

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ACTIVITÉ DE CO-CONCEPTION DANS UN GROUPE DE MUSIQUE
VISANT L'INNOVATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
PHILIPPE-LAURENT LACROIX

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Martin Lussier pour l'aide, les conseils ainsi que le temps qu'il m'a alloué tout au long du processus. Merci également à mes collègues et amis musiciens qui ne cessent de m'en apprendre. Je tiens à souligner la générosité des groupes de musique qui m'ont donné accès à leur imaginaire ainsi que mes amis chercheurs et proches qui, par leur avis, ont éclairé mon parcours.

DÉDICACE

À tous ceux qui m'ont soutenu de près
ou de loin dans de la réalisation de ce
travail long et éprouvant ainsi qu'à ceux
qui osent participer à la co-conception
de musique à notre ère contemporaine.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, ACRONYMES ET NOMS DE CODE UTILISÉS.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	6
1.1 L'approche inclusive de la créativité : l'exceptionnel	10
1.2 L'approche inclusive de la créativité : l'ordinaire	11
1.3 La créativité collaborative.....	14
1.4 Le groupe de musique, sa relation avec la créativité et la question de recherche	17
CHAPITRE II	
CADRE CONCEPTUEL	22
2.1 Une présentation de l'approche ethnométhodologique.....	22
2.2 Les termes centraux de l'approche ethnométhodologique.....	25
2.2.1 Les schèmes d'expression, d'interprétation et d'expérience	25
2.2.2 Le sens commun	26
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	36
3.1 Le matériau recherché pour répondre à la question de recherche	36
3.2 Le choix des groupes sélectionnés et une brève description de ceux-ci	37
3.2.1 GO1 : le hard rock.....	40
3.2.2 GO2 : le folk rock cinématographique.....	41
3.2.3 GO3 : le funk instrumental	41

3.3	Mon rôle en tant que chercheur.....	42
3.3.1	Lors de l'activité de co-conception.....	43
3.3.2	Lors des entretiens d'autoconfrontation.....	45
3.4	Le déroulement des étapes de la collecte de données	47
3.4.1	L'activité de co-conception.....	47
3.4.2	Les entretiens d'autoconfrontation	49
3.4.3	La transcription de verbatim	50
3.5	Cadre analytique utilisé, procédure et lien avec le signe hexadique	51
CHAPITRE IV		
DE L'INTERPRÉTATION À L'ACTION		
4.1	Entamer la co-conception : mise en contexte et échauffement	57
4.1.1	GO1.....	58
4.1.2	GO2.....	58
4.1.3	GO3.....	59
4.2	Le point de départ de l'activité de co-conception	59
4.2.1	GO1.....	59
4.2.2	GO2.....	63
4.2.3	GO3.....	64
4.3	La conservation : une fermeture des possibles.....	66
4.3.1	GO1 : une progression de base dans le refrain	67
4.3.2	GO2 : l'introduction de la voix dans le couplet.....	70
4.3.3	GO3 : une progression d'introduction	72
CHAPITRE V		
LES ATTENTES ET LE SENS COMMUN		
5.1	Scénario 1 : l'appréciation et la validation d'un possible	79

5.1.1	Lors de la performance	80
5.1.2	Lors du visionnement d'extraits vidéo.....	84
5.2	Scénario 2 : la négociation de modifications	93
5.2.1	Des ententes constituant des attentes de performance	94
5.2.2	Le désaccord et la discussion d'attentes de performance	99
5.2.3	La réévaluation d'un possible par son expérimentation	102
5.2.4	Les désaccords et la discussion d'attentes abstraites	103
5.2.5	S'il y a entente suite à la négociation d'attentes abstraites.....	108
5.3	Discussion des résultats	119
	CONCLUSION.....	126
	ANNEXE A	134
	ANNEXE B.....	139
	ANNEXE C.....	143
	BIBLIOGRAPHIE	150

