et attentionné aux petits déjà-là de recherche. J'avais une intuition initiale très floue et sans idée ni outil pour la questionner, préciser, la développer, la transformer et justement m'outiller puis nous outiller collectivement. Elle s'est épaissie en argumentations et surtout en manières-

553 Voir aussi [2023, p49-58, p82-100, l'interstice 3 « Chroniques d'un atelier étudiant de recherche-action à Saint-Denis », p307-340 ; 2024, p41-51].

554 Dans les quartiers Jean Bart / Guynemer (Saint-Pol-sur-Mer, agglomération de Dunkerque) et Degroote (Téteghem), voir : <https://quartiersenrecherche.net/en-rue-le-projet-presentation-du-corpus/>

moyens de saisir ou attraper de telles antériorités d'enquête et de recherche chez des collègues musiquant·es, au moins.

Il y a plus de déjà-là que de choses à commencer.

2/ « Tiens, on a déjà commencé »

J'ai beaucoup lu la transcription d'une conférence de Daniel Hameline en 1996 (celle où j'ai trouvé la formule « déjà-là »). Il termine en citant Vladimir Jankélévitch (1904-1984) :

« “Pour commencer, il faut commencer, on n'apprend pas à commencer. Pour commencer, il faut simplement du courage.” » [p19]

Cette citation vient d'« Avec l'âme toute entière » [1960, p62]. Elle est aussi citée au début de deux dossiers des n°150 de *Le nouvel éducateur*, n°150 [2003, p7]⁵⁵⁵. Elle m'a toujours intriguée : j'étais à la fois intéressé par une affirmation d'un philosophe du type « pour faire, il faut faire » (qui n'est pas si tautologique quand on commence à faire !), et interpellé par un « on n'apprend pas ».

Quand une personne dit qu'une recherche « commence », c'est déjà le cas depuis plus longtemps que cette personne peut le penser ; quand un groupe se rend compte qu'une recherche commence, celle-ci a déjà commencé avec des premiers outils et déjà un bricolage de méthode, minime mais existant. Et « ce n'est pas rien », à la fois par ces premiers déjà-là et aussi par la considération possible. Le cadre scolaire, et notamment par la forme scolaire [Vincent, 1994], ne développe que rarement une préoccupation d'un déjà-là de procédures, des antériorités de bricolage et/ou de bouts de réponses, incluant par exemple celles abandonnées. Au mieux, elle ignore ces déjà-là (parce qu'elle peut aussi les déconsidérer, discréditer, délégitimer voir mépriser et même tuer).

C'est-à-dire que, souvent, il ne s'agit pas de commencer, mais de **se rendre compte que j'ai, tu as, ille a, on a, nous avons, vous avez, illes ont déjà commencé**. Et alors se poser la question d'un comment et ce qu'il est possible, pertinent et fiable de continuer ou bonifier, changer ou essayer autrement. Cette remarque renverse alors radicalement la question du seuil d'accès à un enseignement basé sur des pratiques de recherche : à quelle(s) condition(s) minimale(s) peut-on avoir accès à un accompagnement à la recherche ?⁵⁵⁶ Un sens de cette formulation peut être mis hors-jeu : les conditions minimales ne concernent pas la personne voulant cet accès. Ma recherche participe à retourner la question : l'attention n'est pas à tourner vers une évaluation d'un degré de recherche de cette personne, mais vers la capacité des communautés, collectifs, organisations et institutions qui l'accueilleront à reconnaître,

555 *Le Nouvel Educateur* d'après, le n°151, présente un dossier uniquement avec le début de la citation suivi de trois point de suspension : « Pour commencer, il faut commencer... » [2003, couverture, p7]. La couverture du n°150 n'a aussi que ce début de citation.

556 J'inclus ici l'ensemble des reconnaissances de travaux de recherche, allant jusqu'au doctorat et à l'HDR, mais surtout pas uniquement, notamment les fanzines, des travaux en L1, ceux du DHEPS, etc.

considérer, valoriser et faire avec ses gestes de recherche déjà-là. Multiplier les entrées et démarches de recherche n'est pas qu'une manière de trouver comment commencer, mais surtout de mettre en évidence des pratiques et expériences déjà-là, et faire avec.

3/ « Saisir pour bâtir »

La conclusion me permet ici de revenir sur mon apprentissage principal de formateur : saisir pour bâtir. Repérer des éléments, trouver ce qui est déjà au travail, attraper ce qui a commencé pour construire et approfondir des déjà-là, des antériorités. Peut-être bifurquer, réorienter, mais, surtout, ne pas considérer qu'une personne est totalement débutante. Mon travail salarié principal est au Cefedem AuRA, essentiellement dans la FDCE, avec des étudiant·es professionnel·les en reprise d'étude avec grandes expériences et un peu moins de 40 ans de moyenne d'âge ; « saisir pour bâtir » est d'autant plus important dans ce cadre. Il m'arrive de travailler avec ceux de la Formation initiale, 24 ans de moyenne d'âge, la formule reste aussi importante. Dans les stages de Formation continue, il s'agit de professionnel·les déjà au travail, souvent depuis assez longtemps : elle l'est encore.

Les petites remarques des couloirs d'université du type « ce sont des grands lycéens, grandes lycéennes », « vous ne savez pas faire ça », « la recherche ? non, pas encore » me sont devenues insupportables. Ces pseudos « lycéen·nes » sont des personnes avec déjà des expériences, qui ont résolu plein de problèmes et réussi à bricoler pour quitter justement ce lycée !

Des apprentissages ont déjà commencé, des pratiques de recherche ont déjà commencé, avant l'arrivée en enseignement dit supérieur. De la même façon qu'elle a déjà commencé quand un collectif ou une association sollicite un·e ou des chercheuses (« la recherche commence toujours par le(s) milieu(x) » [Staritzky, 2023, p51-57 ; 2024, p43-50]).

Il existe donc de très nombreux déjà-là dans des gestes de recherche. L'élargissement aux pratiques pas uniquement musicales est sans doute possible mais à instruire. Des expériences comme celle des Collèges coopératifs ou le Centre universitaire expérimental de Vincennes devenu Paris 8 ont su accueillir des personnes d'horizons très divers, notamment pas celles attendues avec une ou des compréhensions initiales d'un enseignement dit « supérieur » qui viendrait après un enseignement initial réussi (sous-entendant des préalables, et souvent négligeant ou méprisant des antériorités). Je les présenterai un peu plus dans la suite, mais disons déjà ici : une expérience dans le monde et un désir de recherche, même vague (une question ouverte mais une qui titille), suffisent à rentrer dans une démarche de recherche pouvant devenir très exigeante. Cette thèse contribue modestement à la suite des expériences ci-dessus. Aider à porter considération et attention aux gestes de recherches, donc aux pratiques de recherche qui existent déjà.

4/ Et les enfants

J'écris cette thèse depuis ma pratique professionnelle de formateur pour adultes (et enseignement supérieur artistique), et depuis mes pratiques actuelles de musicien à plus de cinquante ans, étant célibataire sans enfant. Les musicien·nes de cette thèse (MAWAAR, les étudiant·es du Cefedem et PaaLabRes) sont expérimenté·es, illes ne viennent pas de se mettre à musiquer et jouent depuis un temps certain d'un ou plusieurs instruments.

Par conséquent, peu de jeunes et encore moins d'enfants sont présent·es. Les discussions avec des collègues avec enfants et/ou travaillant avec des enfants indiquent que, dès le début, des pratiques musicales peuvent être aussi remplies de recherche, par exemple des adolescent·es en train de monter leur groupe. Les problèmes et questions peuvent devenir vite très nombreuses : matériels et réglages, sonorités, gestes, mises en place rythmique, choix musicaux, sonorisation, coordination et coopération, partage des références, etc.

Comment se passent les recherches dans de tels premiers pas ? Quelles intelligences (compréhensions en actes) se développent (et surtout comment) quand un groupe, une personne prend et tient la décision de faire volontairement du son (les premiers temps avec un instrument ou sa voix) ? Et notamment avant de devenir très curieuse et intéressée ?

Un des développements de ce travail doctoral pourrait être de porter attention aux jeunes musicien·nes, en âge et en expérience.

Il existe déjà des bases solides dans des faisceaux de rencontre d'écrits et d'expériences. L'idée d'« enfants en recherche » est une formulation actuelle⁵⁵⁷ mais elle est un des fondements des pédagogies Freinet, notamment par la notion de « tâtonnement expérimental ». Par exemple, en ne sélectionnant qu'un des trente « invariants pédagogiques » :

« Invariant n°11 : La voie normale de l'acquisition n'est nullement l'observation, l'explication et la démonstration, processus essentiel de l'Ecole, mais le Tâtonnement expérimental, démarche naturelle et universelle. » [1964]

Catherine Chabrun le commente :

« C'est toute la part de l'enseignant, l'artisan de situations pédagogiques authentiques qui suscitent désir, curiosité, questionnements et donc recherches, enquêtes et travaux chez l'enfant » [2015, p4]

557 Et plus récemment que les pédagogies Freinet et Dewey, la formulation d'« enfant-chercheur » se développe pour désigner des activités d'enfants, et pas la relation entre enfant(s) et chercheuse(s). Voir notamment le LÉA-IFÉ Musexpem puis Mélomap à l'école Jules Ferry de Villeurbanne [Filiod&co, 2022] ou [Touret, 2013]. En allant vers des âges plus jeunes : voir la journée académique « L'enfant chercheur » du 14 mai 2014, organisée par l'Ageem (Association générale des enseignants des écoles et classes maternelles publiques), et Anna Tardos pour les tout jeunes enfants (3 à 13 mois) [2017] à la suite de sa mère Emmi Pilker (1902-1984).

10. 4 | Pour l'enseignement supérieur

10. 41) La place de l'Université Paris 8 vincennoise

L'idée était saupoudrée tout au long de ce document, mais l'Université Paris 8 est particulièrement présente.

1/ Les expérimentations de Vincennes vibrent-elles encore ?

L'Université Paris 8 est en haut à gauche de la couverture de cette thèse, puisque c'est dans cette université que j'ai décidé de faire un **Master 2**, en 2015, en présentiel pour vivre *cette* université depuis l'intérieur malgré mon domicile et mes ancrages grand-lyonnais. Quelles idées du Centre universitaire expérimental de Vincennes étaient encore vivantes et vibrantes, dans l'Université Paris VIII-Vincennes, puis Paris 8 Vincennes à Saint-Denis, même Vincennes → Saint-Denis sur des photos de l'entrée, puis Vincennes-Saint-Denis, en 2015 au moment de mon inscription⁵⁵⁸ ? Cette année 2015-2016 a validé l'idée de m'y inscrire un temps supplémentaire, notamment grâce à la communauté étudiante rencontrée (le **Collectif-en-devenir** mais aussi toutes celles impliquées dans le mouvement social « contre la Loi travail et son monde » au printemps 2016 et cette question-problème de la « validation universelle »⁵⁵⁹). Nous avons interrogé Guy Berger (1932-2023), membre du « groupe cooptant » qui participe à la création de cette université, et personne centrale dans le développement des sciences de l'éducation dans celle-ci, pour mieux comprendre ce qu'il pouvait rester de Vincennes à Paris 8 pour penser-agir. C'était en juillet 2016, il venait de publier avec Maurice Courtois et Colette Perrigault : *Folies et raisons d'une université : Paris 8* [2015].

J'ai choisi volontairement le **laboratoire Experice** (Centre de recherche interuniversitaire expérience ressources culturelles éducation), aujourd'hui **LIAGÉ**, (Laboratoire interculturalités, apprentissages, marges, expériences) : l'éducation, ou la transmission, l'accompagnement, l'enseignement, etc. dans tous les espaces temps et toutes les pratiques, pas uniquement l'école. C'est rare (et indispensable). C'est aussi celui qui me semblait garder le plus possible une des dimensions d'un esprit de Vincennes : tenter d'accueillir tous les profils indépendamment d'un préalable (tu es intéressé·e ? tu as des antécédents, bienvenue, on va faire quelque chose ensemble)⁵⁶⁰.

558 Aujourd'hui « Université des créations », avec le lancement de la nouvelle identité visuelle le 27 novembre 2024.

559 Voir, entre autres, notre fanzine *Lapalissade #1, L'évaluation* [Collectif-en-devenir, 2016].

560 Cf. « La bataille des non-bacheliers » [Berger&co, 2015, p185-200] et « Vincennes sans frontières » [p219-268]

Je me sens redevable d'une telle idée, elle me tient énergiquement vivant depuis que je l'ai croisée. Vouloir accueillir, être une université « résolument **ouverte**. À tous les publics, à toutes les questions... et à tous les risques. » [p23]

J'ai senti aussi ce type d'énergie dans d'autres systèmes et parcours de formation, par exemple les DHEPS (Diplôme des hautes-études en pratiques sociales), des Centres coopératifs dans la suite des travaux d'Henri Desroche (cité avec la si riche remarque sur le « s' », par exemple dans « s'éducation » [1978, p21-25]), et le Séminaire itinérant des acteurs et entrepreneurs sociaux encore porté par le Réseau des Crefad... Celui-ci apparaît dans la deuxième épigraphe, « coopérer, c'est transpirer ensemble ! », slogan inventé dans leurs rencontres de novembre 2024. Tu as une expérience, tu te poses une question, viens on va faire une recherche ! J'ai rencontré ces expériences après, je les connais moins.

2/ Des personnes et thématiques importantes

La première (présente dans les pages de cette thèse) de ces personnes est **Michel de Certeau**, dans les épigraphes. Il a aussi une forte couleur vincennoise pour moi, et pas uniquement pour sa participation aux réflexions construisant Vincennes. Il a enseigné aussi l'histoire et l'anthropologie à Paris VIII jusqu'en 1971. Guy Berger et ces co-auteurices l'évoquent plusieurs fois. Elles voient la proposition de *L'invention du quotidien* « comme une belle analyse des “arts de faire” vincennois » [2015, n1 p512].

Dans mon parcours au prétexte de l'enquête, j'ai évoqué l'« **éducation populaire politique** ». Cette notion et de telles actions-réflexions m'ont intensément outillé pour penser-agir (je peux dire qu'il y a un avant et après). J'ai notamment décrit ma *première* enquête conséquente non musicale en allant dans le concret de la notion d'« action collective ». Elle a et ont une source universitaire importante dans cette université et ce laboratoire, avec la thèse d'Alexia Morvan, sous la direction de Jean-Louis Le Grand (Experice-Paris 8) [2011], puis celle de Léa Laval sous la même direction [2019].

Il faut ajouter aussi l'expérimentation U2P8, pour « Université Populaire de l'université de Paris 8 Saint-Denis », entre 2009 et 2012, portée par une équipe d'Experice-Paris 8 (notamment Jean-Louis Le Grand, Yvette Moulin, Nicolas Fasseur et Christian Verrier), « Université populaire expérimentale qui visait à former ses auditeurs à la recherche, les faisant très rapidement devenir des apprentis chercheurs quel que soit leur niveau d'études antérieur. » [Verrier, 2017, n45, p42]⁵⁶¹. Le n°18 des *Cahiers du Fil Rouge* en rend compte, titré « L'Université populaire de Paris 8 Saint-Denis, dernière utopie vincennoise ? ». La question est rhétorique : elle a existé, s'est arrêtée certes mais a commencé (en 2009, deuxième année du mandat de Nicolas Sarkozy, pas une période les plus accueillante pour ce type d'initiative). Et sa dédicace est double :

561 Voir le chapitre 3 [p41-57]

« Nous dédions cet ouvrage aux 17 “apprentis-chercheurs” qui ont été jusqu’au bout de leur chef-d’œuvre et ont obtenu la certification de Licence 2 en Sciences de l’éducation à Paris 8. (...) A toutes celles et ceux qui pensent qu’“ils ne savent rien”, et à celles et ceux qui les croient “capables”. » [Fasseur&co, 2013, p2].

Il est édité par l’association belge d’éducation permanente CFS, Collectif Formation Société. Celle-ci montera une « formation à la recherche en éducation populaire en 2014 », puis 2016. Dans sa thèse, Léa Laval rend compte de ses visites n°3 à 12 entre janvier 2016 et janvier 2017 [2019, p153-161]. Et, dans *Former à la recherche en éducation populaire. Une voie coopérative d’émancipation avec, par et pour le peuple*, Christian Verrier fait le point sur cette expérience « qui visait à former à la recherche une quarantaine de personnes largement issues des milieux associatifs, aux activités relevant de secteurs traditionnellement dévolus à l’éducation populaire ou à l’éducation permanente belges » [Verrier, 2017, p12].

Où : quand ces, et plus particulièrement cette antériorité (depuis une position « Paris 8 qui n’oublie pas Vincennes » dans laquelle je m’inclue) fait des précédents. Donc une culture des précédents qui se densifie sur ces questions et pratiques.

JEAN-CHARLES FRANÇOIS y a enseigné la musique, dans des remplacements entre 1970 et 1972, il y obtient son doctorat en 1994 et est directeur musical de Génération Chaos entre 1993 et 1999, ensemble théâtral et musical dans lequel s’impliquent beaucoup d’étudiant·es de Paris 8. Cette université parle à **YVES FAVIER** (notamment le nom de **Georges Lapassade**, dans nos échanges sur mon inscription), et elle résonne dans nos discussions et références à **Gilles Deleuze** et **Felix Guattari**.

La **recherche-action** traverse cette thèse, pas tout mon parcours parce que je la découvre tard en 2014 (en remarquant alors que le sous-titre de la thèse d’Alexia Morvan est « à partir d’une recherche-action en Bretagne », et plusieurs de ses annexes, la Partie III, annexe 6 à 16, sont regroupées sous le titre « De la recherche-action »). Guy Berger et ces co-auteurices écrivent : « Vincennes est devenue, dès les premières années, une sorte de capitale française de la *recherche-action* ou en tout cas la référence obligée en ce domaine. » [2015, p94]. « En parcourant plusieurs textes de Guy Berger, Jacques Ardoino et René Barbier » (Experice-Paris 8), Louis Staritzky, collègue aujourd’hui chercheur associé à LIAgE (antérieurement Experice-Paris 8), développe l’idée de la recherche-action vincennoise comme « une véritable alternative épistémologique » [2025]. De même que précédemment, pour la « recherche-action existentielle et indisciplinée » [2023, p49 et sq.], une telle alternative n’est pas qu’une idée. Elle se met en place, elle prend corps comme alternative épistémopolitique et pédagogique, par exemple dans le cadre des ateliers de recherche-action à Saint-Denis [2023, p307-340]⁵⁶², et/ou des pratiques de fanzines précédemment décrites⁵⁶³.

562 Il s’agit de l’interstice 3 « Chroniques d’un atelier étudiant de recherche-action à Saint-Denis » de sa thèse, au départ de *La recherche comme expérience(s). Chroniques d’un atelier étudiant de recherche-action à Saint-Denis* [2022].

Jacques Rancière et ses recherches sont très intimement reliées à l'Université Paris 8, couleur Vincennes, et pas uniquement parce qu'il y a été professeur.

« C'est sans doute Jacques Rancière qui manifeste la fidélité la plus grande à l'attention portée au savoir de ceux qui ne sont pas savants. (...) savoirs portés par le peuple, qui avaient été un des fondements du premier Vincennes. » [Berger&co, 2015, p93]

Le premier Vincennes ? Mais il en reste des fragments encore actifs, cette thèse veut y participer.

Où sont aujourd'hui les travaux sur ces savoirs, de ceux pas considéré·es comme savant·es, travaux de réflexions mais aussi d'actions ?

Que se passe-t-il si tout le monde peut venir à l'université et s'inscrire dans l'enseignement supérieur ? Il faudra aller chercher ces « tout le monde » et construire avec elleux. Mais il existe des antériorités et des précédents : au moins, se mettre collectivement en recherche.

3/ (Se) Former par la recherche (d'où que tu viennes)

En 1978, Henri Meschonnic écrit à propos de ses enseignements à Paris 8 :

« Dès l'origine de Vincennes, l'orientation moderne, et moderniste, des enseignants, le rejet des cursus classiques et des examens traditionnels, les conditions politiques de sa fondation, le recrutement des étudiants mêlant bacheliers et non bacheliers, étudiants à plein temps et salariés, classes d'âge et motivations diverses ont fait que constamment, quel qu'ait été le nombre d'étudiants à mon cours, j'ai toujours vu réunis dans un même groupe cinq et même six niveaux successifs... Impossible de tenir un discours homogène pour un niveau, à moins de rebuter les "faibles" ou de ne rien faire pour les "forts", chasser les uns ou chasser les autres. Mais justement il n'y a plus de faibles ou de forts (ou ce ne sont pas ceux que l'on croit d'avance) quand il y a quelque chose à chercher à partir de l'analyse des contradictions, des stratégies » [p184]

Cet extrait est cité dans le livre de Guy Berger, Maurice Courtois et Colette Perrigault. Et illes continuent :

« Chaque étudiant ou chaque groupe d'étudiants propose son objet, son terrain d'étude, et il ne s'agit plus pour l'enseignant, d'énoncer un ensemble de connaissances ou d'informations que l'on demandera, le jour de l'examen, de restituer avec le minimum de déformations ou d'apports personnels. Il faut accompagner une démarche, certes l'infléchir ou même la corriger parfois, dans une structure relationnelle qui n'est plus celle du maître et de l'élève mais qui repose sur l'interactivité de tout processus de recherche. » [2015, p180]

563 Pour reprendre celle de notre réseau autour de Paris 8, écosystème des Fabriques de sociologie : [Staritzky, 2018, 2022, 2023, p54-55, p354-363, 2024, p161-168 ; Collectif-en-devenir, 2019 ; Nicolas-Le Strat, 2020a, 2020b ; Arnera&co, 2021].

Et le site : <https://comme-un-fanzine.net/>

L'article d'Henri Meschonnic est intitulé « Enseignement, séminaire », dans la revue *Esprit* de novembre-décembre 1978, « Université fécondité d'une crise » (avec de nombreux autres auteure de Paris 8). Et... il se trouve directement à la suite de celui de **Michel de Certeau**, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? ». Ce dernier est cité dans « Histoire d'une recherche », introduction de Luce Giard d'une ré-édition de *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* [dans de Certeau, 1990, n29, appel pXX] « sur sa manière de gérer les choses » [p301] dans les séminaires « dans un climat de liberté intellectuelle et d'égalité de tous les passants, apprentis incertains ou chercheurs expérimentés, pareillement écoutés et discutés (...) il y flottait un air d'intelligence, une forme d'allégresse (...), chacun traité comme un interlocuteur unique, irremplaçable, avec une délicatesse extrême, pleine de respect » [pXIX-XX]. (Je suis très vite allé le chercher.)

10. 42) Pour continuer

10.42a) Vers une action collective

1/ Sur quel nœud principal ?

Cette notion d'action collective (construire des « conflits producteurs de nouvelles représentations » [FFMJC, 1996a, p18, 22]) est pour moi à la fois le fruit d'une première recherche en sciences sociales et une concrétisation en actes et possibilités d'actions de l'éducation populaire politique.

Au départ de tout ce que je viens d'écrire, quel pourrait être le nœud principal d'une telle action collective ? Ma thèse déploie différents gestes* de recherche, en passant par documenter, questionner-conceptualiser, faire dans la juste épaisseur du moment (improviser). En prenant une dimension transversale et traversante à cet ensemble, le nœud de l'action collective pourrait être un « savoir-enquêter ». Je l'écris et le pense comme deux verbes à l'infinitif, nom invariable avec un tiret d'accroche, comme « savoir-faire ». Décrit, qualifié et nourri des pages précédentes, il peut être à même de produire de nouvelles représentations allant jusqu'à des possibles élargissements de la démocratie [FFMJC, 1996a, p18-24]. Comment ?

2/ Des savoir-enquêter déjà-là

Dans mes aventures musicales, j'ai toujours et très régulièrement rencontré des capacités extraordinaires à chercher. Certes, il existe des grandes aventures, bricolages et trouvailles dans des journaux de voyage, des films, une série télé comme MacGyver

[1985-1992]⁵⁶⁴ etc. Mais cela arrive aussi dans la vie assez banale d'un groupe de musique, au jour le jour.

Par exemple :

« Attend on arrête là, on s'enfonce, je vais demander aux ami·es d'ici la semaine prochaine. Et tu regardes sur internet ? »

Ou « Remets ce passage précis, et tu peux zoomer pour voir ce qu'il met dans sa grosse caisse ? – Ah oui, t'as raison – Mais ralentis le défilement ! »

Ou alors sur du plus long terme :

« Bon, là, pas mieux, on est encore et toujours dans l'impasse... Je n'ai plus d'idée. Et toi ? – Nada. – Bon, on n'abandonne pas, on va aller chercher plus loin ».

Et dans cette thèse...

Avec un document déjà fabriqué :

« Écoute cet enregistrement, le son est trop bien, et le jeu. T'entend quoi ? On pourrait s'en inspirer, s'en rapprocher ou peut-être faire pareil ? »

Pour fabriquer des documents :

« C'est quoi cette option *bass boost* de l'enregistreur numérique ? Ah c'est trop bien quand on le met là... mais alors, pour un album ? »

Il va falloir conceptualiser :

« Ça c'est malogué OK, mais ça, seggae, où est la différence ? – T'entend pas le... ? – Le quoi... ? – Ben, le... – Ben, non ! – Ah... »

« Les mesures impaires qu'on joue ensemble ne sonnent pas pareil ! – Viens, on rejoue... mais, on dirait que tu ne tapes pas du pied comme moi ! »

J'ai déjà conceptualisé, en fait :

« Oui, toujours du papier recyclé, sans ligne mais de bouillon, et des tailles de stylos et feutres différents pour faciliter le maximum d'écriture... et oui, faut prendre le temps d'aller le chercher, ça les laisse réfléchir ! »

Pour improviser :

« J'aimerais sortir de cette unique disposition d'arrangeur pour improviser plus largement. »

Ce que j'ai déjà nommé « savoir-enquêter » peut devenir un point central d'intérêt, d'attentions et considérations. Un tel savoir, comme un autre, a des dimensions formelles, informelles et non formelles, c'est-à-dire des intentionnalités et des conscientisations [Schugurensky, 2007] avec des intensités et densités différentes. Il est pétri de savoirs, il est contenu dans un savoir-faire et un savoir-apprendre, il a des formes de savoir-être, etc. mais ne les recouvre pas. Le mantra « apprendre à apprendre » me semble très juste mais avec encore peu de détails pour reconnaître et développer des activités qui s'y rapportent. L'enquête, telle que formalisée par John Dewey, donnant consistance à l'expérience est une aide. Comme celles racontées dans cette thèse, menées en collectifs parce qu'un problème, une incompetence, une non-encore-capacité se posent au groupe qui veut faire, mieux faire. Ce groupe veut, alors

564 C'est une série de ma génération. Je ne regardais que très peu la télé, mais nous en parlions au collège lycée et j'ai vu quand même vu quelques épisodes.

différents sous-groupes cherchent, documentent, se posent des questions et essaient d'y répondre, dans/avec des ressources, des discours, des schémas et des actes et tous les entremêlements des différents gestes mobilisés et mobilisables pour mettre cela en œuvre.

Ce savoir-enquêter ne commence pas à l'école ou à l'université, il est présent et se développe dès qu'il y a de la vie et tout au long de celle-ci, et il devient assez vite efficace. Comparer les versions de « Simé la limière », squatter un break de batterie de Burning Spear, écumer des clips et concert de ségamaïoya pour voir les mouvements de mains du clavier, n'est pas comparer deux cours enregistrés de Gilles Deleuze, squatter la définition de la transversalité de Félix Guattari, écumer les plus de mille pages des *Dits et écrits* de Michel Foucault... vraiment ? Il existe des différences, mais il y a peut-être plus de ressemblances. Commencer une recherche par ce qui nous intéresse avec les outils, les manières, les gestes auxquels on pense et qui donnent (finissent par donner) quelques avancées est assez courant, ordinaire. Souvent, il ne s'agit pas de commencer, mais plutôt de « continuer » ; changer peut-être, mais ne pas faire comme ou faire semblant de partir de rien, de partir à neuf. L'université fait malheureusement trop souvent cela. Toute personne a fait des entretiens, sans doute pas d'une façon très réfléchie ou réflexive, mais il n'y a pas obligatoirement besoin d'une grille, d'enregistrer, d'un lieu neutre. C'est une possibilité, une manière de faire parmi d'autres. Elle permet de rassembler des matériaux très intéressants. Mais, comme elle permet, elle empêche. Et surtout ; elle fait hégémonie de méthode. Alors elle disqualifie toutes les autres conversations, tous les autres types d'interactions discutantes.

3/ Un savoir social stratégique

J'ai défini un « savoir social stratégique » précédemment, comme la cinquième dimension de mon intérêt aux mondes musicaux. Musiquer peut produire des savoirs vécus dans une réalité devenant « outils dans les rapports de force pour changer cette réalité » [Carton, 2010, n6, p10].

J'en listais quatre, un nouveau s'ajoute avec cette thèse : le « savoir-enquêter déjà-là ». Le but n'est pas d'avoir la plus grande collection possible, mais de développer des sensibilités. Si chacune s'accompagne d'une première armature, brouillonne mais présente, il sera possible de déployer des actions collectives dans une situation donnée, des espaces-temps et des collectifs impliqués. Ceux-ci sont sans doute déjà un peu engagés, mais il faut le sentir (première sensibilité) ; et surtout, potentiellement engageables dans une telle construction (deuxième sensibilité). L'exemple du vécu et des choix de la « vendeuse d'orange » peut parvenir à instruire un rapport de forces, entre échanges, rencontres et plaisir d'un côté, et activité et profit économique de l'autre. Il est pertinent partout, mais dans certaines situations, il n'engagera que peu de personnes, groupes et collectifs, pas assez pour mettre en place une action collective.

À quels « savoirs sociaux stratégiques » peuvent amener les savoir-enquêtes déployés dans cette thèse ? Les « savoir-enquêter déjà-là » viennent questionner et mettre au travail l'ensemble des dispositifs d'enseignement supérieur : par exemple, comment sont-ils pris en compte à l'université ? Le cadre de la thèse peut commencer à poser la question.

Les balises proposées par Luc Carton et les directeurices de la FPMC pour qualifier une action d'éducation populaire ont été le sujet de ma première enquête en sciences sociales non directement musicale, je l'ai raconté quand la saveur de l'enquête devenait goût (elle y a participé). Elles sont un excellent moyen de construire de tels savoirs. Alors, au départ de tout ce que je viens de développer, je ne vais prendre que quelques éléments de la première balise qualifiant une action d'éducation populaire. Ils ouvrent suffisamment de pistes pouvant participer à construire des savoirs sociaux stratégiques et une action collective.

4/ L'intérêt et l'implication

La première est l'implication du professionnel comme acteur, ou l'intérêt à l'action et la confiance. L'intérêt peut être « politique ou poétique », et l'implication n'est pas synonyme d'immersion et de motivation, elle est plus exigeante. J'attrape une caractéristique : il s'agit de travailler à de « l'émancipation collective qui passe par de l'implication de soi » [FFMJC, 1996a, p18-19].

Mon intérêt dans les savoir-enquêter, les miens, les nôtres et ceux décrits dans cette thèse (et ceux qu'il reste à décrire) sont et politiques et poétiques.

Personnellement, je suis engagé dans les savoir-enquêter de toutes les démarches décrites où je suis membre du groupe et du collectif qui musique. Ils varient en taille et nombre, mais de nombreux collectif se retrouvent eux aussi engagés, par proximité (qui n'est pas uniquement géographique). La plus petite cellule est une relation en binôme formateur à étudiant·e mais ce binôme se relie à d'autres parmi une promotion d'étudiant·e du Cefedem et une équipe resserrée incluse dans une équipe plus large et une communauté de professionnel·les en recherche dans des cercles qui s'étendent. Il est difficile de qualifier le plus grand collectif impliqué dans cette thèse. Peut-être celui de PaaLabRes ? Au minimum, par l'improvisation (un des axes de nos recherches), il est relié à d'autres, principalement en musique mais aussi en danse. Une partie recouvre les cercles précédents puisque plusieurs liens se tissent entre l'entité Cefedem et celle PaaLabRes. Il est difficile de qualifier les communautés concernées par les musiques de MAWAAR : celle reggae-roots et des musiques séga* des îles de l'océan Indien qui se croisent dans des curiosités sur les maloué et les seggae. Ma thèse et mes écrits de recherches déployés ici entrent en relation et dialoguent avec celles d'ethnomusicologues qui ont lu et avec qui j'ai échangé, cette fois de manière plus précise, intense et dense que les discussions que nous avons déjà eues. Cette thèse commence à faire tenir un lien musiquer-rechercher entre un groupe qui musique (et cherche, je l'ai suffisamment décrit) et des personnes qui recherchent (et qui

musiquent aussi, je ne l'ai sans doute pas assez écrit). Il existait de façon très lâche, je compte l'entretenir.

Mais l'engagement et le nombre ne sont pas la seule focale.

En quoi les savoir-enquêter mis en œuvre et racontés dans les pages précédentes font-ils émancipation avec toutes les collectifs et personnes concernées ci-dessus ?

5/ Par l'émancipation (survol)

Plusieurs autres et différentes définitions existent, associées...

« à une forme de libération, de déprise de rapports de domination, ou bien à l'affirmation et au renforcement d'une puissance d'agir collective ou individuelle, ou encore, dans une version légaliste, à la conquête de nouveaux droits. »

[Cukier&co, 2013, p11]

Et donc une autre piste serait de décrire des rapports de domination (les « savoir-enquêter déjà-là » parmi les autres savoirs, et les personnes qui les développent dans des dominations sociales, au pluriel) et leur prise et déprise, établir des traces de puissances d'agir auxquelles ces savoir-enquêter ont participé, instruire de nouveaux droits.

Dans ce que j'ai présenté, à aucun moment nous n'avons dépassé les relations individuelles au sens de Danièle Kergoat [2009], nous ne sommes pas entré·es dans des pratiques qui peuvent avoir des chances de bousculer les rapports sociaux.

La recherche-exploratoire au Cefedem AuRA réussit à sortir des étudiant·es d'*a priori* face aux approches de la recherche, entre « ça ne sert à rien » (considérons-la comme un outil), et « c'est trop compliqué » (trouvons une entrée et notamment l'accroche à une « chose qui gratte »). Mais même avec plusieurs promotions, l'effet ne dépasse pas des collectifs de quelques étudiant·es, très majoritairement éphémères. Sur la question des « savoir-enquêter déjà-là » et de leur place, nous n'avons pas encore beaucoup d'outils. Cette thèse y contribue, avec potentiellement des prises de conscience, des constructions de dispositifs à venir et des recherches d'alliances à prospecter. Mais nous avons construit des savoirs pour accompagner ces savoir-enquêter, considérés comme plus ou moins déjà-là. C'est peut-être par cette entrée que nous aurons des alliances possibles.

MAWAAR ne développe que des relations, très riches et nourrissantes, mais nous ne passons pas à la pratique. Comment s'appropriier collectivement « d'autres manières de penser et de faire, d'autres formes de "production sociales de l'existence humaine" » [p114]. Quelques signaux faibles existent sur des questions autour du rapport à l'école et aux apprentissages : nous apprenons, nous pouvons développer des moyens de nous apprendre, alors pourquoi l'école n'en fait pas autant, et ne le fait pas autant pour les enfants ? Les collègues sont aujourd'hui bien plus parents qu'écoliers. La thématique des « savoir-enquêter déjà-là » peut participer à se rendre compte collectivement, et

nous donner des outils pour approfondir et complexifier notre rapport à l'école, et potentiellement « le » rapport à l'école ?

PaaLabRes est peut-être le collectif le plus élargi, par la multiplicité de nos ancrages géographiques, et nos inscriptions institutionnelles. Mais nous ne sommes pas encore à même de changer des rapports sociaux. La suite du travail sur la pratique de l'alàptation pourrait se focaliser sur les savoirs qui se jouent dans une émergence et leurs conditions. Nos savoir-enquêter pourraient établir et cultiver une cartographie et des relations quand nous ou un groupe fait le minimum dans une juste épaisseur du moment.

L'étude est à poursuivre.

Elle ouvre suffisamment de pistes pouvant participer à construire des savoirs sociaux stratégiques et une action collective. Elle est maintenant sur une table commune, à nous de nous en saisir et prolonger la réflexion.

Quelles actions, quels sujets, thématiques ou prétextes pourraient nous mettre au travail pour développer cela ?

J'en vois au moins trois.

10.42b) Se mettre au travail

1/ Écrire et partager des récits de construction de savoir(s)

Un des enjeux (amusement, joie et curiosité) de mon écriture, dans le cadre de ce travail doctoral, était de construire des récits de construction de savoir, construction remplie d'errances et de tâtonnements, d'élaborations fugaces, fragiles et laborieuses, etc. J'en ai très peu lus, vus, discutés et particulièrement en musique, et encore moins au cœur même du musiquer. Comment j'ai appris... ce début oriente mal directement : comment nous avons appris parce que ce n'est jamais seul. Donc établir des récits collectifs de construction de savoir(s). Et, parmi ces différents « nous », comment j'ai appris personnellement, parce que c'est bien moi qui ai appris⁵⁶⁵.

À mesure que j'avais dans la rédaction, j'espérais parvenir à un brouillon de dispositif (tâche, consignes, contraintes, ressources) permettant à plusieurs personnes d'écrire de tels récits (écrire au sens large, pas uniquement des mots faisant phrases et paragraphes sur une page). J'ai un cadre idéal pour le proposer, la FDCE du Cefedem AuRA, l'endroit où je travaille, où nous pouvons réfléchir à de telles inventions et les mettre en place. Et brouillon, parce qu'il faudra le concasser collectivement, démonter et remonter, amender et bonifier. Je dois encore y penser, et aller chercher dans les

565 Les pédagogues doivent « faire courageusement face à un paradoxe très compliqué : d'une part l'autodidaxie n'existe pas, d'autre part on n'apprend que par soi-même » [François, 2009, p13]. Voir aussi [Hameline, 1996, p10] et [Schepens, 2000, p81-82].

précédents de ce type de dispositifs : autobiographie raisonnée et autobiographies langagières (devenant autobiographies musicales ?), sociologie narrative, monographie, récit biographiques, etc. Parce que la mise en circulation de ces travaux (les récits mais aussi leurs élaborations) participerait grandement à la « transformation en intelligence sociale de l'expérience » [FFMJC, 1996a, p20] des savoirs-enquêter décrits dans cette thèse.

2/ Instruire un droit à enquêter

Les savoirs-enquêter de cette thèse appuient fortement la défense d'un droit fondamental à enquêter, et je souhaite qu'ils le fassent.

Penser et mettre en place un droit à mener l'enquête, comme une forme de droit à la recherche, droit à l'apprentissage, droit à l'éducation. Dans les droits culturels [Groupe de Fribourg, 2007], ce dernier est explicitement nommé. Et il est intéressant d'y faire référence, puisqu'il implique une prise en compte des déjà-là. Un « droit à enquêter » en est une déclinaison mais il est nécessaire de le formuler explicitement, parce qu'il n'est pas inclus, de fait, dans un droit à l'éducation. Un tel droit à enquêter n'a pas besoin d'un préalable ou d'un label universitaire pour s'exercer. Je ne dis absolument pas que l'université ne peut rien amener ! Elle peut participer à consolider et rentrer en réflexivité, à se rendre compte de ce qui fonctionne et dans quelles situations, à reconnaître des démarches existantes, même bricolées et/ou peu efficaces, à les outiller. Et surtout, elle peut participer à pluraliser ces démarches, les distinguer pour mieux les relier, sans hiérarchiser *a priori*. Et c'est peut-être son rôle principal ? La pluralité épistémique, la démocratie et la justice épistémique doivent aussi porter sur les pratiques de construction des savoirs.

Le modèle du et de la praticienne réflexive de Donald A. Schön mettait en cause deux modèles de la formation de formateurices :

- celui scientifique du sachant·es : cela se passe comme cela donc c'est ceci qu'il faut faire pour former (des cours magistraux sont alors au centre de la formation de formateurices).
- celui technique de l'expert·e : il existe des manuels très bien faits, c'est eux qu'il faut appliquer (des travaux pratiques sont alors au centre de la formation de formateurices).

Concernant les pratiques musicales, ces deux modèles sont déjà invalidés par la diversité des pratiques et des bricolages continus et continuels, à la fois à l'intérieur de chacune et entre elles. Avec une vision scientifique ou technique, il faudrait multiplier les cours ou les entrées allongeant indéfiniment les temps d'école : les musiques anciennes du Moyen Âge, de la Renaissance, de la fin de la Renaissance, du baroque, des cours d'ornement en Italie, en Angleterre, du Sud, du Nord, etc. Une manière efficace et réaliste de dépasser cela est de fabriquer des dispositifs développant une réflexivité construite sur quelques pratiques différentes et leur(s) rencontre(s). Dispositifs à vivre par les formateurices à former, mais aussi par les personnes avec

lesquelles illes travaillent. Cette réflexivité aide et aidera aux rencontres à venir, toujours particulières, imprévisibles et situées, que personne ne peut anticiper. Elle se déploie avec des activités de recherche en faisant (recherche-action). Après plusieurs pratiques différentes et leur(s) rencontre(s), l'élève musicien·ne a construit des outils pour mieux identifier ce qu'il·le est en train de faire, ce que d'autres sont en train de faire et ce que pourrait être une base de rencontre.

Cela revient à consolider des démarches d'enquête, dans leurs diversités de manières, de savoir-faire, de procédures en contexte(s), d'intelligence et pertinence situées, etc.

3/ Débattre d'un droit opposable à la formation

Une autre idée serait d'instruire un droit opposable à l'accueil en formation, au sens de commencer à l'envisager. Si une personne a envie ou besoin de se former sur tel sujet, telle activité, elle doit pouvoir être accueillie dans un espace-temps de formation (un centre, une institution) qui lui convienne, notamment en fonction de ses expériences. Ce qui est contenu dans le facile « qui lui convienne » précédent me paraît un lieu riche en possibles d'élaboration d'idées, problèmes et questions importantes. Commençons par là ? Ou une autre entrée ?

10. 43) Et alors, nous transpirerons ensemble

L'expression « **vivre** ensemble » m'a plu un petit moment, il y a longtemps. Je l'utilisais pour désigner l'endroit nécessaire d'un travail collectif coopératif. Puis elle a été mangée et digérée par la nov'langue et des aspects de communication-propagande en perdant la légère focale qu'elle permettait, sur un verbe englobant, vivre (et c'est le minimum), dans un « toutes ensemble, tous ensemble, ouais, ouais » d'un certain nombre de revendications de rue. En les chantant, elles dépassent le premier sens de (se) dire que nous sommes nombreuses en manifestation et de construire un rapport de force. Elles pointent une dimension collective d'activités, aussi large que vivre, faire, lutter, (s')aider.

Je suis ensuite passé à « **faire** ensemble », avec l'idée que « faire » pouvait, peut-être, être moins absorbable ? Je n'en suis plus si sûr. Alors, ensuite est venu un « **travailler** ensemble », avec l'idée du travail plus large que le salariat ou l'entrepreneuriat. Mais cette définition du travail dans la relation entre force de travail et capital prend trop de place dans les imaginaires quand je souhaite discuter de cela avec d'autres ; et elle empêche d'autres champs de discussion pour mieux revenir à une critique du travail capitaliste.

Et puis « **transpirer ensemble** » est apparu en novembre 2024 en triturant collectivement une rengaine-slogan, elle était dans l'épigraphe de cette thèse. Elle évoque plusieurs dimensions intéressantes : la place du corps, sa régulation et ses glandes, des questions de santé, la chaleur affective du collectif et celles caloriques du changement climatique, etc. Et elle me paraît moins récupérable (même si j'ai une extrême méfiance), du fait de sa mauvaise réputation (moiteur, odeur, saleté, inconfort, etc.)

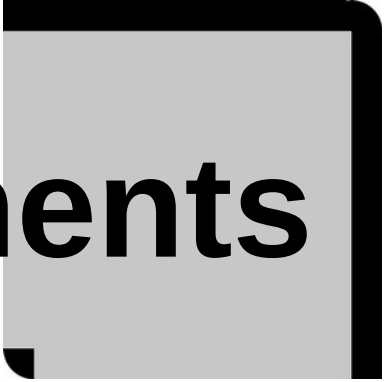
« Transpirer ensemble » est plus large que musiquer, mais musiquer y participe avec ses lisières, à la fois comme pratiques d'ensemble mais aussi comme possibles de réflexion sur ces dimensions.

Et en miroir,

« Transpirer ensemble » est plus large que rechercher, mais rechercher y participe avec ses lisières, à la fois comme pratiques d'ensemble mais aussi comme possibles de réflexion sur de telles dimensions.

Vivons-le joyeusement.

Remerciements



Voilà plus de 500 pages sans merci ? Enfin, si, quelques-uns se distribuaient, localement. Mais écrire sans merci est impossible. Ceux qui reviennent très régulièrement, ceux qui durent tout le long ou sur une bonne partie, et ceux qui durent depuis longtemps sont difficiles à localiser dans le texte d'une juste manière. J'espère que les écrire ici, en fin de parcours, est le plus juste.

Déjà, un merci historique, collectif et général :

À toutes les luttes émancipatrices ! Dans cette fin de thèse, je pense particulièrement à celles qui ont permis et permettent, encore, à des retraité·es et des chômeuses d'avoir du temps. La grande majorité des relectures longues ont été faites par des personnes dans de telles situations.

Et plus particulièrement...

Dans les dimensions vincennes,

Pascal, le directeur de ce travail, mais ce titre ne dit pas assez. Tu m'expliques en Master que le manuscrit de thèse n'est qu'une des dimensions d'un doctorat, avec celle de se découvrir comme chercheur et celle de prendre un minimum conscience des fonctionnements universitaires. Cela a participé intensément à mon inscription. Ces trois dimensions étaient au rendez-vous de ces huit ans en commun.

L'ensemble du jury, qui a accepté de lire et discuter ce travail.

Le Collectif-en-devenir, Léa, Louis, Myriam et Youcef. Vous êtes les personnes les plus joyeuses et bricoleuses de mon public intérieur de lecture-écriture. C'est irremplaçable.

L'écosystème des « Fabriques de sociologie », avec au moins Aleks, Benjamin, François, Laurence, Léa, Louis, Martine, Myriam, Régis, Sébastien, Thomas (spéciale dédicafrique à nos réguliers et précieux « alors, l'écriture ? » déployés en singuliers pluriels).

Avec la revue *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation* (entre autres, un moment fondamental de la construction de mon écriture avec une relecture en duo d'un texte d'une troisième personne, je ressors avec au moins trois manières différentes d'écrire plusieurs choses et leurs critiques réciproques).

Marie et Francis du comité de suivi (« mais où sont les noyaux ? » question fondamentale quand je ne bafouillais que lisières).

Dans les dimensions des (faire-)musiquer instituant,

L'équipe élargie du Cefedem AuRA, en commençant en proximité de transpiration par la FDCE : Samuel et Sandrine, avec Claire et Hélène les années précédentes. Je termine l'écriture alors je pense aux derniers mois où nous avons bricolé pour que je puisse mettre un point final, c'est-à-dire des déséquilibres dans les répartitions du travail. Les mercis sont immenses.

Le centre de documentation (ressource extraordinaire) et Ralph, la direction (soutien sans faille) Philippe et François, et Hermine, Hélène, Guillaume, Souad, Xavier, Mathias, Théo, Gwenaël, Laurence, Maël, Thierry, Théo, Elicia, Hélène.

Les personnes qui ont créé et construit cette institution encore instituant : Jean-Charles, Eddy, Jacques, Dominique, Pascal, Karine, Gilles, Bruno, Jean, Philippe. Avec une dédicace spécialécriture pour Noémi : « on ne comprend rien à ce que tu écris, fais des phrases » (basculer essentielle qui mène à toutes ces pages).

Les étudiant·es, *toustes*, pour rester dans la joie des activités et des inventions, dans le concret des lieux et conditions de travail.

Les collègues du séminaire Artpa : Joris, Karine, Fernando, Claire, Samuel, Jean-Paul, Julie, Cécile, François, Jean-Charles, Pascal.

Dans les dimensions des musiqu-et-chercher joyeux,

L'écosystème « Miss Goulash », Frank, Hieu, Lorette, Gilles, Guillaume, Cyril, Cyril, Lanig, Ismaël, Amaryllis, Sylvie, Hasmig, Léo, Sèb, Nico, Nico, Andrew... Vous êtes les personnes les plus joyeuses et bricoleuses de mon public intérieur musical. C'est irremplaçable.

PaaLabRes, dont Anan, Karine, Pascal, Samuel.

Et Jean-Charles, ta force de travail incroyable et tu es encore prêt à apprendre et reconsidérer tes pratiques (je suis en retard pour la mise à jour du site, je me connecte ce soir !).

Et Gilles, depuis longtemps ensemble sur les routes toujours joyeuses (nous avons une « école nomade » à construire, je t'appelle ce soir !).

Margoz, Koodakood et l'accueil inconditionnel dans les musiques réunionnaises, puis Mawaar dans le reggae-roots, Fred, Ray, Medhi Jo, Samuel, François et Romain ; et Walter dont le rire n'est jamais loin ; et Micky dont la patience déplace des montagnes (on a une répèt-barbecue à organiser, je textotte ce soir !).

Dans les dimensions plus diffuses mais soutien indispensable,

La FAME, vous n'êtes pas dans le corps de la thèse, mais tellement là (je recoche mes disponibilités ce soir !).

Jean-François, depuis quelque temps en Iowa, mais si régulièrement proche et depuis... le siècle dernier.

Ouvrir l'Horizon-AuRA et les paniers artistiques, les collègues du syndicat et nos permanences (je suis de nouveau dispo !).

Ma famille, et vos réponses dans l'urgence.

Dans les dernières dimensions, précises, précieuses,

Les relectures, écoutes et remarques si généreuses,

Anan, Cécile, Dominique, Gilles, Guillaume, György, Hélène, Jean-Charles, Jean-Claude, Julien, Karine, Léa, Marcelo, Martine, Myriam, le groupe Mawaar, Nicolas, Othmane, Pascal, Romane, Régis, Samuel, Yves, Yves et Yves.

Ma gorge se serre,
Des larmes de corps joyeux affleurent,
Elles coulent,

À toustes merci !

Biographies

Références

Table des
matières

Biographies

Mawaar

D'un côté, JEAN-YVES ADOIS (MEDHI) anime le groupe de séga maloué MargoZ, dans lequel joue entre autres son fils WALTER ADOIS (WALTER), depuis le début des années 1990s. Je l'intègre en 2000 et le groupe devient Koodakood pour l'album *Pou la pé* en 2005. D'un autre côté, MICKAËL TRIOLO (MICKY) et RÉMI LOLIEUX (RAY) jouent ensemble depuis 1998, dans un groupe de reggae roots, True Rebelyon. FRÉDÉRIC DUMONT (FRED) y a fait quelques apparitions aux percussions.

True Rebelyon se sépare en 2007, Koodakood s'arrête et met la clé sous la porte en 2008 quand nous avons dû partir du local aménagé en studio de répétition à la suite d'un changement de propriétaire. MICKY, RAY, FRED et WALTER se rencontrent et montent MAWAAR en 2010. Ce dernier me rappelle en 2012 pour enregistrer des cuivres sur le premier album, *Roots reggae songs* [2013], puis MEDHI nous rejoint.

MAWAAR en 2018, photo de Malah (Fabien Nacci).



De gauche à droite : MEDHI, moi-même, MICKY, WALTER, FRED et RAY.

Pour la scène :

- MEDHI joue la basse et chante un peu.
- Je joue la trompette, et suis souvent l'ingénieur du son dans les petits endroits.

- MICKY joue de la batterie, guitare et chante.
- WALTER joue de la guitare, de la batterie et chante.
- FRED joue des claviers, chante et joue un peu de guitare.
- RAY joue de la guitare et chante, et joue un peu de clavier et de batterie.

Dans les répétitions, les instruments circulent beaucoup plus.

Le répertoire est composé et chanté en créole réunionnais, en français et anglais. Nous avons aussi fait quelques reprises, notamment deux titres de Cassiya pour un anniversaire de mariage (voir ce qui concerne la chanson « Reve nou ancêtre » [1993] dans cette thèse). Et nous répétons et actualisons des chansons des répertoires de True Rebelyon, Margoz et Koodakood.

Personnes

Rangées par ordre alphabétique des prénoms (chacune est citée en commençant par son prénom).

Anan ATOYAMA

Danse et chorégraphe, membre de PaaLabRes.

Née au Japon, elle s'installe trois ans à New York en découvrant la richesse de la danse moderne (elle y rencontre John Zorn). Son expérience des attentats du 11 septembre 2001 l'amène à s'engager dans le développement des Conservatoires de danse de Mahdia et de Monastir (Tunisie). Elle crée sa première chorégraphie en 2007 au Japon, puis s'installe à Lyon en 2008. Elle explore également la co-crédation, notamment avec des très grands groupes, et initie des travaux croisant art et science (comme la biologie ou l'embryologie).

En 2022, elle débute un cycle de recherche et de création sur les questions de migration.

Fred, Frédéric DUMONT

Membre de MAWAAR.

Dans le domaine scolaire, il va jusqu'en Master 1 STAPS (Sciences et techniques des activités physiques et sportives), peut-être attiré par l'idée de devenir professeur d'EPS. Mais il ne s'investit pas, quitte l'université et commence des petits boulots en logistique et manutention. Cela dure quelques années, puis ses compétences en escalade et en conduite de chariot lui permettent d'obtenir un poste de formateur pour les travaux industriels en hauteur.

Il grandit dans une famille mélomane. Ses parents l'inscrivent en école de musique : 1 an de solfège avant de commencer la guitare, pour 3 ans, mais il arrête (« à cause du solfège »). Ensuite, il ne joue pas en groupe mais repique quelques morceaux à la mode, sans plus. Il croise RAY (un voisin) et MICKY un peu dans True Rebelyon, et commence le clavier dans MAWAAR en 2010.

Gilles LAVAL

Membre fondateur de PaaLabRes, et entre autres, responsable des musiques dites « actuelles amplifiées » au Cefedem Rhône-Alpes de 2000 à 2007 (JEAN-CHARLES FRANÇOIS était directeur, et j'y ai été étudiant entre 2003 et 2005).

Il mélange le hardcore et l'électroacoustique, la musique, la danse et le texte, etc. Il devient très vite professeur à l'école de musique de l'ENM de Villeurbanne (École nationale de musique, que musique à l'époque). Il est aujourd'hui responsable du département « rock et musiques amplifiées », menant les ateliers de culture musicale, des ateliers de musiques improvisées, des cours de guitare, etc. Entre autres, il est l'artisan de la résidence de Fred Frith entre 1994-1996 [voir *Impur*, 2006, 2009] ; je n'ai eu l'information qu'à la machine à café presque sur la fin ! Depuis, nous sommes co-musiquant de manières très variées : nous jouons ensemble de nos instruments, mais aussi réfléchissons et mettons en place des projets où d'autres musiquent avec nous (MooM pour Multi orchestre Olivier Messiaen, Gsubi pour 100 guitares sur un bateau ivre, etc.). Un des principes joyeux est : « on ne sait pas faire, alors on va le faire ».

György KURTAG jr.

Membre du CEPI, Centre européen pour l'improvisation, régulièrement avec PaaLabRes.

Il grandit à Budapest et passe par l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) entre 1980 et 1986. Il s'installe à Bordeaux en 1993, et participe à la création du SCRIME (Studio de création et de recherche en informatique et musiques expérimentales) de l'Université de Bordeaux, il y sera « coordinateur Arts-Sciences ». Il mène différentes recherches, notamment autour de la pédagogie, ainsi que de nombreux projets de composition / improvisation (avec YVES FAVIER par exemple).

Je l'ai rencontré en 2019, en même temps qu'YVES (voir l'Annexe ► B « Rencontrimprovisation, PaaLabRes, 26 avril 2019 », B.22b) 7/). Depuis, nous échangeons par l'intermédiaire de JEAN-CHARLES FRANÇOIS (György passe moins souvent à Lyon qu'YVES).

Jean-Charles FRANÇOIS

Membre fondateur de PaaLabRes et, entre autres, un des créateurs et le directeur du Cefedem Auvergne Rhône-Alpes (1990-2007).

Il est actuellement dans la « quatrième partie de sa vie » (son expression). Percussionniste et compositeur, la première partie est en Europe, en jouant dans plusieurs ensembles de musique contemporaine et en codirigeant le Centre de musique au Centre américain du boulevard Raspail à Paris (1965-1969). Puis, il est professeur à l'université de Californie de San Diego (1972-1990) où il fonde le groupe d'improvisation KIVA, dirige le centre de recherche *Center for Music Experiment* et le département de Musique. Il rentre en France en 1990 pour créer et diriger le Cefedem Rhône-Alpes jusqu'en 2007, et est membre de l'ensemble Aleph de musique contemporaine. Il obtient un doctorat en musicologie, *L'instrumentiste créateur*, en 1994 à l'Université Paris 8.

Aujourd'hui à la retraite, il joue dans de nombreuses circonstances d'improvisation et présentation de recherches. Il participe à la fondation et l'animation du laboratoire PaaLabRes en 2010 (4^e éd. numérique en finalisation) ; depuis cette date, nous travaillons en étroite relation pour nos différents événements et publications.

Jean-Yves ADOIS

Membre de Margoz, Koodakood puis aujourd'hui MAWAAR.

Il commence la musique dans les orchestres de bal sur l'île de la Réunion, avec des reprises de ségas et maloyas ainsi que de la variété internationale (rock, funk, disco, reggae, etc.). Il arrive en France métropolitaine à la fin de l'année 1978 pour une formation de soudeur, métier qu'il exerce un peu. Il devient ensuite Agent de service hospitalier (ASH) dans une clinique privée puis publique, et sera aide-soignant à la fin de sa carrière. Il est aujourd'hui à la retraite.

À son arrivée en Métropole, il veut monter un groupe de maloya-jazz, mais c'est l'organisation d'un concert du groupe NaEssayé qui le décide à faire du malogué (maloya-reggae) dans le début des années 1990s. À la basse et au chant, il crée le groupe familial Margoz de compositions originales. Le groupe sort deux disques : *Di koman nou fé* [1995] et *Momom...* [1998], et devient Koodakood pour l'album *Pou la pé* [2005].

Karine HAHN

Formatrice et coordinatrice au Cefedem Rhône-Alpes, puis Auvergne Rhône-Alpes (entre 2002 et 2014, notamment dans les dispositifs « pratique d'ensemble », « pratique amateur sur un territoire »), puis au CNSMD de Lyon (en 2014 cadre pédagogique, et depuis 2018 : responsable du département pédagogie).

Elle est une collègue de travail et de réflexion depuis une vingtaine d'années. Il est toujours difficile de dater un commencement, mais dans les dates construisant la relation : nous nous sommes rencontrées en 2003 (j'étais étudiant au Cefedem, elle formatrice en « pédagogie de la musique d'ensemble »). Avec quelques autres dont Samuel Chagnard, elle a été à la manœuvre pour mon premier contrat de travail CDD au Cefedem en 2008, jusqu'à mon embauche en CDI en 2014 au moment où elle partait au CNSMD. Elle est aussi membre fondatrice du laboratoire PaaLabRes.

Sa thèse *Les pratiques (ré)sonnantes du territoire de Dieulefit, Drôme : une autre manière de faire la musique*, soutenue en 2023, est très importante dans mon paysage et celui de plusieurs collectifs où je suis, où nous sommes toutes les deux et quelques autres impliquées. D'où la place que cette thèse prend dans la mienne.

Medhi : cf. Jean-Yves ADOIS

Micky, Mickaël TRIOLO

Membre de True Rebelyon puis aujourd'hui MAWAAR.

Il arrête l'école en classe de seconde, puis s'oriente en CAP Plasturgie puis obtient un baccalauréat professionnel. Il est engagé en usine sur ces compétences, mais ne reste pas après le mois d'essai : l'usine n'est vraiment pas pour lui. Alors il rentre en CAP Cuisine parce que la cuisine et cuisiner représente autre chose. Il est immédiatement engagé comme cuisinier et l'est encore.

Parallèlement, il commence à suivre des cours de musique en ateliers dans un centre social, avec des cours de guitare classique et du solfège mais il n'accroche pas, puis avec des guitaristes « métal » et des tablatures ; il ne reste pas. Dans ces ateliers, il rencontre un cousin de RAY, avec qui il crée True Rebelyon, où il joue de la basse, de la guitare, chante et compose. Il passe à la batterie au début de MAWAAR en 2010 : cela l'intéresse et le groupe est aussi content qu'une personne passe derrière la batterie.

Ray, Rémi LOLIEUX

Membre de True Rebelyon puis aujourd'hui MAWAAR.

Au milieu des années 1990s, il commence la musique avec ses cousins, en rappant et faisant des reprises de Nirvana. Puis il commence le reggae en 1997 et crée, avec ses cousins et MICKY (ami de ceux-ci), le groupe True Rebelyon en 1998, il y joue de la guitare, chante et compose. Après un BEP, il obtient son Bac Pro en 2001, puis travaille trois ans dans une enseigne de grande distribution. Il commence l'université : Lettres modernes et Anglais mais il ne va pas aux premiers partiels : il a besoin d'argent et l'enseignement de l'anglais ne lui convient pas. Alors il est engagé dans une Société

de Services en Ingénierie Informatique (SS2I), en se déplaçant pour répondre aux besoins d'impression d'entreprises, mais ce type d'activité disparaît progressivement. Il passe le concours de la SNCF et devient cheminot.

Walter ADOIS

Membre de Margoz, Koodakood puis aujourd'hui MAWAAR.

Il ne se plaît pas du tout à l'école, et préfère traîner au local de répétition où son père joue et anime le groupe Margoz qu'il finit par rejoindre à la batterie, « ses pieds touchant à peine la pédale de grosse caisse », et les chœurs. Il compose aussi et prend le chant principal sur ses chansons.

Il passe dans un lycée professionnel (BTP mais plutôt décoration intérieure) mais arrête au milieu de la Terminale. L'équipe du lycée lui dit : « OK si tu as un CDI à la fin de l'année ». Il rentre en intérim et est engagé juste après, pour peindre des murs extérieurs... cela ne durera pas. Il est aujourd'hui manutentionnaire.

Yves FAVIER

Membre du CEPI, Centre européen pour l'improvisation, régulièrement avec PaaLabRes.

Ses rencontres musicales avec le trombone par Alain Gibert et Jacques Veillé (tous deux membres de l'ARFI, Association à la recherche d'un folklore imaginaire) l'amènent à improviser « depuis 1988 dans le Flux de Barre Phillips »⁵⁶⁶. Il participe au CEPI, Centre Européen POUR l'improvisation) depuis sa fondation par le même Barre Phillips. Il est directeur technique, assistant metteur en scène et scénographe dans une compagnie, devient directeur technique à l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre), en charge du compagnonnage. Aujourd'hui, il « vit et œuvre à Bordeaux ».

Il définit son axe de recherche comme « l'expérience de l'art dans une vie ordinaire », par exemple *Musiciens de Proximité en Période de Distanciation* avec GYÖRGY KURTAG JR. élaboré « en plein confinement ».

Je l'ai rencontré en 2019, en même temps que GYÖRGY (voir l'Annexe ► B « Rencontrimprovisation, PaaLabRes, 26 avril 2019 », B.22b) 8/). Et nous échangeons depuis par l'intermédiaire de JEAN-CHARLES FRANÇOIS (et Yves passe assez souvent à Lyon).

566 Les citations viennent de : <https://database.shareimpro.eu/fr/person/yves-favier>

Références

Considérant que (presque) tout peut être « matériau » à recherche et devenir « référence », sans hiérarchie trop vite établie, la liste suivante rassemble toutes les sources citées. (Merci à Samuel, qui a comparé cette liste et mon document ! Je suis seul responsable des manquements). Les disques, fanzines, podcasts, présentations plus ou moins formelles, mais aussi thèses et livres sont mis au même niveau. Mais tout ne se ressemble pas, notamment en termes de supports. Alors ce qui est disponible sur le net est visible avec la typographie des liens. Et un signe devant chacune des références distingue entre cinq dominantes :

- **Audio** : disque, émission de radio, enregistrement audio, podcast, etc.
- ┌ **Présentation** : conférence, concert, formation suivie, performance, etc.
- **Texte** : article, chapitre, fanzine, livre, diaporama, etc .
- # **Vidéo** : film, images animées, audiovisuel, etc.
- @ **Web** : page internet (pas celle vidéo), réseaux sociaux, mail, etc.

Tous les liens ont été consultés entre le 25 et 31 août 2025.

- @ 7.30 (réal.) (2017). *Trey Parker and Matt Stone on US Politics*. [Facebook]. En ligne : <https://www.facebook.com/ABC730/videos/trey-parker-on-matt-stone-on-us-politics/10155015930584516/>
- @ ACADÉMIE FRANÇAISE. (2024). *Dictionnaire de l'Académie française*. En ligne : <http://www.dictionnaire-academie.fr/>
- # ALTMAN, Robert (réal.) (1993). *Short Cuts*. Prod. : Fine Line Features, Spelling Films International, Avenue Pictures.
- ANALYSE. (2000). *Désirs De Tendresse*. Label : Piros.
- ANTHONY, Bénédicte. (2024). *Silencing the Past in the Name of Peace: A Study of Remembrance of Chosen Traumas in Mauritius*. Master (Graduate School), Lund University.
- # APOLONIA & ESCYLE, Jean-Bruno (réal.) (2021). *L'esprit kabar de la danse des noirs au SEGAMALOYA*. En ligne : <https://youtu.be/WYYc78XDDb0>
- ARMAND, Alain. (2014). *Dictionnaire créol réunionnais français (illustré)*. Saint-André : Epica éd. (2^e éd., éd. orig. Saint-André : Océan éd., 1987).
- ARNERA, Thomas. (2020). « Journal d'Entres », dans *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, n°5(1), p115-137. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.005.0117>

- ARNERA, Thomas. (2023). « Cahier de vacance », *Cahier de vacance · Lieu X · E·X·P*, n°0. En ligne : <https://defluences.fr/cahierdevacance0/>
- ARNERA, Thomas, NICOLAS-LE STRAT, Pascal, SIDOROFF, Nicolas & STARITZKY, Louis. (2021). « Pratiques autonomes de publication en recherche-action », dans *Agencements*, n°6(1), p130-135. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.006.0132>
- ARNERA, Thomas & SIDOROFF, Nicolas (éd.) (2024). *Nom de code « Déployer »*. Autoéd. (2^e éd., éd. orig. 2022).
- @ ATOYAMA, Anan. (2025). *Pour le week-end du 22 et 23 mars* [Mail]. 11/02/2025 14:40.
- AZÉMA, Guillaume. (2015). *L'improvisation selon les enseignants entrant dans le métier : une approche en anthropologie cognitive*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Montpellier 3.
- AZÉMA, Guillaume. (2019). « Improvisation et travail ordinaire des enseignants entrant dans le métier. Quelle activité ? Quels enjeux ? », dans *Activités*, n°16. En ligne : <https://doi.org/10.4000/activites.3941>
- AZÉMA, Guillaume & LEBLANC Serge. (2022). « Former les enseignants par et/ou à l'improvisation ? », dans *Activités*, n°19. En ligne : <https://doi.org/10.4000/activites.7254>
- BACHIR-LOOPUYT, Talia, CANONNE, Clément, SAINT-GERMIER, Pierre & TURQUIER, Barbara (éd.) (2010). « Improviser. De l'art à l'action », *Tracés* (revue de sciences humaines), n°18. Lyon : ENS éditions. En ligne : <https://doi.org/10.4000/traces.4496>
- BAILEY, Derek. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York : Da Capo Press (2^e éd., éd. orig. : Ashbourne, England: Moorland Pub, Incus Records, 1980).
- BAILEY, Derek. (2003). *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris : Outre Mesure, coll. Contrepoints (2^e éd., trad. Isabelle Leymarie, trad. orig. 1999, éd. orig. voir [Bailey, 1992]).
- BAKER, Chet. (1982). *Peace*. Label : Enja Records.
- BAKER, Chet. (1985). *Candy*. Label : Sonet, Gazell.
- BALLGOBIN, Dehoutee Vina. (2016). « Patrimoine culturel mauricien : La musique des Créoles du 18^e siècle au 20^e siècle », dans *Revue historique de l'océan Indien*, « Esclavage : nouvelles approches – 8 », n°13, p460-478.
- BASTER. (1990). *Rasine Momon Papa*. Label : Piros.
- BASTER. (1992). *Lorizon Kasé*. Label : SEDM Oasis.
- BATÉZAT-BATELLIER, Pascale. (2017a). *Analyse des pratiques effectives de l'enseignement apprentissage d'un instrument de musique à l'école : entre individuel et collectif*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université de Brest.
- BATÉZAT-BATELLIER, Pascale. (2017b). « À la recherche d'une expérience esthétique en musique : analyse d'une action didactique conjointe autour de la recherche d'un son "musical" pour une production collective au piano », dans *Questions Vives. Recherches en éducation*, n°27. En ligne : <https://doi.org/10.4000/questionsvives.2137>
- BEAUD, Stéphane & WEBER, Florence. (2010). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte, coll. Grands Repères Guides. (4^e éd. augmentée, éd. orig. La Découverte, Syros, 1997).
- BECKER, Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, coll. Champs arts. (trad. Jeanne Bouniort, éd. orig. *Art Worlds*, The University of California Press, 1982).
- BECKER, Howard S. (2002). *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte, coll. Grands Repères Guides (trad. Jacques Mailhos. éd. orig. *Tricks of the Trade. How to Think about Your Research While You're Doing It*, University of Chicago Press, 1998).

- BECKER, Howard S. (2004). *Ecrire les sciences sociales, commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre..* Paris : Economica, coll. Méthodes des sciences sociales (trad. Patricia Fogarty et Alain Guillemin, éd. orig. *Writing for Social Scientists. How to Start and Finish Your Thesis, Book, or Article*, University of Chicago Press, 1986).
- BECKER, Howard S. (2007). « Le pouvoir de l'inertie », dans *Enseigner la musique*, n°9-10. Lyon : Cefedem Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, p87-95 (trad. Axel Nesme, éd. orig. « The power of inertia », *Qualitative Socioly*, n°18, p301-309, 1995, trad. dans *Propos sur l'Art*, L'Harmattan, p59-72, 1999).
- BECKER, Howard S. (2011). *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris : A.-M. Métailié, coll. Leçons de choses (trad. Jean-Michel Chapoulie & J.-P. Briand, éd. orig. *Outsiders*, The Free Press of Glencoe, Macmillan Publishing Co, 1963).
- BECKER, Howard S. & PLESSIN, Alain. (2006). « Howard S. Becker et Alain Pessin : Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », dans *Sociologie de l'Art*, OPuS 8, p163-180. En ligne : <https://doi.org/10.3917/soart.008.0163>
- BECKER, Howard S. & FAULKNER, Robert R. (2011). *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? le répertoire de jazz en action*. Paris : La Découverte, coll. Hors collection Sciences Humaines (trad. Bruno Gendre, éd. orig. *Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*, University of Chicago Press, 2009).
- @ BEILLEROT, Jacky. (2003). « L'analyse des pratiques professionnelles pourquoi cette expression ? », dans *Les Cahiers pédagogiques*, n°416 (non paru dans la revue). En ligne : <https://www.cahiers-pedagogiques.com/l-analyse-des-pratiques-professionnelles-pourquoi-cette-expression/>
- BENGHOZI, Pierre-Jean, PARIS, Thomas & AMAR, Laure (éd.) (2013). *Howard Becker et les mondes de l'art*. Palaiseau : École polytechnique, coll. Humanités et sciences sociales.
- BERGER, Guy, COURTOIS, Maurice & PERRIGAULT, Colette. (2015). *Folies et raisons d'une université : Paris 8. De Vincennes à Saint-Denis*. Paris : éd. Pétra, coll. Éducation, art du possible.
- BERRY, Vincent (éd.) (2008). « Les communautés de pratique » PFA, *Pratiques de formation-analyses*, n°54. Saint-Denis : Université Paris 8.
- BERTELLI, Federica. (1993). « Des misérables salles qui projettent une image trop blanche (Le professeur : acteur ou interprète ?) », dans *Lesperipheriques.org*, n°0. En ligne : <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?article169>
- BERTELLI, Federica. (1995). « L'impatience ranime ce que la patience a tué », dans *Lesperipheriques.org*, n°4. En ligne : <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?article323>
- BIG BAND LUMIÈRE & CUGNY, Laurent. (1991). *Santander*. Label : EmArcy.
- BIG BAND LUMIÈRE, CUGNY, Laurent & EVANS, Gil. (1988). *Rhythm A Ning*. Label : EmArcy.
- BILLETTER, Jean-François. (2012). *Un paradigme*. Paris : éd. Allia.
- # BLAAUW, Marco & ENSEMBLE MUSIKFABRIK (réal.) (2011). *Marco Blaauw | On Building & Playing the Double Bell Trumpet*. En ligne : <https://youtu.be/1Bj8Al9vk4o>
- BLONDY, Alpha. (1985). *Apartheid Is Nazism*. Label : Pathé Marconi, EMI.
- BLONDY, Alpha & THE SOLAR SYSTEM. (1987). *Revolution*. Label : Pathé Marconi, EMI.
- @ BNF (Bibliothèque nationale de France). (2001). *Brouillons d'écrivains : création littéraire, manuscrits, génétique des textes...* En ligne : <https://expositions.bnf.fr/brouillons/>
- BOHLMAN, Philip V. (1993). « Musicology as a Political Act », dans *Journal of Musicology*, n°11, p411-436. En ligne : <https://doi.org/10.2307/764020>
- BOIS, Géraldine & PERRENOUD, Marc. (2017). « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », dans *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n°1. En ligne : <https://doi.org/10.4000/bssg.88>

- **BOJAN Z QUARTET.** (1993). *Bojan Z Quartet*. Label : Label Bleu.
- **BONNEAU, Anne.** (2022). « Zanbrokal », dans *Samèm La Rényon* (prod. Outre-mer la 1ère La Réunion), 6 avril 2022. En ligne : <https://la1ere.franceinfo.fr/reunion/programme-audio/samem-la-renyon-630336fc-206f-427b-b0b9-75b8685289e6/>
- **BORDALLO-LABAL, Isabelle & GINESTET, Jean-Paul.** (1993). *Pour une pédagogie du projet*. Paris : Hachette Éducation, coll. Profession enseignant.
- **BORGHI, Rachele.** (2021). *Décolonialité & privilège : devenir complice*. Villejuif : éd. Daronnes (trad. Astrid Aidolan-Ague).
- **BOSWELL, Rosabelle.** (2006). *Le Malaise Créole: Ethnic Identity in Mauritius*. Providence : Berghahn Books., coll. New Directions in Anthropology.
- **BOUDIER, Marion & DÉCHERY, Chloé (éd.)** (2022). *Artistes-chercheur·es, chercheur·es-artistes : performer les savoirs*. Dijon, Paris : Les Presses du réel, EUR ArTeC.
- **BOURMEAU, Sylvain (journ.)** (2025). « Comment l'extrême centre a mis l'extrême droite au pouvoir (en Allemagne, en 1933) » dans *La suite dans les idées*, France Culture, 6 fév. 2025 (avec Johann Chapoutot et Eric Vuillard). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/comment-l-extreme-centre-a-mis-l-extreme-droite-au-pouvoir-en-allemande-en-1933-9102265>
- # **BOUTANG, Pierre-André (réal.)** (2004). *L'abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet*. Prod. : éd. Montparnasse.
- **BUREAU, Marie-Christine, PERRENOUD, Marc & SHAPIRO, Roberta (éd.)**. (2009). *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre son art*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, coll. Le regard sociologique.
- **BURNING SPEAR.** (2002). *Hail H.I.M.* Label : EMI (éd. orig. 1980).
- **BUSCATTO, Marie & ROHARIK, Ionela.** (2024). *Étude sur les inégalités Femmes/Hommes et les VSS dans le jazz et les musiques improvisées (données 2022)*. (avec AJC, Fneijma et Grands Formats).
- # **BUTTERSCOTCH.** (2020). *13 Levels of Beatboxing: Easy to Complex | WIRED*. En ligne : https://youtu.be/Efk_z9kg2MU
- **BYRNE, David.** (2019). *Qu'est-ce que la musique ?* Paris : P éditions, coll. Écrits de compositeurs (trad. Claire Martinet).
- **CADIÈRE, Joël.** (2013). *L'apprentissage de la recherche en travail social*. Rennes : Presses de l'EHESP, coll. Politiques et interventions sociales.
- # **CAILLAT, Gérald (réal.)** (2012). *La Spira*. Prod. : Idéale Audience, Videomante, Arte France et Main d'Or Création.
- # **CAMPBELL, Nicholas (réal.)** (1992). *Stepping Razor RedX*. Prod. : Edgar Egger.
- **CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas & KECK, Frédéric.** (2006). « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », dans *Musique et sciences humaines. Rendez-vous manqués ?* n°14, p2-17.
- @ **CANFIELD, David.** (2024). « 'South Park' Creators on Avoiding Trump, Revisiting Casa Bonita, and Experiencing TikTok Jealousy », dans *Vanity Fair*, 5 sept. 2024. En ligne : <https://www.vanityfair.com/hollywood/story/trey-parker-matt-stone-casa-bonita-south-park>
- **CANONNE, Clément.** (2010). *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique. Analyses. Expérimentations*. Thèse de doctorat en musicologie, Université Jean Monnet - Saint-Etienne.
- **CARTON, Luc.** (2005). « Forum sur l'éducation permanente », dans *Santée conjugulée*, n°32, p6-10 (intervention à Namur le 19 février 2005, retranscrite par Christian Legrève).

- CARTON, Luc. (2014). *Introduction aux rencontres de Belfort, « Innover dans les politiques publiques en réalisant les droits culturels »* (avec Réseau culture 21, CCI Territoire de Belfort). En ligne : <https://youtu.be/qEJQebil1a4>
- CASSIYA. (1993). *Separation - Zenfans perdi simé*. Label : Sonolynn. En ligne : <https://filoumoris.com/cassiya-separation-zenfans-perdit-sime-version-k7/>
- CASSIYA. (2005). *Neuf*. Label : Cassiya.
- CEFEDDEM AURA. (2014). *Contrat à durée indéterminée du 01 janvier 2014, Nicolas Sidoroff*.
- CEFEDDEM RHÔNE-ALPES (éd.) (2011) *Enseigner la musique « Diffusion, création, médiation : être musicien aujourd'hui »*, n°11. Lyon : Cefedem Rhône-Alpes.
- de CERTEAU, Michel. (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, coll. Folio, essais (nvelle éd. établie et présentée par Luce Giard, éd. orig. 1980).
- de CERTEAU, Michel. (1993). *La culture au pluriel*. Paris : éd. du Seuil, coll. Points Essais (prés. Luce Giard, éd. orig. UGE, 1974).
- de CERTEAU, Michel. (1994). *La prise de parole, et autres écrits politiques*. Paris : éd. du Seuil, coll. Points Essais (prés. Luce Giard, textes entre 1968 et 1985).
- @ CÉRY, Loïc & GLISSANT, Édouard. (s.d.). « Créolisation (Glossaire Edouard Glissant) », dans *edouardglissant.fr*. En ligne : <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>
- CHABRUN, Catherine. (2015). « Aperçu de la pédagogie Freinet aujourd'hui à travers les invariants », dans *Freinetbeweging.be*, 5 nov. 2015. En ligne : https://freinetbeweging.be/wp-content/uploads/2016/11/apercu_de_la_pedagogie_freinet_par_les_invariants_0.pdf
- CHAGNARD, Samuel. (2012). *Modèle de pratique et pratique du modèle en conservatoire*. Master sciences de l'éducation, ISPEF, Lyon 2.
- @ CHAGNARD, Samuel. (2016). « Discipline », dans PaaLabRes, 1ère éd. num.« Plan PaaLabRes ». En ligne : <http://www.paalabres.org/concepts/discipline/>
- # CHAPLIN, Charles (réal.) (1931). *City Lights*. Prod. : Charles Chaplin Prod.
- CHEKLAB, Myriam. (2021). *Basculer vers des pédagogies décoloniales. Regards, chemins et horizons croisés entre des communautés nasa en Colombie et des descendant.es de colonisé.es en France*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Paris 8.
- CHEKLAB, Myriam & LAVAL, Léa. (2019). « Recherche en lutte et lutte en recherche », dans *Agencements*, n°3(1), p160-175. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.003.0160>
- CHEYRONNAUD, Jacques. (2002). *Musique, politique, religion : de quelques menus objets de culture*. Paris : Harmattan, coll. Anthropologie du Monde Occidental.
- CITTON, Yves. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Paris : éd. du Seuil, coll. La couleur des idées.
- CITTON, Yves. (2017a). *Médiarchie*. Paris : éd. du Seuil, coll. La couleur des idées.
- † CITTON, Yves. (2017b). *Invitation au séminaire national des Fabriques de sociologie*. Saint-Denis : Université Paris 8, 21 oct. 2017.
- @ CNRTL. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/portail/>
- # COINDIN, Jean-Claude (journ.) (2019). « Artiste de la semaine, avec Gérard LOUIS », sur *Kanal Austral TV*. En ligne : https://youtu.be/wHwp1_EGvJ4
- COLEMAN, Ornette. (1961). *Free Jazz*. Label : Atlantic. Ornette Coleman Double Quartet.
- COLL. (2014). *Des complices, pas des alliés. Abolir le complexe industriel de l'allié*. Ill Will Editions. (trad. Christine Prat et Anti-Dev., éd. orig. indigenousaction.org v2 de fév 2014)
- COLLECTIF MANOUCHIAN (éd.) (2012). *Dictionnaire des dominations de sexe, de race, de classe*. Paris : éd. Syllepse, coll. Utopie critique.
- COLLECTIF-EN-DEVENIR. (2019). «Pratiques de fanzines : une discussion fictive tirée de faits réels », dans *Agencements*, n°4(2), p27-59. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.004.0027>

- COLLECTIF-EN-DEVENIR & LABO COOP. (2017). *Labopalissadecoop*, Hors-série #4. Autoéd. En ligne ; <https://comme-un-fanzine.net/labopalissadecoop-hors-serie-4/>
- COLLINS, John. (2015). *Fela: Kalakuta Notes*. Middletown, CT : Wesleyan University Press (avec Banning Eyre, 2^e ed.).
- COMPILATION. (2016a). *Soul Segs Sa ! Indian Ocean Segas From The 70's*. Label : Les Disques Bongo Joe (compil. Cyril Yeterian et Cheb Chalet). En ligne : <https://lesdisquesbongojoe.bandcamp.com/album/soul-sega-sa-indian-ocean-segas-from-the-70s>
- COMPILATION. (2016b). *Soul Sok Séga (Séga Sounds From Mauritius 1973-1979)*. Label : Strut Records, !K7 (compil. La Basse Tropicale, Percy Yip Tong, et Scott Quinton). En ligne : <https://strutindianocean.bandcamp.com/album/soul-sok-s-ga>
- COMPILATION. (2017). *Oté Maloya (The Birth Of Electric Maloya On Reunion Island 1975-1986)*. Label : Strut Records, !K7 (compil. La Basse Tropicale, Antoine Tichon, et Scott Quinton). En ligne : <https://strut.bandcamp.com/album/ote-maloya>
- CONAN, Michel. (1998). *L'évaluation constructive : théorie, principes et éléments de méthode*. La Tour d'Aigues : éd. de l'Aube, coll. Monde en cours.
- CORMERY, Anne-Claire. (2013). « Théories de l'expérience et pratique du journal », dans *Questions Vives. Recherches en éducation*, vol. 10, n°20, p95-105. En ligne : <https://doi.org/10.4000/questionsvives.1391>
- CORMERY, Anne-Claire. (2014). *Le journal, outil d'analyse institutionnelle dans le travail social, entre intervention et militantisme*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Paris 8.
- COUNT BASIE ORCHESTRA. (1958). *The Atomic Mr. Basie*. Label : Roulette Series. Columbia.
- CUKIER, Alexis, DELMOTTE, Fabien & LAVERGNE, Cécile (éd.) (2013). *Émancipation : les métamorphoses de la critique sociale*. Bellecombe-en-Bauges : éd. du Croquant.
- CYCLON. (1993). *Maloggae*. Label : Discorama.
- DAVIDSON, Arnold I. & LEWIS, George E. (2010). « L'improvisation comme mode de vie : temps, forme, technologie et éthique » [Prog.-conf.]. *Comment analyser l'improvisation ?*, Ircam, 13 fév. 2010. En ligne : https://brahms.ircam.fr/fr/media/x0ded75_improvisation-as-a-way-of-life-time-form
- DAVIS, Miles. (1958). *Milestones*. Label : Columbia Records.
- DAVIS, Miles. (1959). *Kind of Blue*. Label : Columbia Records.
- DAVIS, Miles. (1969). *In A Silent Way*. Label : Columbia Records.
- DAVIS, Miles. (1971). *Jack Johnson*. Label : Columbia Masterworks (Original Soundtrack Recording).
- DAVIS, Miles. (1983). *Star People*. Label : Columbia Records.
- DECK, François. (2011). « Mutualisation des compétences et des incompétences », dans *L'Observatoire*, n°38(1), p14-16. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lobs.038.0014>
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : éd. de Minuit, coll. Critique.
- DEPECHE MODE. (1987). *Music For The Masses*. Label : Mute, Virgin.
- DESCHAMPS, Eustache. (1891). *Œuvres complètes, Tome 7*. Paris : Firmin, Didot et Cie (publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud). En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97631184>
- DESCHAMPS, Eustache. (1981). « L'Art de dictier », dans *Po&sie*, n°18, p115-126. En ligne : <https://po-et-sie.fr/texte/lart-de-dictier/>

- DESHAYES, Thierry & NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2024). « Au(x) beau(x) milieu(x) : Pratiques sociales, pratiques langagières, pratiques de recherches. », dans *Agencements*, n°10(1), p69-75. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.010.0069>
- @ DESMURS, Sandrine & SIDOROFF, Nicolas. (2018). « The “Practice-Inquiry” in the Cefedem Auvergne Rhône-Alpes: Playing Music, Teaching People to Play Music, Leading an Inquiry », dans *Carnet AmusER* (Art Musique Enseignement Recherche), 17 oct. 2018. En ligne : <https://doi.org/10.58079/b564>
- DESROCHE, Henri. (1978). *Apprentissage 2 : éducation permanente et créativités solidaires. Lettres ouvertes sur une utopie d'université hors les murs*. Paris : éd. ouvrières, coll. Apprentissage.
- DESROSIERS, Brigitte. (1996). « Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à La Réunion » dans *Travaux & documents*, n°8, p29-47.
- DEUTINGER, Theo. (2023). *Handbook of Tyranny*. Zürich : Lars Müller Publisher. (4^e éd., éd. orig. 2018).
- DEWEY, John. (1993). *Logique : la théorie de l'enquête*. Paris : Presses universitaires de France, coll. L'interrogation philosophique (2^e éd., trad. Gérard Deledalle, 1^{ère} éd. française 1967, éd. orig. *Logic: The Theory of Inquiry*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1938)
- DEWEY, John. (2004). *Comment nous pensons*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, coll. Comment faire de la philosophie ? (trad. Ovide Decroly, éd. orig. *How we think*, Boston, New York Chicago, D.C. Heath & Co, 1910).
- DIRE STRAITS. (1985). *Brothers In Arms*. Label : Vertigo, Phonogram.
- DIRE STRAITS. (1988). *Money For Nothing*. Label : Vertigo, Phonogram.
- DRAPERI, Jean-François. (2016). *Parcourir sa vie : se former à l'autobiographie raisonnée*. Valence : Presses de l'économie sociale, coll. Réflexion personnelle et action collective (2^e éd., éd. orig. 2010).
- DRIEU, Caroline. (2022). *Sharing, caring ; Le DJing au service des pratiques de partage*. Mémoire DSAA Prospectives, École Duperré.
- DRIEU, Caroline. (2024). « What is a DJ if they can't care? », dans *Agencements*, n°11(2), p11-22. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.011.0011>
- DUBAR, Claude. (1969). « La méthode de Marcel Mauss », dans *Revue française de sociologie*, n°10(4), p515-521. En ligne : <https://doi.org/10.2307/3320438>
- @ ENM VILLEURBANNE. (2024). « Petite histoire de l'ENM », dans *enm-villeurbaine.fr*, 22 mai 2024. En ligne : <https://www.enm-villeurbaine.fr/ecole/presentation/petite-histoire-de-lenm/>
- FARGE, Arlette. (1998). *Le goût de l'archive*. Paris : éd. du Seuil, coll. Points Histoire.
- FASSEUR, Nicolas, MOULIN, Yvette & LEDUC, Alain. (2013). *Les Cahiers du Fil Rouge*, n°18, « L'Université populaire de Paris 8 Saint-Denis, dernière utopie vinciennaise ? L'éducation populaire, une utopie pour le XXI^{ème} siècle ». Bruxelles : CFS, Collectif Formation Société. En ligne : <http://ep.cfsasbl.be/L-Universite-populaire-de-Paris-8-Saint-Denis>
- FAVIER, Yves. (2025). « Écotone dispositif vivace (en hommage à Barre Phillips) ». [Doc de travail pour *Musicheria* (*suoni relazioni educazione*)].
- FAVRET-SAADA, Jeanne. (1990). « Être affecté », dans *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n°8(1), p3-9. En ligne : <https://doi.org/10.3406/gradh.1990.1340>
- FELA Ransome Kuti & AFRICA 70. (1975). *Expensive Shit*. Label : Editions Makossa.
- FELA Anikulapo Kuti & EGYPT 80. (1986). *Teacher Don't Teach Me Nonsense*. Label : Barclay.
- FERRÉ, Léo. (1969). *C'est Extra*. Label : Barclay
- FFMJC (Fédération française des maisons des jeunes et de la culture). (1995). *Lettre de la FFMJC*, n°7, « Pari ? Séminaire ? Marathon ? Rencontre ? Stage intensif ? Confrontation ? Rennes 15-16-17 février 1995, 3 jours avec Luc Carton ».

- FFMJC. (1996a). *Lettre de la FFMJC*, n°8, « Éducation populaire ou animation socio-culturelle ? Grp de recherche sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC, CR du troisième [deuxième] séminaire, Cannes 10-11-12-13 juillet 1995 ».
- FFMJC. (1996b). *Lettre de la FFMJC*, n°9, « Éducation populaire ou animation socio-culturelle ? Grp de recherche sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC (int. Luc Carton) III, Dieppe 8-9-10-11 février 1996 ».
- FFMJC. (1996c). *Lettre de la FFMJC*, n°10, « Éducation populaire ou animation socio-culturelle ? Grp de rech sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC (avec Luc Carton) IV, Avignon 15-16-17-18 juillet 1996 ».
- F FILIOD, Jean Paul & MORAND-DUMARSKI, Delphine. (2022). « Passeurs, chercheurs : quel·s rôle·s pour les enfants-élèves dans les recherches co-laboratives ? » [Comm. orale], 12^e Rencontre internationale des LéA, ENS Lyon, 18 mai 2022.
- FONTAINE, Sully. (2019). « Sully Fontaine, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, mars 2019 (avec Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/123>
- FOUCAULT, Michel. (2001). *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris : Gallimard, coll. Quatro. (éd. Daniel Defert et François Ewald).
- FRANÇOIS, Claude. (1976). *La Solitude C'est Après*. Label : Disques Flèche.
- FRANÇOIS, Jean-Charles. (1991). *Percussion et musique contemporaine*. Paris : Klincksieck, coll. Collection d'esthétique.
- FRANÇOIS, Jean-Charles. (2005). « Production artistique, enseignement, recherche », dans *Enseigner la musique*, n°8. Lyon : Cefedem Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, p235-254.
- FRANÇOIS, Jean-Charles. (2009). « La question des pratiques musicales au sein des institutions d'enseignement », dans MARIÉTAN, Pierre & BARBANTI, *Pédagogies (Sonorités n°4)*, Nîmes : Champ Social éd., coll. Musique environnement, p13-43 (avec IME, Institut Musique Écologie).
- @ FRANÇOIS, Jean-Charles. (2015). « Écologie des pratiques », dans *PaaLabRes*, 1^{ère} éd. num. « Plan PaaLabRes », 30 juin 2015. En ligne : <http://www.paalabres.org/concepts/ecologie-des-pratiques/>
- @ FRANÇOIS, Jean-Charles. (2019). « Timbre », dans *PaaLabRes*, 1^{ère} éd. num. « Plan PaaLabRes », 20 sept. 2019. (éd. orig. *Perspectives of New Music*, n°53(2), p67-144, 2015). En ligne : <http://www.paalabres.org/improvisation/timbre/>
- @ FRANÇOIS, Jean-Charles. (2021). « Invention musicale collective dans le cadre de la diversité des cultures », dans *PaaLabRes*, 3^e éd. num. « Faire tomber les murs », 11 jan. 2021. En ligne : <http://www.paalabres.org/article-de-recherche/francois-fr/>
- F FRANÇOIS, Jean-Charles. (2025a). « Vide/Plein, improvisation et recherche artistique », dans *Séminaire Artpa* (Actualités des recherches sur les transmissions des pratiques artistiques), CNMSD de Lyon, 17 avril 2025.
- @ FRANÇOIS, Jean-Charles. (2025b). *Le sync (commentaire impro)* [Mail]. 17/08/2025 12:10.
- FRANÇOIS, Jean-Charles, SCHEPENS, Eddy, HAHN, Karine & CLÉMENT, Dominique. (2007). « Processus contractuels dans les projets de réalisation musicale des étudiants au Cefedem Rhone-Alpes », dans *Enseigner la musique*, n°9-10. Lyon : Cefedem Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, p173-194.
- FRANÇOIS, Jean-Charles, LAVAL, Gilles & PARIAUD, Pascal. (2014). « Description détaillée des ateliers PFL Traject au Centre André Malraux, Vandœuvre-les-Nancy », dans 12^e JFREM (*Journées francophones de recherche en éducation musicale*). En ligne : <https://www.cefedem-aura.org/jfrem2014/communications/Francois-Laval-Pariaud-Actes2014.pdf>
- @ FRANÇOIS, Jean-Charles & SAVOURET, Alain. (2015). « Nomade », dans *PaaLabRes*, 1^{ère} éd. num. « Plan PaaLabRes », 1^{er} juil. 2015. En ligne : <https://www.paalabres.org/concepts/nomade/>

- @ FRANÇOIS, Jean-Charles & GAGEL, Reinhard. (2021). « Rencontre entre Reinhard Gagel et Jean-Charles François », dans *PaaLabRes*, 3^e éd. num. « Faire tomber les murs », 11 jan. 2021. En ligne : <http://www.paalabres.org/entretien/gagel-fr/>
- FRANGNE, Pierre-Henry, PICARD, Timothée, LACOMBE, Hervé & MASSIN, Marianne (éd.) (2017). *La valeur de l'émotion musicale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. *Æsthetica*. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/183946>
- FREINET, Célestin. (1937). « La grammaire en quatre pages », dans *Brochures d'Education Nouvelle Populaire*, n°2, En ligne : <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/la-grammaire-en-quatre-pages>
- FREINET, Célestin. (1964). *Les invariants pédagogiques, Code pratique d'Ecole Moderne*. Bibliothèque de l'École Moderne, n°25. Cannes : éd. de l'École Moderne française. En ligne : <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/18353>
- FRITH, Fred. (1990). *Step Across The Border*. Label : RecRec Music.
- FRITH, Fred. (1999). *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire (Graphic Scores 1986-96)*. Label : I Dischi Di Angelica.
- FUHR, Jenny. (2010). *Experiencing Rhythm: Contemporary Malagasy Music and Identity*. PhD in Philosophy, University of Southampton, Faculty of Humanities.
- FUHR, Jenny. (2011). « “6/8 Rhythm” Meets “Lova-Tsofina”: Experiencing Malagasy Music », dans *Music and Arts in Action*, n°3(3), p56-76.
- GALLY, Michèle. 1999. « Une poésie sans musique ? Bruits de voix et perceptions du monde chez Eustache Deschamps », dans GALLY, Michèle & JOURDE, Michel (éd.) *Par la vue et par l'ouïe : littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*. Fontenay-aux-Roses : ENS Editions, coll. Signes.
- GARCIN-MARROU, Flore. (2017). « L'Abécédaire de Gilles Deleuze », dans *Ligeia*, n°153-156(1), p212-219. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lige.153.0212>
- GAUCHET, Claude. (1869). *Le plaisir des champs avec la venerie : volerie et pescherie (poème en quatre parties)*. Paris : A. Franck (avec Prosper Blanchemain et Guillaume Colletet, éd. orig. 1583). En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62097887/>
- GAUTHIER, Églantine. (2020). « Esthétiques et valeurs d'une danse populaire : du sega tipik au séga “zip an ler” », dans *Recherches en danse*, n°9. En ligne : <https://doi.org/10.4000/danse.3107>
- GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. (2006). *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard (avec Michel de Certeau, nvelle éd. revue et augmentée, éd. orig. 1980).
- GIRARDOT, Romain. (2019). *Le maloya : son histoire, sa pratique, son apport à la culture réunionnaise et dans les institutions musicales*. Mémoire DE professeur de musique, Cefedem de Normandie.
- GLISSANT, Édouard. (2009). *Philosophie de la relation : poésie en étendue*. Paris : Gallimard, coll. nrf.
- GLISSANT, Édouard & CHAMOISEAU, Patrick. (2009). *L'intraitable beauté du monde : adresse à Barack Obama*. Paris : Galaade : Institut du tout-monde.
- GLON, Marie & LAUNAY, Isabelle (éd.) (2012). *Histoires de gestes*. Arles : Actes Sud, coll. Théâtre (avec Théâtre national de Chaillot).
- GOLDBERG, Michael. (1980). « Tower of Power, Pro Blowing Section », dans *Downbeat, the Contemporary Music Magazine*, fév. 1980. En ligne : <http://www.sheffieldgarage.com/top/downbeat-article-1980.htm>
- GREIMAS, Algirdas Julien. (2007). *Ancien français. La langue du Moyen Âge de 1080 à 1350*. Paris : Larousse, coll. Grand dictionnaire (éd. orig. 1969).
- GROUNDATION, CARLOS, Don & The CONGOS. (2002). *Hebron Gate*. Label : Young Tree Records, On The Corner, Nocturne.

- GROUPE DE FRIBOURG. (2007). *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*. Observatoire de la diversité et des droits culturels. En ligne : <https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/>
- @ GROUPE PROTOCOLE PAALABRES. (2014a). « Itinéraire-chant : Opérations culturelles - Oralité (Improvisation de doigts) », dans *PaaLabRes*, 1^{ère} éd. num. « Plan PaaLabRes ». En ligne : <https://www.paalabres.org/iticht/OperOral.html>
- @ GROUPE PROTOCOLE PAALABRES. (2014b). « Itinéraire-chant : Opérations culturelles - Oralité (Improvisation de doigts) », dans *PaaLabRes*, 1^{ère} éd. num. « Plan PaaLabRes » (avec Gilles Laval). En ligne : <https://www.paalabres.org/iticht/OralOper.html>
- GUATTARI, Félix. (2003). *Psychanalyse et transversalité : essais d'analyse institutionnelle*. Paris : La Découverte, coll. [Re]découverte Sciences humaines et sociales (éd. orig. 1974).
- HAHN, Karine. (2023). *Les pratiques (ré)sonnantes du territoire de Dieulefit, Drôme : une autre manière de faire la musique*. Thèse de doctorat en sociologie, Marseille, EHESS.
- @ HAHN, Karine & SIDOROFF, Nicolas. (2016). « Musique, recherche et politique », dans *PaaLabRes*, 1^{ère} éd. num. « Plan PaaLabRes », 11 février 2016. En ligne : <http://www.paalabres.org/politique/musique-recherche-et-politique/>
- HAMELINE, Daniel. (1996). *Créativité et création dans l'enseignement et la pratique de la musique* (interv. journées « L'évaluation dans l'enseignement de la musique »). École de musique municipale agréée de Villefontaine, 14-15-16 mars 1996.
- HANCOCK, Herbie. (1973). *Head Hunters*. Label : Columbia.
- HANNA, Christophe. (2011). « Pourquoi théorisons-nous (encore) ? », dans JENVREY, Dominiq. *Théorie du fictionnaire*. Paris : Questions théoriques, coll. Forbidden Beach, préface pI-XXIV.
- HANNA, Christophe. (2025). *Sociographies : une écologie des écritures*. Paris : Questions théoriques, coll. Forbidden Beach.
- HARAWAY, Donna J. (1988). « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, n°14(3), p575-599.
- HARAWAY, Donna J. (2007). « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exils Éditeur, coll. Essais (anthologie Laurence Allard, Delphine Gardey & Nathalie Magnan, trad. Denis Petit, éd. orig. voir [Haraway, 1988]).
- HARAWAY, Donna J. (2020). *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin : les éd. des Mondes à faire (trad. Vivien García).
- HEINICH, Nathalie. (2001). *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, coll. Repères.
- HELFFER, Mireille. (1992). « Musique de l'Inde | Musicales (traditions) », dans *Encyclopædia Universalis*, Corpus 15 (Messiaen-Natalité). Paris : Encyclopædia Universalis.
- HENOCH, Julie (journ.) (2019). « Ann O'aro, elle l'intense ». *Le magazine de toutes les musiques (Magnétique)*, RTS Radio Télévision Suisse, 26 juin 2019. En ligne : <https://www.rts.ch/audio-podcast/2019/audio/le-magazine-de-toutes-les-musiques-25056305.html>
- @ HOCQUARD, Emmanuel. (1997). « "Taches blanches" », dans *Le « Gam »*, n°2. En ligne : https://www.writing.upenn.edu/epc/orgs/bureau/tb_f.html
- HOCQUARD, Emmanuel. (2000). « Faire quelque chose avec ça », dans ESTEBAN, Claude, HOCQUARD, Emmanuel & HOURCADE, Rémi (éd.) *À Royaumont : traduction collective. 1983-2000 : une anthologie de poésie contemporaine*. Grâne : éd. Créaphis, coll. Poésie & traduction à Royaumont, p399-407.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2001). *Ma haie (Un privé à Tanger II)*. Paris : P.O.L., coll. Un privé à Tanger.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2018). *Le cours de Pise*. Paris : P.O.L. (avec David Lespiau).

- HONDRÉ, Emmanuel. (1996). « La mise en place des premières succursales du conservatoire », dans BONGRAIN, Anne, GÉRARD, Yves & COUDROY-SAGHAI, Marie-Hélène (éd.) *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. 1: Des Menus-Plaisir à la Cité de la musique*. Paris :éd. Buchet/Chastel, coll. Classique.
- HONDRÉ, Emmanuel. (1999). « Les succursales du Conservatoire ou les jalons d'une relation Paris-Province », dans BONGRAIN, Anne, POIRIER, Alain & COUDROY-SAGHAI, Marie-Hélène (éd.) *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. 2: Deux cents ans de pédagogie*. Paris :éd. Buchet/Chastel, coll. Classique.
- HUGHES, Everett C. (1996). « Pour étudier le travail d'infirmière », dans *Le regard sociologique : essais choisis*. Paris : éd. de l'EHESS, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p69-73 (éd. orig. « Studying the Nurse's Work », *American Journal of Nursing*, n°51(5), p294-295, 1951).
- @ HUGUET, Edmond. (1925-1967). *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. T1 (Aage-Brochart). (1925). Paris : Lib. ancienne Édouard Champion. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34116718>
T5 (Leur1-Pissoir). (1961). Paris : Didier. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34134412>
T6 (Pissoire-Siller). (1965). Paris : Didier. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34139886>
- # HUMBERT, Nicolas & PENZEL, Werner (réal.) (1990). *Step Across the Border*. Prod. : Balzli & Cie Filmproduktion, Bayerischer Rundfunk (BR), Cine Nomad (avec Fred Frith).
- @ INSEE. (2023). « En 2021, les inégalités et la pauvreté augmentent », dans *Insee Première*, n°1973, 14 nov. 2023 (Valérie Albouy, Anne Jaubertie, et Arnaud Rousset). En ligne : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/7710966>
- @ INSEE. (2025). « Niveau de vie et pauvreté en 2023 (Taux de pauvreté et inégalités s'accroissent fortement) », dans *Insee Première*, n°2063, 7 juil. 2025 (Christelle Rieg et Arnaud Rousset), En ligne : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/8600989>
- @ ISO (Organisation internationale de normalisation). (2010). *Spécification géométrique des produits (GPS) - Système de codification ISO pour les tolérances sur les tailles linéaires*. Normes internationales ISO, version 286-2:2010. Introduction en ligne : <https://www.iso.org/obp/ui/fr/#iso:std:iso:286:-2:ed-2:v1:fr>
- JACKSON, Michael. (1982). *Thriller*. Label : Epic.
- JAMIROQUAI. (1993). *Emergency On Planet Earth*. Label : Sony Soho Square, Orenda.
- JARDIN, Etienne. (2006). *Le conservatoire et la ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIXe siècle*. Thèse de doctorat en Histoire et civilisations, EHESS.
- JEAN-BAPTISTE, Etienne Daniel. (2013). *Filiation musicale, conduites de déni en Outremer français d'Amérique : le Bélia funéraire des obsèques d'Aimé Césaire*. Thèse de doctorat en musique, histoire et société, Paris, EHESS.
- JODELLE, Étienne. (1574). *Les œuvres & meslanges poetiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume*. Paris : chez Nicolas Chesneau, Mamert Patisson. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609547g>
- JONDEAU, Claire. (2024). *La formalisation conjointe de micro-savoirs professionnels en actes en Economie Sociale Familiale : Apports combinés de l'entretien d'explicitation et de l'analyse conversationnelle dans l'étude d'entretiens d'accompagnement social*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Normandie Université.
- KAYA. (1995). *Ersatz Of Bob Marley*. Label : Meli Melo Music.
- KAYA. (1996). *Chante Marley*. Label : Dodo Sound.
- KAYA. (1997). *Mo La Misik*. Label : Discorama, Declic Réunion (Clément Duret).
- KAYA. (1998). *Seggae Experience (Best Of)*. Label : Meli Melo Music.

- KAYA Ek Racinetatane. (1991). *La Paix Universelle*. Label : CM, Mirason, Pense à moi.
- KAYA Ek Racinetatane. (1992). *Seggae Man*. Label : IKS Music, Pense à moi.
- KERGOAT, Danièle. (2009). « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », dans DORLIN, Elsa (éd.) *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Actuel Marx confrontation, p111-125.
- KILTIR MÉLANZER. (1992). *Perdition*. Label : Damoo (avec Tian (Christian Corentin)).
- KOODAKOOD. (2005). *Pou la pé*. Label : Aza-i.d.
- KUBIK, Cécile. (2015). « À propos du doctorat de musique “Recherche et pratique” », dans *Revue Hermès - Cognition - Communication - Politique*, 1 déc. 2015. En ligne : <https://doi.org/10.58079/pid1>
- FLAGRANT DÉNI, SAF & SAVE (2025). *L.435-1 : une loi dangereuse, qui tue de plus en plus*, 6 juin 2025 (avec SAF, Syndicat des avocat-es de France, SAVE, Stop aux violences d’État). En ligne : <https://www.flagrant-deni.fr/wp-content/uploads/2025/06/2025-06-FD-SAVE-familles-note-rapporteur-executions-sommaires-ONU-loi-cazeneuve-instruction-retailleau.pdf>
- LABOPRAXÉO (éd.) (2014). *Forum 142, Actualisation de la recherche-action et pertinence de la praxéologie*. Nîmes : Champs social (actes des journées ToPos organisées par le Laboratoire de Praxéologie Rhône-Alpes, Lypn, 27-28 mars 2014).
- LABORDE, Denis. (1994). « Des passions de l’âme au discours de la musique », dans *Terrain : anthropologie et sciences humaines*, n°22, p79-92. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3087>
- LABORDE, Denis. (2002). « Faire la musique en Iparralde », dans *Science et culture basque, et réseaux télématique*, Donostia : Eusko Ikaskuntz, p703-707 (actes du XV Congreso de Estudios Vascos). En ligne : <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/congresos/15/07030707.pdf>
- LABORY, Marie (journ.) (2025). « Pierre Vincclair, poète : “Le poème, c’est l’aventure du sens” ». *Les Midis de Culture*, France Culture, 16 avril 2025. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/pierre-vincclair-poete-pour-les-oeuvres-liquides-6611875>
- LAGARDE, Benjamin. (2012). *Réunion maloya : La créolisation réunionnaise telle qu’entendue depuis sa musique traditionnelle*. Thèse de doctorat en Anthropologie, Aix-Marseille.
- LAHIRE, Bernard. (1998). « Logiques pratiques : le “faire” et le “dire sur le faire” », dans *Recherche & formation*, n°27(1), p15-28. En ligne : <https://doi.org/10.3406/refor.1998.1471>
- LAKLARTÉ. (2017). *Demande de création du style musical SEGAMALOYA*. Lettre de LAKLARTÉ (Linité artistik kiltirel lang anvironeman réyoné tradision épanouisman) à la SACEM, Jean-Claude Petit (prés.), 4 août 2017. En ligne, deux pages : <https://www.zinfos974.com/wp-content/uploads/articles/17662515-22100554.jpg> et <https://www.zinfos974.com/wp-content/uploads/articles/17662515-22100566.jpg>
- LAPLANE, Dominique. (2000). *La pensée d’outre-mots : la pensée sans langage et la relation pensée-langage*. Paris : inst. d’éd. Sanofi-Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond.
- LAROUSSE. (1989). *Grand Larousse de la langue française. Tome 5, O-PSI*. (Louis Guilbert, René Lagagne et Georges Niobey). En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200551p>
- LATOUR, Bruno. (2010). « An Attempt at a “Compositionist Manifesto” », dans *New Literary History*, n°41, p471-490. En ligne : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf>
- LAURIN, Hélène. (2015). *Les filles aussi jouent de l’air guitar*. Montréal : éd. de ta mère.
- LAVAL, Léa. (2016). « Poser l’éducation populaire entre savoirs et émancipation : », dans *Recherches & éducations*, n°16, p102-113. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.2672>

- LAVAL, Léa. (2019). *Travailler les savoirs pour une université autrement populaire. Dialogues entre critiques en acte de l'université et pratiques de recherche de l'éducation populaire*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Paris 8.
- † LEBLANC, Serge. (2019). *Formation à l'autoconfrontation*. [Formation interne Cefedem AuRA]. Lyon, 8 fév. et 5 juil. 2019.
- LEBLANC, Serge, RIA, Luc, DIEUMEGARD, Gilles, SERRES, Guillaume & DURAND, Marc. (2008). « Concevoir des dispositifs de formation professionnelle des enseignants à partir de l'analyse de l'activité dans une approche enactive », dans *Activités*, n°5(1), p58-78. En ligne : <https://doi.org/10.4000/activites.1941>
- LEGRAIN, Laurent. (2022). « Christopher Small, Musiquer. Le sens de l'expérience musicale [trad. de l'anglais par Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion] Paris, Philharmonie de Paris Éditions, (1998) 2019, 441 p. », dans *Ethnologie française*, n°52(1), p215-221. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.221.0215>
- LEHMANN, Bernard. (2005). *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris : La Découverte, coll. Poche, Sciences humaines et sociales.
- LEO SMITH, Wadada. (1973). *Notes (8 Pieces) Source a New World Music: Creative Music*. Autoéd.
- LEO SMITH, Wadada. (2004). *Kabell Years 1971-1979*. Label : Tzadik, Key Series.
- @ LEO SMITH, Wadada. (2018). « Philosophy and Language of Music, Artist Statement », dans [wadadaleosmith.com](https://www.wadadaleosmith.com). En ligne : <https://www.wadadaleosmith.com/philosophy-and-language-of-music/>
- LEPAGE, Franck. (2001). *Le travail de la culture dans la transformation sociale. Une offre publique de réflexion sur l'avenir de l'éducation populaire (Rapport d'étape)*. Paris : INJEP, Institut National de la Jeunesse et de l'Éducation Populaire (avec la Fédération Française des Maisons des jeunes et de la Culture, FFMJC). En ligne : <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/014000300.pdf>
- @ LES PÉRIPHÉRIQUES VOUS PARLENT. (2006). « Session Overflow, samedi 1^{er} juillet à 21h à Aurel (Drôme) au Palindrome », dans *Lesperipheriques.org*. En ligne : <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?article456>
- @ LESOURD, Francis. (2016). « Public intérieur », dans *Encyclopédie des Fabriques*, 25 sept. 2016. En ligne : <https://encyclopedia.fabriquesdesociologie.net/public-interieur/>
- † LESOURD, Francis. (2018). « Le public intérieur et les mouvements pré-verbaux qui peuvent mener (ou ne pas mener) à l'écriture » [interv.], séminaire *Faire commun en recherche(s)*, Saint-Denis : Université Paris 8, 30 nov. 2018.
- LEWIS, George E. (2004). « Improvised Music after 1950, Afrological and Eurological Perspectives », dans *Black Music Research Journal*, Center for Black Music Research, Columbia College, Chicago, n°22, p215-246 (supplement: Best of BMRJ, 2002, éd. orig. BMRJ, n°16(1), 1996).
- LEWIS, George E. (2008). *A Power Stronger than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- @ LEWIS, George E. (2016). « Postface à "La musique improvisée après 1950", Le pareil qui change » (trad. Jean-Charles François, éd. orig. « Afterword to "Improvised Music After 1950": The Changing Same », dans FISCHLIN, Daniel & HEBLE, Ajay. *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Middletown, CT : Wesleyan University Press, coll. Music/Cultural Studies, p163-172, 2004). En ligne : <https://www.paalabres.org/politique/george-lewis-afterwords/>
- (The) LIBERATION MUSIC ORCHESTRA. (1990). *Dream Keeper*. Label : Blue Note, Polydor.
- # (The) LIBERATION MUSIC ORCHESTRA. (2013). *Nkosi Sikelel Afrika (1987)*. (concert filmé, Festival Jazz Middelheim d'Anvers, 1987, chaîne Maurizio Zorzi). En ligne : <https://youtu.be/8Gfp3jh7P74>

- # LILENSTEIN, Nat (réal.) (1979). « Pierre Schaeffer, La leçon de Musique (artsonores, ina) », dans *Arts sonores*. Prod. : TF1, INA, 4 mars 1979 (avec Mildred Clary). En ligne : <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00212/pierre-schaeffer-la-lecon-de-musique.html>
- @ LITTRÉ, Émile. (1873-1874). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette (version électronique de François Gannaz). En ligne : <https://www.littre.org>
- @ LITTRÉ, Émile. (1878). *Dictionnaire de la langue française, Supplément*. Paris : Hachette (version électronique de François Gannaz). En ligne : <https://www.littre.org>
- LOBROT, Michel. (1979). *L'animation non-directive des groupes*. Paris : Payot, coll. Petite bibliothèque Payot.
- @ LOBROT, Michel. (2002). *Michel Lobrot – Entretien avec Maria Antonia*. (avec Maria Antonia Santandreu Caldentey). En ligne : https://michel-lobrot.fr/wp-content/uploads/2019/09/michel_lobrot-entretiens_avec_maria_antonia-2002.pdf
- MADEC, Annick. (2015). *Enquêter en conversant*. Paris : L'Harmattan, coll. Logiques sociales.
- MALLET, Julien & SAMSON, Guillaume. (2020). « Pour une approche alternative des circulations musicales à partir d'un rythme commun dans l'océan Indien », dans *Journal des anthropologues*. Association française des anthropologues, n°160-161, p167-183. En ligne : <https://doi.org/10.4000/jda.9647>
- MALSON, Lucien. (1983). *Des musiques de jazz*. Roquevaire : Parenthèses, coll. Epistrophy.
- MALSON, Lucien. (1993). *Les maîtres du jazz (d'Oliver à Coltrane)*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ? n°548 (10^e éd. mise à jour, éd. orig. 1952).
- MALSON, Lucien & BELLEST, Christian. (1987). *Le jazz*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? n°2392.
- MARC'O. (1997). « L'émergence du devenir citoyen », dans *Lesperipheriques.org*, n°7. En ligne : <http://www.lesperipheriques.org/spip.php?article282>
- # MARC'O (réal.) (2013). *Citoyens en France*.
- # MARCUS GREEN, Reinaldo (réal.) (2024). *Bob Marley: One Love*. Prod. : Tuff Gong, Plan B, Paramount Pictures.
- MARLEY, Bob & THE WAILERS. (1977). *Exodus*. Label : Island Records.
 - MARLEY, Bob & THE WAILERS. (1978). *Kaya*. Label : Island Records.
- @ MARTIN, Charles. (2024). « South Park va “volontairement” zapper les élections et Donald Trump », dans *Premiere.fr*, 6 sept. 2024. En ligne : <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/South-Park-va-volontairement-zapper-les-elections-et-Donald-Trump>
- MASADA. (1994). *Beit*. Label : diskUnion.
 - MASADA. (1995). *Live*. Label : Jazz Door, ITM-Media.
- # MATTSK12 (réal.) (2012). *Rebirth Brass Band drum workshop w/Keith Frazier + Derrick Tabb (complete)*. (chaîne de Matt Sakakeeny, enreg. Tulane University, 2 oct. 2009 ou 20 oct. 2010). En ligne : <https://youtu.be/PyvqQLNcNU>
- MAUREL, Christian. (2000). *Éducation populaire et travail de la culture : éléments d'une théorie de la praxis*. Paris : L'Harmattan, coll. Education comparée.
- MAUREL, Christian. (2010). *Éducation populaire et puissance d'agir : les processus culturels de l'émancipation*. Paris : L'Harmattan, coll. Travail du social.
- MAUSS, Marcel. (2002). « La prière (1909) ». Les classiques des sciences sociales. En ligne : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.huh.pri>
- MAWAAR. (2013). *Roots reggae songs*. Autoprod (Pass'Message). En ligne : <https://mawaar.bandcamp.com/album/roots-reggae-songs>

- MAWAAR. (2020). *Lé Valab'*. Autoprod (Pass'Message). En ligne : <https://mawaar.bandcamp.com/album/l-valab>
- MCC (Ministère de la culture). (2020). « Le séga de l'île de la Réunion », dans *Patrimoine Culture Immatériel en France*, 12 fév. 2020. En ligne : <https://www.pci-lab.fr/fiche-d-inventaire/fiche/368-le-sega-de-l-ile-de-la-reunion>
- MEIRIEU, Philippe. (1987). *Apprendre oui, mais comment*. Paris : ESF éditeur, coll. Pédagogies.
- (The) MELVINS. (2006). *(A) Senile Animal*. Label : Ipecac Recordings.
- MESCHONNIC, Henri. (1978). « Enseignement, séminaire », dans *Esprit*, n°11-12, p182-187.
- MINGUS, Charles. (1982). *Moins qu'un chien*. Roquevaire : Parenthèses, coll. Epistrophy (récit recueilli par Nel King, trad. Jacques B. Hess 1973 revue en 1982, éd. orig. *Beneath the Underdog*, Alfred A. Knopf, 1971).
- MISSTY. (2019). « Missty, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, 15 avril 2019 (int. Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/72>
- MISTER BUNGLE. (1991). *Mr. Bungle*. Label : Warner Bros. Records.
- MITCHELL, Roscoe. (1978). *L-R-G / The Maze / S II Examples*. Label : Nessa records.
- # MITCHELL, Roscoe. (2014). *L-R-G (Roscoe Mitchell, George Lewis, Wadada Leo Smith)*. (concert enregistré le 18 juil. 1998, Cannon Chapel, Emory University, Atlanta, GA, chaîne de Scott Burland). En ligne : <https://youtu.be/g2WntBqEGGw>
- MOORE, Carlos. (1982). *Fela Fela : cette putain de vie*. Paris : Karthala, coll. Les Afriques.
- MOORE, Carlos. (2009). *Fela: This Bitch of a Life*. Chicago : Lawrence Hill Books edition.
- MOREAU, Jacques. (2014). *Quelle place pour la recherche dans un premier cycle d'enseignement musical supérieur ?* Mémoire Master Administrateur des institutions de recherche et de diffusion des connaissances, ENS Sciences Po Lyon.
- MORIN, Edgar. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF, coll. Communication et complexité.
- MORVAN, Alexia. (2011). *Pour une éducation populaire politique : à partir d'une recherche-action en Bretagne*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Paris 8.
- NAÉSSAYÉ. (1991). *Oté La Sere*. Label : Discorama.
- NAKED CITY. (1990). *Naked City*. Label : Elektra Entertainment, Nonesuch.
- NAKED CITY. (1993). *Radio*. Label : Avant.
- NASSE, Philippe. (2017). « Roll & Swing, naissance de la batterie en France - Livret enseignants, cycles I à IV », pour *Roll & Swing*, expo. temp. Montluçon : MuPop, Musée des Musiques Populaires de Montluçon (1^{er} juil. au 31 déc. 2017).
- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2008). « Des compétences indisciplinées », dans *pnls.fr*, Rapport de/au savoir, 14 avril 2008. En ligne : <https://pnls.fr/des-competences-indisciplinees/>
- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2013). « Retour sur l'expérience du "journal de recherche" », dans *pnls.fr*, 20 sept. 2013. En ligne : <https://pnls.fr/retour-sur-l-experience-du-journal-de-recherche/>
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2016). *Le travail du commun*. Saint-Germain-sur-Ille : éd. du Commun.
- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2017). « Pratiques de la réciprocité », dans *pnls.fr*, 3 sept. 2017. En ligne : <https://pnls.fr/pratiques-de-la-reciprocite/>
- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2018). « Disponibilité. Le Chantier et ses Zones d'attraction temporaire », dans *pnls.fabriquesdesociologie.net*, 2 juin 2018. En ligne : <https://www.pnls.fabriquesdesociologie.net/disponibilite-le-chantier-et-ses-zones-dattraction-temporaire/>
Repris : (2019), dans *Agencements*, n°3(1), p96-103. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.003.0096>

- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2020a). « Samedi 07 novembre 2020. Fanzine(s) en recherche », dans *journal.pnls.fr*. En ligne : <https://journal.pnls.fr/samedi-07-novembre-2020-fanzines-en-recherche/>
- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2020b). « Mardi 08 décembre 2020. Fanziner en écriture », dans *journal.pnls.fr*, 8 déc. 2020. En ligne : <https://journal.pnls.fr/fanziner-en-ecriture/>
- @ NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2022). « Samedi 09 avril 2022. Sans préalable. Mais en antériorités (Brève de méthode) », dans *journal.pnls.fr*. En ligne : <https://journal.pnls.fr/samedi-09-avril-2022-sans-prealable-mais-en-anteriorites-breve-de-methode/>
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2024a). *Faire recherche en commun : chroniques d'une pratique éprouvée*. Rennes : éd. du commun.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal. (2024b). *TexteFlux, 5e conjugaison*. Autoéd.
- # NOLAN, Christopher (réal.) (2010). *Inception*. Prod. : Warner Bros., Legendary Entertainment, Syncopy.
- NOMEANSNO. (1989). *Wrong*. Label : Alternative Tentacles.
- # NOUT RACINE (réal.) (2023). *Bal réel*. En ligne : <https://youtu.be/cgIqGTbf1hE>
- NOW ORCHESTRA & LUSSIER, René. (1996). *Le Tour Du Bloc*. Label : Les Disques Victo.
- O'ARO, Ann. (2018). *Ann O'aro*. Label : Cobalt, Buda Musique.
- O'ARO, Ann. (2020). *Longoz*. Label : Cobalt, Buda Musique.
- O'ARO, Ann. (2024). *Chapelet le chien*. Paris : Cobalt.
- OHNO, Taiichi & ŌNO, Taiichi. (2008). *Toyota Production System: Beyond Large-Scale Production*. New York : Productivity Press (trad. Norman Bodek, éd. orig. *Toyota seisan hoshiki*, Diamond, Inc., Tokyo, 1978, eng. trad. 1988).
- OLYMPUS (s.d.). « Linear PCM Recorder LS-14/LS-12, Mode d'emploi Détaillé ».
- # OUTRE-MER LA 1ÈRE (réal.) (2019). *Olympia OM 2019, le replay*. Prod. : Merapi Prod. et France Télévisions (réal. Selim Isker). En ligne : <https://youtu.be/O81RJYKs3w>
- PAALABRES. (2011). *Pratiques Artistiques en Actes – Laboratoire de REcherche [PAALABRES]. Recherche sur les Pratiques nomades et transversales*. En ligne : http://www.paalabres.org/docs/PaaLabres_prez2011fr.pdf
- † PAALABRES. (2012). *Journées PaaLabRes*. MLIS Villeurbanne, 19 janvier 2012.
- † PAALABRES. (2013a). *Exposition « L'objet artistique hybride »*. MLIS Villeurbanne, 22 fév.-16 mars 2013.
- PAALABRES. (2013b). « Pratiques Artistiques en Actes, LABoratoire de REcherches Sur les pratiques nomades et transversales (carte blanche 1/4). », dans *Revue&Corrigée (surface écrite des pratiques sonores expérimentales)*, n°95, p20-24.
- PAALABRES. (2013c). « Deuxième édition des journées à la Maison du Livre de l'Image et du Son 15-16 mars 2013 (carte blanche 2/4) », dans *Revue&Corrigée*, n°96, p26-32.
- PAALABRES. (2013d). « Deuxième édition des journées II, Sur le thème de l'objet artistique hybride, Contenu de diverses présentations, ateliers & débats (carte blanche 3/4) », dans *Revue&Corrigée*, n°97, p20-28.
- @ PAALABRES. (2016). *Plan PaaLabRes* [Site]. En ligne : <http://www.paalabres.org/2016-plan-paalabres/>
- @ PAALABRES. (2017). *Partitions graphiques* [Site]. En ligne : <http://www.paalabres.org/2017-carte-paalabres/>
- PAALABRES. (2018). « Appel à contributions 2018 “Faire tomber les murs !” », dans *PaaLabRes*, 3^e éd. num. « *Faire tomber les murs* ». En ligne : <http://www.paalabres.org/paarticipation/appele-a-contributions-2018/>

- @ PAALABRES. (2021a). « Éditorial 2021 – Faire tomber les murs », dans *PaaLabRes*, 3^e éd. num. « *Faire tomber les murs* », 11 jan. 2021. En ligne : <http://www.paalabres.org/editorial/editorial-2021-fr/>
- @ PAALABRES. (2021b). « Lisières - Collage », dans *PaaLabRes*, 3^e éd. num. « *Faire tomber les murs* », 11 jan. 2021. En ligne : <https://www.paalabres.org/collage/lisieres-fr/>
- @ PAALABRES. (2021c). *Faire tomber les murs* [Site]. En ligne : <http://www.paalabres.org/paalabres-2021c-faire-tomber-les-murs/>
- † PAALABRES. (2024). *Rendre compte/conté* [Conf.-perf]. Journée FEM, CNSMD de Lyon, 17 juin 2024.
- @ PAALABRES. (2025) « *Liste des activités PaaLabRes* », dans *PaaLabRes*. En ligne : <http://www.paalabres.org/lab/liste-des-activites-paalabres/>
- † PAALABRES & CEPI. (2022). *Lisières-écotones (nous n’irons pas à Stockholm)*. [Conf.-perf]. Cefedem AuRA, Lyon, 20 avril 2022.
- † PAALABRES & GRAC (Groupe, Recherche-Action). (2014). *Co-Loc/actions, actes artistiques et participation du public*. MLIS Villeurbanne, 17 jan. 2014.
- PACZYNSKI, Georges. (1999). *Une histoire de la batterie de jazz, T1 : Des origines aux années swing*. Paris : éd. Outre Mesure (2^e éd. revue et corr., éd. orig. 1997).
- PARENT, Marie-Christine. (2015). « Représentations publiques du patrimoine musical et de la diversité culturelle en milieu créole : le cas des Seychelles (océan Indien) », dans MOISA, Daniela & RODA, Jessica (éd.). *La diversité des patrimoines : du rejet du discours à l’éloge des pratiques*. Québec : Presses de l’Université du Québec, coll. Nouveaux patrimoines, p49-64.
- PARENT, Marie-Christine. (2018). *Le moutya à l’épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d’aujourd’hui (océan Indien)*. Thèse de doctorat en musique, option Ethnomusicologie / Arts vivants, dominante musique, Montréal, Nice Sophia Antipolis.
- @ PARIAUD, Pascal. (2017). « Interview de Pascal Pariaud », dans *PaaLabRes*, 2^e éd. num. « *Partitions graphiques* », 18 août 2017 (avec Jean-Charles François, Nicolas Sidoroff, nov. 2016). En ligne : <https://www.paalabres.org/partitions-graphiques/interview-de-pascal-pariaud/>
- PÉCHOIN, Daniel (éd.) (2009). *Le dictionnaire des analogies*. Paris : Larousse, coll. Les grands dictionnaires.
- PENNAC, Daniel. (1995). *Comme un roman*. Paris : Gallimard, coll. Folio (éd. orig. 1992).
- PÉREZ-WILKE, Inés, KUYPERS, Patricia & COSTA, Rogério (éd.) (2024). *Autour de l’improvisation : essais*. Paris : L’Harmattan, coll. Thyse (avec le Centre transdisciplinaire d’épistémologie de la littérature et des arts vivants).
- PERRENOUD, Marc. (2004). « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l’art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », dans *Sociétés* (Louvain-la-Neuve), n°85, p25-34. En ligne : <https://doi.org/10.3917/soc.085.0025>
- PERRENOUD, Marc. (2005). *La figure sociale du musicien : ethnographie du métier de musicien ordinaire*. Thèse de doctorat en Ethnologie et anthropologie sociale, Paris, EHESS.
- PERRENOUD, Marc. (2006). « Ne faire que ça », dans PERRENOUD, Marc (éd.). *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*. Paris : L’Harmattan, coll. Logiques sociales, p133-161.
- PERRENOUD, Marc. (2007). *Les musiciens : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte, coll. Textes à l’appui, série « Enquêtes de terrain ».
- PERRET, Pierre (éd.) (2002). *Le parler des métiers : dictionnaire thématique alphabétique*. Paris : Robert Laffont (avec Gabrielle Quemada).
- PETERS, Alain. (1998). *Parabolér*. Label : Takamba.
- PHAM, Trong Hieu (2013). *Bilan de CMS*. Cefedem AuRA, Formation Rhone-Loire 2010-2013.

- **PIERREPONT**, Alexandre. (2015). *La nuée : l'AACM, un jeu de société musicale*. Marseille : Parenthèses, coll. Eupalinos.
- **POCHET**, Catherine, **OURY**, Fernand & **OURY**, Jean. (2012). « *L'année dernière, j'étais mort ...* » signé Miloud : pédagogie et psychothérapie institutionnelles. Vigneux : éd. Matrice (4e éd., éd. orig. 1986).
- **POLICE-MICHEL**, Daniella. (2006). « Le séga traditionnel mauricien, Lieu de naissance d'un nouvel anthropos », dans *Etudes Océan Indien*, n°37, p91-110. En ligne : <http://www.marceljousse.com/wp-content/uploads/2016/11/PLE-S%C3%A9gaTradMaur-2006.pdf>
- **POULIN**, Céline & **PRESTON**, Marie (éd.) (2019). *Co-crédation*. Brétigny-sur-Orge/Paris : CAC Brétigny, éd. Empire.
- # **POULOT**, René Alix (réal.) (2016). *0726 Alain Peters (Hommage à) Il était une fois ... 1991 à 2016 (Alix Poulot 01 11 2016)* (avec Creol Cool Music et Cap Bleu). En ligne : <https://youtu.be/cWa76zP1s2M>
- # **PRESTIA**, Francis Rocco. (1993). *Fingerstyle Funk Bass Lesson*. Video Progressions, International Music Publications (avec David Schaub et Alexis Sklarevski).
- # **PRESTIA**, Francis Rocco (réal.) (2020). *Fingerstyle Funk Bass Lesson [Full Video]*. En ligne : <https://youtu.be/h-QEeRJEo8U>
- **PRÉVOT**, Guillemette. (2017). « Musique en jeu versus Revue de musicologie. Contestation institutionnelle, opposition éditoriale, critique épistémologique. Revue des enjeux », dans *Revue de musicologie*, « Un siècle de musicologie en France », n°103, p255-282.
- **PYNDIAH**, Gitanjali. (2018). « Sonic Landscape of Seggae: Mauritian Segga Rhythm Meets Jamaican Roots Reggae », dans *Interactions: Studies in Communication & Culture*, n°9, p119-136. En ligne : https://doi.org/10.1386/iscc.9.1.119_1
- **PYNDIAH**, Gitanjali. (2019). *Decolonising Dodoland: From Colonial Anaesthesia to Autopoiesis in Creative Practices on Mainland Mauritius*. PhD in Cultural Studies, Goldsmiths, University of London. En ligne : <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/27689/>
- **RACINE TATANE & KAYA**. (1989). *Seggae Nu Lamizik*. Label : Cyper, Percy Yip Tong.
- **RACINE TATANE & KAYA**. (1990). *Roots of Seggae*. Label : Cyper.
- **RANCIÈRE**, Jacques. (1987). *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard.
- **RANCIÈRE**, Jacques. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Eds.
- **RANCIÈRE**, Jacques. (2004). *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, coll. Folio, Essais (éd. orig. Osiris, 1990).
- **RANNOU**, Janine & **ROHARIK**, Ionela. (2006). *Les danseurs. Un métier d'engagement*. (Ministère de la culture, DEPS). En ligne : <https://doi.org/10.3917/deps.ranno.2006.01>
- **RAPPE**, David. (2004). *La Bourse du travail de Lyon : une structure ouvrière entre services sociaux et révolution sociale (Histoire de la Bourse du travail de Lyon des origines à 1914)*. Lyon : Atelier de création libertaire.
- **RAS NATTY BABY**. (2009). *Live*. Label : Discorama.
- **RAVET**, Hyacinthe. (2014). « L'accès des femmes aux professions musicales : L'entrée dans les orchestres symphoniques », dans *L'Observatoire*, n°44(1), p45-48. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lobs.044.0045>
- **RAVET**, Hyacinthe & **COULANGEON**, Philippe. (2003). « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », dans *Sociologie du travail*, n°45(3), p361-84. En ligne : <https://doi.org/10.4000/sdt.31922>
- **RAYMOND**, Jean-François de. (1980). *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*. Paris : J. Vrin, coll. Problèmes et controverses.

- # REINER, Rob (réal.) (1984). *This Is Spinal Tap*. Prod. : Spinal Tap Prod.
- REVUE AGENCEMENTS. (2024). *Faire front depuis une recherche autrement populaire*. (éd. du commun), 19 juin 2024. En ligne : <https://www.editionsducommun.org/blogs/actualites-evenements/faire-front-depuis-une-recherche-autrement-populaire>
- REY, Alain (éd.) (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- REY, Alain (éd.) (2016). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert (5^e nvelle éd. augmentée, éd. orig. 1992).
- RIBOT, Marc. (2024). *Jusqu'à la corde*. Nantes : Lenka lente (trad. Isabelle Blandin, éd. orig. *Unstrung: rants and stories of a noise guitarist*, New York, Akashic Books, 2021).
- RICARDOU, Jean. (2016). « Inventer des mots pour penser », dans JACQUET-PFAU, Christine & SABLAYROLLES (éd.), *La fabrique des mots français : colloque de Cerisy*. Limoges : Lambert-Lucas, coll. La lexicothèque.
- RICOEUR, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : éd. du Seuil.
- ROBERT, Yves, CHEVILLON, Bruno & SCOTT, Aaron. (1989). *Des satellites avec des traces de plumes*. Label : Evidence.
- @ ROMÉAS, Nicolas. (2014). « Bernard Lubat, L'énergie profuse et diffuse de l'amusicien d'Uz », dans *L'Insatiable (L'art principe actif)*, 6 juin 2014. En ligne : <https://linsatiable.org/Bernard-Lubat>
- # ROSE, Nikita (journ.) (2023). « Glwar Dantan - Bruno François », sur *MBC Online*. En ligne : <https://youtu.be/X7uYD05og7o>
- ROSTAIN, Michel, SAMOFF, Marjorie & GUMPLOWICZ, Philippe (éd.) (1978). *Musique en jeu « Le métier de musicien »*, n°30. Paris : éd. du Seuil.
- ROUGET, Gilbert. (1990). *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard, coll. Tel. (nvelle éd. revue et augmentée, éd. orig. 1980).
- ROUGET, Gilbert. (2004). « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n°171-172, p27-52. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24855>
- ROUGET, Gilbert. (2014). *Afrique musiquante : musiciennes et musiciens traditionnels d'Afrique noire au siècle dernier*. Paris : Riveneuve éd.
- ROUGET, Gilbert. (2017). *Musique et transe chez les Arabes*. Paris : éd. Allia (rééd. dernière partie de [Rouget 1990 (1980)]).
- @ ROUX, Benjamin. (2012). « Fiche-lecture – Micropolitiques des groupes – David Vercauteren », dans *cultivateurdeprecedents.org*, 14 déc. 2012. En ligne : https://cultivateurdeprecedents.org/20121214_Fiche-lecture_Micropolitiques_des_groupes_David_Vercauteren.html
- ROUX, Benjamin. (2024). « La pratique du digging comme manière de faire monde », dans *Agencements*, n°10(1), p146-149. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.010.0146>
- ROVERE, Walter & CHITI, Clara (éd.) (1998). *Itinerari Oltre il Suono: John Zorn*. San Giovanni Valdarno : Materiali Sonori.
- SAMSON, Guillaume. (2004). « Ile de La Réunion, Maloya, Firmin Vir. Enregistrements réalisés en Juillet 1998 à La Réunion, 1999 », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°17. En ligne : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/557>
- SAMSON, Guillaume. (2006). *Musique et identité à La Réunion : généalogie des constructions d'une singularité insulaire*. Thèse de doctorat en Anthropologie, Montréal, Aix-Marseille 3.
- SAMSON, Guillaume. (2009). « Questionnement et éléments pour la construction d'une histoire de la musique réunionnaise », dans *Revue historique de l'océan Indien*, n°5, 135-42. En ligne : <https://hal.univ-reunion.fr/hal-03426347v1/>

- SAMSON, Guillaume. (2011). « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°24, p157-171. En ligne : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1755>
- SAMSON, Guillaume. (2012). « Olivier Araste : ancêtres, mémoire et carrière dans le *maloya* réunionnais », dans LE MENESTREL, Sara (éd.). *Des vies en musique : parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris : Hermann, coll. Philosophie, politique et économie – Arts, p35-64.
- SAMSON, Guillaume. (2013). « Transculturations musicales et dynamiques identitaires », dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n°207-208, p215-235. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24693>
- SANTI, Marina & ZORZI, Eleonora (éd.) (2016). *Education as Jazz: Interdisciplinary Sketches on a New Metaphor*. Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. (2011). « Épistémologies du Sud », dans *Études rurales*, n°187, p21-50 (trad. par Magali Watteaux). En ligne : <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9351>
- SANTOS, Boaventura de Sousa. (2016). *Épistémologies du Sud : mouvements citoyens et polémique sur la science*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. Solidarité et société.
- SAUNDERS, Rebecca (compos.) (2014). *Alba (for solo trumpet and orchestra)*. Londres : Wise Music Classical.
- SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Paris : Seuil, coll. Pierres vives (nvelle éd.).
- SCHEPENS, Eddy. (2000). « Faut-il enseigner les musiques actuelles ? », dans *Enseigner la musique*, n°3. Lyon : Cefedem Rhône-Alpes, CNSMD de Lyon, p73-91.
- SCHEPENS, Eddy. (2014). « Différences de genres musicaux ou différences de pratiques ? Une voie pour renouveler les pratiques pédagogiques en musique », dans DUBÉ, François (éd.) *L'apprentissage et l'enseignement de la musique : regard francophone international*, Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, n°15, p9-18. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/2014-v15-n1-sqrm02151/>
Repris : (2019), dans *Enseigner la musique*, n°13-14, Lyon : Cefedem Auvergne Rhône-Alpes, p557-576.
- SCHÖN, Donald A. (1987). *Educating the Reflective Practitioner: Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions*. San Francisco : Jossey-Bass.
- SCHÖN, Donald A. (1994). *Le praticien réflexif. À la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : éd. Logiques, coll. Formation des maîtres (trad. Jacques Heynemand et Dolorès Gagnon, éd. orig. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983).
- SCHÖN, Donald A. (éd.) (1996). *Le tournant réflexif. Pratiques éducatives et études de cas*. Montréal : éd. Logiques, coll. Formation des maîtres (trad. Jacques Heynemand et Dolorès Gagnon, éd. orig. *The reflexive turn. Case studies in and on educational practice*, New York, Teachers College Press, 1991).
- SCHUGURENSKY, Daniel. (2007). « “Vingt mille lieues sous les mers” : les quatre défis de l'apprentissage informel », dans *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, n°160, p13-27 (trad. Marcel Rieu). En ligne : <https://doi.org/10.4000/rfp.583>
- @ SCIENCES SOCIALES ET ÉMANCIPATIONS. (2016). *Sciences sociales et émancipations*. Carnet Hypotheses. En ligne : <https://sse.hypotheses.org/>
- SCLAVIS, Louis. (1996). *Les Violences De Rameau*. Label : ECM.
- SEGGAEMAN974R (compil.) (2012). *Le maloya des années 80/90*. En ligne : <https://youtu.be/eqDbA3E4hXA>
- SEGGAEMAN974R (compil.) (2014). *kiltir malogué (maloggae)*. En ligne : <https://youtu.be/K56Nf4Ilx7Y>

- SERRELL, Mathilde & PHILIPPE, Marion. (2024). « Donald Trump, plus fort que South Park ? », dans *France Inter*, 12 sept. 2024. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/un-monde-nouveau/un-monde-nouveau-du-jeudi-12-septembre-2024-7894235>
- SFEZ, Zoé (journ.) (2023). « Arrangeurs, les génies de l'ombre », dans *La Série musicale*, France Culture (en 5 épisodes, nov. 2022-mai 2023). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-arrangeurs-les-genies-de-l-ombre>
- SHAKESPEARE, William. (1623). « Twelfth Night (Folio 1, 1623) », dans *Internet Shakespeare Ed.* En ligne : https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/TN_F1/scene/4.1/index.html
- SHAKESPEARE, William. (1990). *La nuit des rois*. Paris : Actes Sud (trad. Alexis Curvers).
- SIDOROFF, Nicolas. (2014). « Deux exemples de pratiques musicales au crible de l'éducation populaire », dans *Actes des 12^e JFREM (Journées francophones de recherche en éducation musicale)*. En ligne : <https://www.cefedem-aura.org/jfrem2014/communications/Sidoroff-Actes2014.pdf>
- SIDOROFF, Nicolas. (2016). *Les pratiques musicales : situées, sociales et politiques (des noyaux à lisières jusqu'à l'action collective)*. Master sciences de l'éducation, Université Paris 8.
- SIDOROFF, Nicolas. (2018a). « Faire quelque chose avec ça que je voudrais tant penser », dans *Agencements*, n°1(1), p41-72. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.001.0041>
- SIDOROFF, Nicolas. (2018b). « Explorer des lisières d'activités. Vers une microsociologie des pratiques (musicales) », dans *Agencements*, n°2(2), p248-274. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.002.0249>
- @ SIDOROFF, Nicolas. (2021a). « Vous avez dit... lisière ? », dans *PaaLabRes*, 3^e éd. num. « *Faire tomber les murs* ». En ligne : <http://www.paalabres.org/article-de-recherche/sidoroff-fr/>
- @ SIDOROFF, Nicolas. (2021b). « You said... Edges? », dans *PaaLabRes*, 3rd éd. num. « *Break Down the Walls* » (trad. Jean-Charles François). En ligne : <https://www.paalabres.org/article-de-recherche/nicolas-sidoroff-en/>
- SIDOROFF, Nicolas. (2024). « La recherche n'existe pas, c'est une pratique ! », dans *Agencements*, n°10(1), p153-157. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.010.0153>
- SIDOROFF, Nicolas & VENTURI, Gérald. (2013). « PaaLabRes : À propos d'Adrénaline, 16 mars 2013 (carte blanche 4/4). », dans *Revue&Corrigée*, n°98, p14-19.
- # SIMPORÉ, Bintou & RADIO NOVA (réal.) (2020). « Ann O'Aro présente le rouler réunionnais », dans *Néo Géo Nova*, Radio Nova. En ligne : <https://youtu.be/M3gv0U98hs8>
- SIRON, Jacques. (2007). « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle (V : L'Unité de la musique)*. Arles : Actes Sud, Cité de la musique, p690-711.
- SMALL, Christopher. (2019). *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*. Paris : Cité de la musique, Philharmonie de Paris, coll. La rue musicale (trad. Jedediah Sklower, éd. orig. *Musicking: the meanings of performing and listening*, University Press of New England, 1998).
- SNJ (Syndicat National des Journalistes). (2011). « Charte d'éthique professionnelle des journalistes ». En ligne : <https://www.snj.fr/charte-dethique-professionnelle-des-journalistes/94>
- @ STARITZKY, Louis. (2015). « Idée de dérive, dérive des idées », dans *École mutuelle des Fabriques*, 11 déc. 2015. En ligne : <https://ecolemutuelle.fabriquesdesociologie.net/idee-de-derive-derive-des-idees-2/>
- @ STARITZKY, Louis. (2017). « Dérive », dans *Encyclopédie des Fabriques*, 5 jan. 2017. En ligne : <https://encyclopedia.fabriquesdesociologie.net/derive/>
- STARITZKY, Louis. (2018a). « Le droit à la ville. Une expérimentation urbaine par le bas », dans *Agencements*, n°1(1), p143-159. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.001.0143>

- STARITZKY, Louis. (2018b). « Quand la recherche s'écrit en fanzine », dans *Quartiers en recherche, Corpus En Rue*, 14 oct. 2018. En ligne : <https://quartiersenrecherche.net/quand-la-recherche-secrit-en-fanzine/>
- STARITZKY, Louis. (2022). *La recherche comme expérience(s). Chroniques d'un atelier étudiant de recherche-action à Saint-Denis*. Puéchabon : Ours éd., coll. Kraft.
- STARITZKY, Louis. (2023). *La recherche comme expérience(s). Vers une sociologie des tentatives*. Thèse de doctorat en sociologie, Université Paris 8.
- STARITZKY, Louis. (2024). *Pour une sociologie des tentatives : faire monde depuis nos vies quotidiennes*. Rennes : éd. du commun.
- STARITZKY, Louis. (2025). « La recherche-action vincennoise : un héritage scandaleux », dans *PFA, Pratiques de formation/Analyses. Revue internationale de sciences humaines et sociales*, n°70. En ligne : <https://pratiquesdeformation.fr/934>
- STENGERS, Isabelle. (1997). « Isabelle Stengers : “inventer une écologie des pratiques” », dans *La Recherche*, n°97.
- STENGERS, Isabelle. (2022). *Cosmopolitiques*. Paris Le Plessis-Robinson : La Découverte, coll. Les empêcheurs de penser en rond (éd. orig. 1997). En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.steng.2022.01>
- STENGERS, Isabelle & MATHIEU, Nicole. (2000). « Discipline et interdiscipline : la philosophe de “l'écologie des pratiques” interrogée (entretien avec Isabelle Stengers) », dans *Natures, Sciences, Sociétés*, n°8(3), p57-63.
- STRAVINSKY, Igor. (2000). *Chroniques de ma vie : essai*. Paris : Denoël (nvelle éd., éd. orig. 1962, 1935).
- # STUDIO KALOU MUSIK (réal.) (2024). *TUTO - Créer un groov Segamaloya sur MAO*. En ligne : <https://youtu.be/iIYAFkbpnaY>
- SUCHET, Myriam. (2014). *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes.
- TARDOS, Anna. (2017). « L'enfant chercheur », dans PIKLER, Emmi. *Grandir autonome. Recherches présentées par Raymonde Caffari*, Toulouse : Érès, coll. Pikler Lóczy. En ligne : <https://doi.org/10.3917/eres.pikler.2017.01.0189>
- THIEVENAZ, Joris. (2016). « L'étonnement ». Philosophie, dans *Le Télémaque* 49 (1): 17-29. <https://doi.org/10.3917/tele.049.0017>
- THIEVENAZ, Joris. (2017). *De l'étonnement à l'apprentissage. Enquêter pour mieux comprendre*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, coll. Perspectives en éducation et formation. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dbu.thiev.2017.01>
- THIEVENAZ, Joris & FABRE, Michel. (2023). « La Théorie de l'enquête de John Dewey : fondements, réception et usages dans la recherche francophone en éducation et formation », dans *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, n°219, p129-178. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rfp.12978>
- TILLY, Charles. (1986). *La France conteste : de 1600 à nos jours*. Paris : Fayard, coll. L'espace du politique. (trad. Éric Diacon, éd. orig. Harvard University Press, 1986)
- TILMAN, Francis. (2004). *Penser le projet : Concepts et outils d'une pédagogie émancipatrice*. Lyon : Chronique sociale, coll. Pédagogie/Formation (avec Le Grain).
- TOURET, Louise (journ.) (2013). « Les enfants chercheurs : la recherche scientifique comme modèle d'apprentissage », dans *Rue des écoles*, France Culture, 30 mars 2013 (avec François Taddei et Ange Ansour). En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/rue-des-ecoles/les-enfants-chercheurs-la-recherche-scientifique-comme-modele-d-apprentissage-4034551>
- TPIY (Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie). (2004). *Le Procureur c/ Radislav Krstić (Affaire IT-98-33-A)*, 19 avril 2004. En ligne : <https://www.icty.org/x/cases/krstic/acjug/fr/krs-aj040419f.pdf>

- # TREILHOU, Marie-Claude (réal.) (2008). *Couleurs d'orchestre*. Prod. : Les Films d'Ici.
- Van COLÉN, Flavie. (2002). *Éducation populaire et musiques amplifiées : analyse de projets de onze lieux de musique amplifiée*. Marly-le-Roi : Publication de l'INJEP n°62 (avec le CRY, Centre de ressources yvelinois pour la musique, et La Fédurok).
- VERCAUTEREN, David, MULLER, Thierry & CRABBÉ, Olivier. (2007). *Micropolitiques des groupes : pour une écologie des pratiques collectives*. Forcalquier : HB éditions, coll. Politique(s). En ligne : <https://micropolitiques.collectifs.net/>
- VERRIER, Christian. (2017). *Former à la recherche en éducation populaire. Une voie coopérative d'émancipation avec, par et pour le peuple*. Lyon : Chronique sociale, coll. Pédagogie/Formation.
- # VERTOV, Dziga (réal.) (1929). *L'homme à la caméra*. Prod. : Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU).
- VINCENT, Guy (éd.) (1994). *L'éducation prisonnière de la forme scolaire ? Scolarisation et socialisation dans les sociétés industrielles*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- WARRIOR F. a B. W. Selekt (compil.) (2016). *Strickly Reggae Roots from 80's & 90's DJ set*. En ligne : <https://youtu.be/ykzTx2NviUc>
- # WEBBER, Peter (réal.) (2019). *Inna de Yard : The Soul of Jamaica*. Prod. : Borsalino Productions, WAG Prod, Wagram Films.
- @ XAVIER & ZINFOS974. (2017). « Ségamaloia : officialisation obtenue par Laklarté à la SACEM », dans *Zinfos974*, Le courrier des lecteurs, 16 oct. 2017. En ligne : <https://www.zinfos974.com/segamaloya-officialisation-obtenue-par-laklarte-a-la-sacem/>
- ZASK, Joëlle. (2011). *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Lormont : Le Bord de l'eau, coll. Les voies du politique.
- ZASK, Joëlle. (2020). *Zoocities : des animaux sauvages dans la ville*. Paris : Premier parallèle, coll. Collection Générale.
- ZORN, John. (1998). *The Circle Maker*. Label : Tzadik (avec Masada String Trio, Bar Kokhba Sextet).
- ZORN, John. (2007). *Six Litanies For Heliogabalus*. Label : Tzadik, Archival Series.
- ZORN, John (éd.) (2008). *Arcana III: Musicians on Music*. New York : Hips Road.
- ZORN, John & NAKED CITY. (1990). *Naked City*. Label : Elektra Entertainment, Nonesuch.
- ZU. (1999). *Bromio*. Label : Wide Records.
- ZU. (2009). *Carboniferous*. Label : Ipecac Recordings.

Table des matières

Résumé (FR)	3
Abstract (EN)	5
SOMMAIRE	6

SCÈNES D'EXPOSITION

<i>Elle est assise en tailleur sur...</i>	17

[01] Ce préambule, scénettes de recherche 23

1. 1 | Ces elle, iel, il et autre(s), qui et quand ? 24

1. 11) Ce sont des scénettes	24
1. 12) Des scénarisations réelles de recherches	25
1/ Rechercher, en improvisant (25), 2/ en discutant (27), 3/ en collectivisant l'étude (27)	
4/ en tenant une veille (29), 5/ en observant et interrogeant (30), 6/ en fanzinant (30)	
7/ en partageant et commentant des écoutes (31)	
1. 13) Que la guitare électrique ?	32

1. 2 | Remarque 1 sur le genre 35

1. 21) Dans des milieux essentiellement masculins	35
1. 22) Et la mixité au Cefedem AuRA ?	37
1.22a) Le Cefedem (Centre de formation des enseignant·es de la musique)	37
1.22b) Mixité dans l'équipe de salarié·es	37
1.22c) Mixité des étudiant·es dans la FDCE	38
1. 23) Écriture inclusive	39

1. 3 | S'aider à faire et à comprendre 40

1. 31) Le « s' » dans s'aider	40
1. 32) Comprendre et mieux faire	42
1. 33) « Plaisir aux êtres du monde entier » ?	42
1. 34) De musique et recherche à pratiques	43

[02] Deux expériences détaillées	45
2. 1 La section de cuivre de « Sahel » (1996-1998)	46
2. 11) 25 ans ont passé, c'est long	46
2.11a) Se souvenir	46
1/ Parmi cinq états de savoir (46), 2/ (Re)mobiliser des mémoires (47)	
2. 11b) D'où je venais	48
2. 12) Dans un groupe	50
2.12a) Jouer la Sauce	50
2.12b) Dans une section de cuivres	51
2.12c) Nos travaux quotidiens en section de cuivres	52
2. 13) Un problème, une recherche (de solution)	54
2.13a) La section de cuivre de « Sahel »	54
2.13b) Quelle recherche ?	57
1/ Comme une recherche-action	57
2/ Avancer	57
3/ Comment fonctionne une section de cuivre ?	57
2. 14) Aller mener l'enquête comme des journalistes	58
2.14a) Des rencontres	58
1/ Lister des personnes	58
2/ Premières rencontres	58
3/ Dont Patrick Artero	59
4/ Alors des frustrations	61
2.14b) Un article de magazine, une vidéo	62
5/ Les cuivres de Tower of Power	62
6/ La basse de Tower of Power : le débit	65
7/ Aller plus loin que la mise en place	67
2.14c) Suite des tâtonnements	69
8/ On essaye ! Mais... ..	69
9/ Que faire ?	70
10/ Une autre aide, Charles Mingus, enfin presque	71
11/ Le débit-dansant	72
12/ Charles Mingus dans le texte	74
2.14d) Le retour de Julien Raffin	74
2. 15) Pour résumer cette longue histoire	76
2. 2 Une sonorité de rouler (2020)	78
2. 21) Créer en situation un son de rouler	78
2. 22) Raconter en détail un instant	79
2. 23) Cette sonorité de rouler en interactions	79
2. 24) Des musiques de l'île de la Réunion	83
2. 3 Des connaissances et pratiques « errantes »	86
2. 31) Le débit-dansant dans « Sahel »	86
2. 32) Ce rouler par cette conga	87

ENQUÊTER SUR LES PRATIQUES ET LEURS LISIÈRES

[03] Besoins, saveur et goût de l'enquête 93

3. 1 | Un besoin de comprendre 93

3. 11) Sur un fond d'incompréhensions, quoi faire ?	94
3.11a) Rapport à l'école et l'éducation	94
3.11b) Des pratiques musicales	95
1/ En fait, on peut improviser ?	95
2/ Trois disques et première(s) pratique(s)	97
3.11c) Une double politisation dans des mondes artistiques	99
1/ Lutttes des intermittent·es et précaires	99
2/ Jazz ? donc esclavage, colonisation et racisme	101
3/ Remarque 2 sur le genre	102
3. 12) Comment comprendre ?	104
3.12a) Dynamiques, individuelle et collective	104
3.12b) Suites musicales	105
1/ Les premières cassettes	105
2/ Une puissance incomparable (pour moi)	108
3/ Commencer à engranger de la documentation	111
4/ Et des concerts	114
3.12c) Suites militantes	115
1/ Mouvements sociaux	115
2/ Les sciences sociales	116
3. 13) Les larmes du corps joyeux	118
3.13a) Qualifier l'émotion qui m'étreint	118
1/ Une émotion facile	118
2/ Premières fois reliées à de l'artistique	119
3/ Mais qui se précise en politique	120
3.13b) La chanson « Reve nou ancêtre »	122
1/ Jouer du Cassyia, un des groupes phares de l'île Maurice	122
2/ « Disang lesclavaz monté désan dan mo lekor »	124
3/ Chaque comment est « en circonstances »	125

3. 2 | Une saveur devenant goût à l'enquête 127

3. 21) Une tâche immense mais qui a du goût.....	127
3. 22) Passage progressif à des enquêtes.....	128
1/ Le mot « enquête » ?.....	128
2/ Investigations dans des mondes musicaux.....	129
3/ L'action collective (faire ensemble mais).....	131
4/ L'action collective (éducation populaire).....	133
5/ Vers un travail universitaire.....	136
6/ La transformation sociale.....	137
3. 23) Mais, montrer sur scène ne transforme pas !.....	138
3. 24) Premières recherches (au sens universitaire).....	140
3.24a) Enquêtes et sciences sociales ?.....	140
3.24b) Utiliser puis revendiquer le mot « recherche ».....	141

3. 3 Enquête et John Dewey	143
1/ Dans un cours collectif de piano en école de musique	143
2/ « Savoir chercher si l'on veut pouvoir chercher à savoir »	143
3/ Une fanfare, une question rythmique, et plus largement	145
3. 4 Mon goût de l'enquête	147
1/ Pris dans des relations d'enquête	147
2/ Surprise et émotion du « document »	148
3/ Lenteur et patience	149
4/ Un plaisir du partage	150
5/ Accueillir les larmes	150
6/ Une obsession des (petits) commentaires	151
7/ Des histoires en récits documentés	154
3. 5 Écrire une thèse dans notre période ?	155
[04] Alors parler pratique(s)	159
4. 1 Celles dans des mondes musicaux	159
4. 11) Pourquoi les pratique(s) ?	159
4. 12) Pourquoi musicales ?	160
4.12a) Une dimension démocratique particulière	161
4.12b) Une coopération individu-elle-collective	162
4.12c) Sans signification, ou presque	163
4.12d) Des rapports spécifiques au temps	166
1/ Entretenir une dynamique et une durée	166
2/ Se placer dans le temps qui passe (question de débits)	167
3/ Différentes conceptions du temps	168
4.12e) Des questions politiques potentielles	170
1/ Savoirs sociaux stratégiques	170
2/ Pistes d'investigation quand de la musique se fabrique	171
4.12f) Un profond besoin d'explicitations	172
4. 13) Musique comme rythmes-sonorités, et autres	174
1/ L'intelligence-rythmes-sonorités (Wadada Leo Smith)	174
2/ Pas uniquement rythme, mélodie et harmonie (Henry Kaiser)	176
4. 2 « Ça » n'existe pas, c'est une pratique !	177
4. 21) Quand un petit groupe fait (de) la musique	177
4. 22) Utiliser un verbe : musiquer	180
4.22a) La musique comme activité	180
1/ Comment nommer ?	180
2/ Dans le milieu des musicien·nes	180
3/ Musiquer peut donc fonctionner	182
4.22b) Musiquer dans des dictionnaires	183
1/ En suivant des dictionnaires historiques	183
2/ Et ceux de l'Académie française ?	187
3/ Quelques utilisations	188
4/ En passant par une réplique de Shakespeare	188
5/ Deux et quelques autres presque-dictionnaires	189
6/ Trois remarques après cette compilation	190

4.22c) Musiquer, Gilbert Rouget	191
1/ Le livre de 1980-1990	191
2/ Un détour par Redjeb Jordiana	193
3/ L'occasion d'une réédition partielle	194
4/ La suite du verbe chez Gilbert Rouget (2004, 2014)	195
4.22d) Musiquer, Marc Perrenoud	196
1/ Dans sa thèse et son livre (2005, 2007)	196
2/ Musiquer pour distinguer ?	198
4.22e) <i>Musicking</i> , Christopher Small	198
4. 23) La musique, la recherche mais comment ?	199
4.23a) S'atteler à l'explicitation des pratiques	199
1/ Considérer les pratiques... ..	200
2/ ... dans une « écologie des pratiques »	203
4.23b) Des procédures en contexte(s)	203
4.23c) Ne pas oublier les dimensions institutionnelles	207
4.23d) Dépasser les relations pour changer les rapports sociaux	208
4. 3 Pratique en noyaux à lisières	210
4. 31) Différentes manières d'exercer une activité musicale	210
4.31a) À la suite de la théorie des mondes de l'art	210
4.31b) Ce qui se passe dans un monde de l'art	211
1/ L'Orchestre de Paris	211
2/ Spira Mirabilis	213
4. 32) Des noyaux, des lisières	216
4.32a) Des noyaux	216
4.32b) Des noyaux à lisières	217
4.32c) Des pratiques musicales articulant six « noyaux à lisières »	217
4.32d) Dans les deux exemples d'orchestre	220
4. 33) Exemple avec un noyau et ses lisières	221
4.33a) Avec le noyau technique-lutherie	221
1/ Partie « lutherie », et lisières (222) 2/ Partie « technique », et lisières (224)	
4.33b) Dimension(s) d'un noyau, mouvement d'une lisière	227
4. 34) Vers une représentation graphique	228
4.34a) Mes premiers dessins noyaux-lisières	228
4.34b) Leur bonification	228
4.34c) Au restaurant avec Patrick Artero	230
4.34d) Son du rouler par une conga	232
4. 4 Mais, les pratiques de qui ?	235
4. 41) Pourquoi pas celles de mon impulsion de départ ?	235
4.41a) Un premier plan pas assez accessible (John Zorn)	235
4.41b) Ni à l'arrière-plan (Trevor Dunn)	236
4.41c) Mais alors qui ?	236
4. 42) Personnes et activités ordinaires	237
4.42a) Quel adjectif qualificatif ?	237
1/ Musicien·nes (du) quotidien ?	237
2/ Alors, musicien·nes ordinaires ?	237
4.42b) Musicien·ne ordinaire de l'activité	239
3/ Le ou les ça de « ne faire que ça » ?	239

4/ Exemple dans Mawaar, et avec des professeur·es de musique	240
5/ Caractéristiques des « musicien·nes ordinaires de l'activité »	241
4. 42c) Qui ?	243

[05] Et porter attention aux lisières 245

5. 1 | Vous avez dit... lisières ? 246

5. 11) Emmanuel Hocquard et la ta/âche blanche	246
5.11a) Emmanuel Hocquard	246
5.11b) Et une ta/âche... ..	247
5.11c) ... blanche	247
5. 12) Donc, des vigilances à avoir	248
5.12a) Une zone inexplorée : inconnue ?	248
5.12b) Expliciter un regard critique	249

5. 2 | Les lisières dans PaaLabRes 250

5. 21) Le laboratoire PaaLabRes	250
5.21a) De l'idée au premier texte (2010-2011)	250
5.21b) Texte de présentation (2011)	252
1/ Des pratiques « nomades et transversales »	252
2/ La poly-activité	252
5.21c) Rencontres puis éditions numériques	254
1/ Déjà, des rencontres	254
2/ Les deux premières éditions numériques (2016, 2017)	254
3/ La troisième, <i>Faire tomber les murs</i> (2018-2021)	255
5. 22) Développement de l'idée de lisières dans PaaLabRes	256
5.22a) Rencontrimprovisation du 26 avril 2019, circonstances et début	256
5.22b) Un tour de présentation (sans la notion de lisières)	257
1/ Lisières, dans des fonctions, métiers, activités (257), 2/ dans des questionnements (258), 3/ dans des « entre » (mélanges, collages et rencontres) (258), 4/ parce que « mode de vie sans séparation » (259), 5/ par coopération (259)	
6/ Lisières, visibles dans des empêchements (260)	
5.22c) Suite des présentations (avec la notion de lisières)	261
1/ De multiples résonances (261), 2/ Lisières, entre disciplines (262)	
5.22d) Continuer, rejouer, manger et parler	264
1/ Déjà, rejouer (264), 2/ Passer à table, parler (264)	
5.22e) Vers une maison dans la 3 ^e édition numérique	265
5. 23) La traversée d'une lisière de forêt	265
5.23a) Aller-retour avec Pôm Bouvier-b	265
5.23b) Un moment dans une lisière de forêt	268
5. 24) Des lisières d'activités, fragiles	270
5.32a) Une lisière ne serait que joyeuse ?	270
5.32b) Prendre une position d'ingénieur du son	270
1/ Faire attention à la sonorisation	270
2/ Prise du rôle de sonorisateur	272
5.32c) Trompette et table de mixage, attention	272
1/ Deux noyaux et une lisière, pas encore un noyau double.....	272
2/ Ingé-son et trompettiste, Mawaar, 30 juin 2023 (273), 3/ 21 sept. 2024 (274)	
5.32d) La lisière, fragile composition mouvante	276

5. 3 La notion d'écotone	276
5. 31) Un détour par l'anglais et l'écologie	276
5.31a) Apparition de l'écotone dans le paysage	276
1/ Et en anglais ?	276
2/ Une résidence PaaLabRes (avril 2022)	277
3/ Une zone de transition, attention à l'imaginaire de lignes	278
5.31b) Alors, comment nommer ?	278
5. 32) Alors, une lisière-écotone, ce serait ?	279
5. 4 La recherche comme un calque	281
5. 41) Quels noyaux-lisières ?	281
5. 42) Étudier une lisière	282
5.42a) La notion de calque	282
5.42b) Si la recherche était un calque	285

PLUSIEURS GESTES DE RECHERCHE

[06] Un geste* comme famille d'actions	289
6. 1 Un parcours inductif	289
6. 2 Considérer des gestes génériques	290
6.21) Différentes inspirations	290
1/ Faire une histoire de la danse par des gestes	290
2/ Organiser une exposition par des gestes	290
6.22) Quatre (trois) gestes* de recherche	291
1/ Un geste* comme une famille d'actions	291
2/ Un premier choix de quatre, mais trois	291
[07] Documenter	293
7. 1 Au Cefedem AuRA, Le dispositif de recherche-exploratoire	294
7. 11) La pratique réflexive	294
7. 12) Une recherche-action devenue recherche exploratoire	295
7. 13) La problématique qui intimide	296
7. 14) L'action de documenter	297
7. 15) Le cahier des charges « recherche-exploratoire » de 2023	297
7. 2 Rassembler différents matériaux	299
7. 21) Matériaux, plutôt que donnée(s) ou document(s)	299
7. 22) Il faut/faudra écrire, un peu	300
7.22a) Lire et écrire en formation	300
7.22b) Petit détour par « lire »	301
7.22c) Écrire, commencer et continuer des phrases	303
1/ De très nombreuses manières	303
2/ Lutter contre trois effets	306
3/ Raconter, en plusieurs couches (lectures et ré-écritures)	308
4/ Tenir un journal	309
5/ Avec des premières astuces d'écriture	311
6/ Une attention (l'idée qui vient) et une confiance (la phrase va venir)	312

7.22d) Attention aux trop-pleins	314
1/ Pas trop d'un coup	314
2/ Documenter/écrire peut être un temps long	314
7.22e) Écrire est une pratique	315
1/ Donc procédures, contexte(s) et dimension institutionnelle	315
2/ Changer les rapports sociaux d'écriture ?	315
7. 23) Le premier entretien, lancer un « documenter »	316
7. 24) Des propositions pour documenter	318
7.24a) Avec la note-mémo précédente	318
1/ « Matériaux » (318), 2/ « Expériences » (319)	
7.24b) Épaissir le dossier, la description	320
7.24c) Tirer un, des fils et même une pelote	322
7.24d) Commencer des listes	323
7.24e) La juste quantité	324
1/ Le « et » et le « ou »	324
2/ Question de temps, entre « trop » et « pas assez »	325
3/ Choisir dans les facilement faisables	326
7.24f) Se servir d'expériences (les siennes/d'autres personnes)	327
1/ Considérer sa propre expérience, légitimer un « je »	327
2/ Discuter de multiples façons	327
3/ Chercher des expériences déjà racontées	329
7.24h) Tourner/éditer comme au cinéma	329
7.24i) En travaillant spécifiquement sur les mots	330
1/ Dans des groupes qui musiquent	330
2/ Avec des professeur·es de musique qui « doivent » documenter	331
7. 3 Dans le groupe Mawaar	333
7. 31) Les fichiers audios par l'enregistreur portable numérique	333
7.31a) S'enregistrer est aujourd'hui facile	333
7.31b) Il faut préparer les documents, où et comment se placer ?	335
1/ Régler par tâtonnement expérimental	335
2/ Donc choisir en connaissance de cause	337
7.31c) Et aussi chacun chez soi	337
7.31d) Se retrouver dans la masse de ces fichiers	338
7. 32) Et d'autres matériaux	340
1/ Des photos avec leurs implicites (340), 2/ Paroles et annotations (342)	
7. 33) YouTube, lieu maîtrisé rempli de ressources	343
1/ Des musiques très bien rangées	343
2/ Mais aussi des vidéos et des reportages	344
3/ Pas uniquement YouTube	344
7. 34) Un break de batterie (« Jah See and Know », Burning Spear)	345
7.34a) Le 4 janvier 2024, au local	345
1/ Écouter une chanson pendant l'installation	345
2/ Le début de cette chanson, ce break, comparaisons	347
7.34b) Précisément, ce break-là	349
7.34c) Plus globalement, comme plusieurs catalogues	350
7. 4 Noyau et lisières d'un faire-recherche #1	352

8. 1 | Prélude en petit**355**

8. 11) Des formes de nouveauté	355
1/ Ce « silence » dans la musique, dans une classe	355
2/ Inventer du « nouveau » ?	357
3/ Créer des mots convoquant des imaginaires	358
8. 12) Construire un concept	360
1/ Quatre actions associées	360
2/ Le débit-dansant (section de cuivres de « Sahel »)	361
8. 13) Quels concepts présenter ?	362

8. 2 | Comment piquer un séga (Mawaar) ?**365**

8. 21) D'où vient une telle question ?	365
8.21a) Présentation rapide du (rythme) séga	365
1/ Une dénomination très générique	365
2/ Des pratiques culturelles liées à l'esclavage et la colonisation	367
3/ Le ségamaloya pour Mawaar	368
4/ Rythmiquement, avec du 2 et 3 (approximativement ?)	372
5/ Attention à quelques termes et leurs utilisations	374
6/ Le séga pour Mawaar (et dans le récit qui suit)	375
8.21b) Quelques antécédents	378
1/ Préalable, précédent, antécédent	378
2/ Travail de reprise dans GGG	379
3/ Puis Margoz devenant Koodakood	381
4/ Quels termes musicaux utilisés ?	386
5/ Et deux autres essais en parallèle	387
8.21c) Continuation dans le groupe Mawaar	388
1/ 2012, mon arrivée	388
2/ Printemps-été 2017, un premier essai sur une intro	389
3/ Février 2018, un deuxième dans un solo	391
4/ Mars 2018, un voyage à la Réunion (c'est en 5 et pas en 6 !)	392
5/ Participer et être doctorant dans ce groupe de musique	394
6/ Avril-mai 2018, peut-être une nouvelle chanson, un séga ?	397
7/ Été 2018, des écoutes très ciblées	398
8/ Automne 2018, travail en petits groupes	399
9/ Début 2019, l'occasion d'une reprise, Cassiya	400
10/ La place de nos audios dans cette thèse	401
8.21d) Et nous sommes déjà début 2020	402
11/ Récapitulation (point d'étape)	402
12/ Question1, des différences entre un seggae et un malogué	403
13/ Et question2, des différences entre des ségas	404
14/ Créent un problème partagé	404
8. 22) La qualité « piqué »	405
8.22a) Vie des questions et du problème	405
8.22b) Ce serait plus ou moins piqué ?	406
15/ Ce ségamaloya est plus... ..	406
16/ Roulé et/ou piqué ?	407
17/ Ce sera donc « piqué/er »	408

8.22c) Des avancées par étapes	409
18/ Procédures en contexte 1, noter (documenter)	410
19/ Mars 2020, les confinements, puis des mains/bras à soigner	411
20/ Novembre 2021, cigarettes et touillette	411
21/ Novembre 2021, retour en voiture (un vide existant cependant ?)	414
22/ Octobre 2022, l'accent européen	415
23/ Procédures en contexte 2, place et participation dans la voiture	417
8.22d) L'été 2023 est riche sur ces questions	418
24/ Été 2023, reprise de « Zalouzi », Koodakood	418
25/ Été 2023, le clavier dans un clip (« Bal réel »)	419
26/ Été 2023, son des guitares	420
27/ Été 2023, utilisation de la caisse-claire	422
28/ Été 2023, le rim-shot et sa place dans ces musiques	424
29/ Procédures en contexte 3, forte intensité irrégulière	427
30/ Été 2023, sur « Zalouzi »	428
8.22e) Été 2024, Récapitulation et point d'étape	430
8. 23) Retour sur	431
8.23a) Procédures en contexte 4	431
1/ Des propositions appuyées, faisables... ..	431
2/ ... centrées sur du matériau (que) musical	432
3/ Les expériences là où elles sont	433
4/ La basse et le chant	435
5/ Multi-collectivement à petit nombre	436
8.23b) Jouer maintenant (pas seulement analyser après)	437
8. 24) Compléments d'après récit	438
8.24a) Le jeu (mécanique) pour imager	438
8.24b) Dans d'autres recherches... ..	439
1/ Dans l'université (439), 2/ Par la MAO (Musique assistée par ordinateur) (441)	
8.24c) Puis, suite dans Mawaar au début 2025	443
1/ Guitare et basse séga-Mawaar sur un métronome	444
2/ Jouer du roulèr, jouer avec le roulèr	444
8. 25) La lecture des collègues	446
1/ Printemps-été 2025, distribution des fanzines « Piquer nout' séga-là ! »	446
2/ Été 2025, des lectures et commentaires	446
8. 26) Ce conceptualiser	447
1/ Retenir la démarche (pas le résultat)	447
2/ Avoir écrit longuement	448
3/ Monter en latéralité (vers une fiabilité ?)	450
8. 3 D'autres conceptualiser	451
8. 31) Quels autres ?	452
8.31a) D'autres dimensions sonores et musicales	452
8.31b) D'autres temporalités (durée, fréquence)	452
1/ Une longue durée (un long musiquer)	452
3/ Une très courte durée (l'aigu d'une voix)	453
8. 32) Deux derniers exemples	454
8.32a) Temps fort, point d'appui et intention	454
1/ Premier problème et avancée	454
2/ L'imbrication entre placement temporel, son, intention de jeu et gestuelle	456

8.32b) Écrire ici et maintenant	458
1/ Un dispositif d'autoconfrontation	458
2/ Une incorporation (poche-carnet-feutre)	458
3/ Faire écrire (pile-brouillon)	460
4/ Mon « cargo-A6-3 stylos »	461
8. 4 Pour()quoi le mot concept ?	462
8. 41) Les concepts prennent de la place	462
1/ En passant par Gilles Deleuze et Félix Guattari	462
2/ Mais je garde conceptualisation	463
8. 42) Différentes couleurs de concept	464
1/ Par exemple, des concepts-d'équipement	464
2/ Des cristallisations pertinentes mais peu légitimées	465
3/ Facile à dire après, mais avant ?	466
8. 43) Peupler la scène « intellectuelle »	467
8. 5 Noyau et lisières d'un faire-recherche #2	468
8. 51) Le récit chronologique comme outil	468
1/ Détailler et préciser les actions	468
2/ Épaissir des compréhensions	469
8. 52) Vie dans les lisières	470
1/ Trouver et partager le clip « Bal réel » (été 2023)	470
2/ Et approfondir des compréhensions	470
3/ Un noyau à bas bruit, mais présent et influant	472
8. 6 Savoir-enquêter déjà-là	473
[09] Faire dans une juste épaisseur du moment (improviser)	475
9. 1 Improviser, c'est-à-dire ?	476
9. 11) Vivre en période incertaine, instable	476
1/ Exemple de la crise du Covid	476
2/ Improviser est au cœur même de l'existence	476
9. 12) L'improvisation comme sujet d'étude	477
1/ Dans Tracés n°18 (2010)	477
2/ Improvisation, création musicale et ouverture	478
3/ Improvisation que par la négative ?	480
4/ En situation d'enseignement	481
9. 2 Exemples de pratiques musicales avec improvisation	483
9. 21) Réaliser un contre-chant à la sourdine Harmon dans une chanson tonale .	483
9. 22) Improviser plus ou moins librement	484
9. 23) Un travail trompettistique quotidien	486
1/ Jouer seul de la trompette (486), 2/ Après le premier son (488)	
9. 24) C'est-à-dire différentes formes d'improvisation	489
9. 3 Un type d'improvisation ouverte	490
9. 31) Plusieurs dispositions-disponibilités	490
9.31a) La tentation de l'arrangement	490
1/ Disposition, disponibilité	490
2/ La disposition « arrangeur »	491
3/ Faire venir des présences	493
9.31b) Alors, trois dimensions d'une autre disponibilité.....	496

9. 32) Être là, dans une juste épaisseur du moment	497
1/ Être là (497), 2/ Épaisseur juste (498) 3/ Une attention corporelle sonore (499), 4/ Astuces d'une attention corporelle globale (500)	
9. 33) Faire en alàptation	501
9.33a) Laisser émerger	501
1/ Émerger (Jean-Charles François)	501
2/ Caractéristiques d'une matière sonore qui émerge	503
3/ Le sync (Génération Chaos)	503
9.33b) En alàptation	504
4/ Alàp et protocole dans PaaLabRes	504
5/ L'alàptation (Yves Favier)	505
6/ Notion d'alāp (musiques indiennes)	506
7/ Émergence et alàptation	507
8/ Donc des conventions	508
9. 34) Des politesses	508
1/ Politesse de la rencontre	508
2/ Une critique (très) classique	510
3/ Et la politesse dans l'émergence	512
9. 35) Faire, mais le minimum	513
1/ Un protocole pour commencer à danser ensemble	513
2/ Une chorégraphie collective avec presque-rien	515
3/ Continuer, plutôt qu'imiter ou répondre (György Kurtag)	516
4/ Ne pas trop faire dans une juste épaisseur du moment	518
9. 36) Une session d'improvisation	519
9.36a) Contexte général, week-end du 22-23 mars 2025	519
1/ L'invitation (519), 2/ Carte des antériorités (519)	
9. 36b) Deux activités	521
1/ Le déroulement général	521
2/ Cette expérience au moment de la rédaction de la thèse	521
3/ Samedi après-midi, passer d'une image à une autre	522
4/ Dimanche matin, une consigne pour laisser émerger	525
5/ La réaliser	526
9. 4 Point d'étape	529
9. 5 Faire recherche ainsi ?	530
9. 51) Quelle(s) intensité(s) de recherche ?	530
1/ Penser-agir	530
2/ Agir en pensant, mais à quoi et de quelle(s) façon(s) ?	531
3/ Des pensées pré-musicales ?	532
9. 52) Revenir sur l'écriture de recherche	534
9.52a) « Ces gestes de recherche qui s'inventent en situation »	534
9.52b) En écrivant	534
1/ Laisser venir les mots, la phrase	534
2/ Mais le trop du « faire trop »	535
3/ Mais une intention-impulsion initiale	536
4/ Mais la place et forme des idées	538
5/ Mais un brouillon qui peut se continuer	538
6/ Et en accompagnant une écriture	540

CONCLURE...

[10] ... pour continuer	545
10. 1 Retracer les grandes lignes	546
10. 2 Les lisières <i>par</i> le calque	547
10. 21) Ne pas généraliser	548
1/ Uniquement quelques musiquer et rechercher	548
2/ Moins en micro que prévu (grands récits, petits gestes)	548
10. 22) Conflit des lisières du noyau « recherche »	550
1/ Des différences d'intensités et conflit de coexistence	550
3/ Rechercher quoi qu'il arrive (penser est toujours possible)	551
4/ Une attention puis un bricolage de méthodes	552
10. 23) À continuer	553
1/ Par des gestes* (calque « recherche »)	553
2/ Par le calque (recherche et autre)	553
3/ Enrichir le concept de lisière-écotone	554
4/ D'autres outils que le calque, plus en micro	555
10. 3 Rechercher tout au long et large	556
10. 31) Recherch-et-musiquer	556
1/ (Action-)recherche-action	556
2/ Déjà-là(1) de questions et problèmes	556
3/ Nos recherches accrochées à l'action	557
4/ Pertinence et fiabilité	559
5/ Dans des communautés « recherche-action »	560
10. 32) Ce qui existe avant de commencer	562
1/ Déjà-là(2) de pratiques	562
2/ « Tiens, on a déjà commencé »	563
3/ « Saisir pour bâtir »	564
4/ Et les enfants	565
10. 4 Pour l'enseignement supérieur	566
10. 41) La place de l'Université Paris 8 vincennoise	566
1/ Les expérimentations de Vincennes vibrent-elles encore ?	566
2/ Des personnes et thématiques importantes	567
3/ (Se) Former par la recherche (d'où que tu viennes)	569
10. 42) Pour continuer	570
10.42a) Vers une action collective	570
1/ Sur quel nœud principal ?	570
2/ Des savoir-enquêter déjà-là	570
3/ Un savoir social stratégique	572
4/ L'intérêt et l'implication	573
5/ Par l'émancipation (survol)	574
10.42b) Se mettre au travail	575
1/ Écrire et partager des récits de construction de savoir(s)	575
2/ Instruire un droit à enquêter	576
3/ Débattre d'un droit opposable à la formation	577
10. 43) Et alors, nous transpirerons ensemble	579

Remerciements	581
Biographies	587
Mawaar	587
Personnes	588
Anan ATOYAMA	588
Fred, Frédéric DUMONT	588
Gilles LAVAL	589
György KURTAG jr.	589
Jean-Charles FRANÇOIS	590
Jean-Yves ADOIS	590
Karine HAHN	590
Medhi : cf. Jean-Yves ADOIS	591
Micky, Mickaël TRIOLO	591
Ray, Rémi LOLIEUX	591
Walter ADOIS	592
Yves FAVIER	592
Références	593
Table des matières	617

– imprimé à Lyon, le 15 décembre 2025 –