LISTE DES ABRÉVIATIONS, ACRONYMES ET NOMS DE CODE

UTILISÉS

A1	Chanteur/guitariste
A2	Chanteuse/guitariste
A3	Claviériste
B1	Bassiste
B2	Bassiste/choriste
B3	Bassiste
C1	Guitariste principal
C2	Guitariste principal
D1	Batteur
D2	Batteur
D3	Batteur
E2	Chanteur/claviériste
EA	Entretiens d'autoconfrontation
GO1	Groupe observé no.1
GO2	Groupe observé no.2
GO3	Groupe observé no.3
SR	Séances de répétition

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
5.3.1 Un modèle de l'activité de co-conception d'une œuvre musicale	121

RÉSUMÉ

Ce projet s'intéresse à la constitution de sens commun ainsi qu'aux processus sociaux mis à l'œuvre lors de l'activité de co-conception d'une œuvre en formule groupale. Partant d'une définition inclusive de la créativité, il est question d'étudier comment les musiciens sélectionnent et négocient des possibles pour qu'il en émerge une œuvre pertinente pour leur projet.

MOTS-CLÉS : créativité, communication, activité de co-conception, sens commun, attentes, innovation.

INTRODUCTION

L'idée de ce mémoire est une jonction de mes intérêts personnels : l'étude de la communication dans des groupes et ma passion pour la musique. En effet, les phénomènes de groupe en milieu organisationnel suscitent mon intérêt, surtout lorsqu'ils visent l'atteinte d'un objectif créatif pour ses membres. Ce qui m'intéresse sont les processus communicationnels par lesquels les membres du groupe parviennent à atteindre leurs objectifs malgré l'ambiguïté potentielle de la situation dans laquelle ils se trouvent.

L'intérêt pour les groupes de musique indépendants et peu connus provient de ma propre participation à un tel type de projet musical. Étant moi-même impliqué dans l'activité de co-conception d'œuvres depuis plusieurs années, l'objectif inhérent à notre démarche artistique est de concevoir des œuvres qui seront bien reçues dans les domaines propres au genre de musique que nous faisons : le *funk/pop*. L'enjeu que je perçois de ma démarche artistique est de concevoir des œuvres qui satisferont les membres du groupe d'une part, mais surtout, qui sauront susciter l'appréciation de notre auditoire. Cet aspect m'apparaît central puisque c'est ainsi que l'œuvre se fera accorder de la valeur sur le marché musical.

Dans ce sens, ce que nous poursuivons est la popularité, celle-ci étant vue comme le facteur permettant d'agrandir notre auditoire, de signer des contrats avec des maisons de disque, de nous faire percevoir des gains monétaires et de la visibilité médiatique, ce qui permettrait ensuite de hausser les tarifs de nos spectacles pour des admirateurs souhaitant y assister en nombre grandissant. Le but ultime derrière cette acquisition de popularité est d'atteindre le rêve idéalisé de vivre de notre musique en créant de la

demande par la distribution d'œuvres perçues exceptionnelles. Cette quête libérale, à la fois naïve et motivante, prend souche au sein du groupe de musique dans lequel nous travaillons à la co-conception quasi constante d'œuvres. En somme, je nourris un intérêt pour les dynamiques de groupe s'observant lors de l'accomplissement d'une tâche et mon intérêt n'est que renforcé par le fait que celle-ci est de nature créative.

Dans cette perspective, je prends comme objet l'activité de co-conception d'une œuvre dans un groupe de musique et mon objectif est de comprendre les processus sociaux par lesquels les musiciens sélectionnent des notes, des accords, des sons, des motifs, etc. Dans ce contexte, la *co-conception* est vue comme une « [...] activité où tous les concepteurs travaillent simultanément et de manière conjointe sur une conception collective » (Hachour, 2007 : 1). L'activité de co-conception a ici lieu dans les locaux de répétition des musiciens, alors que les musiciens travaillent simultanément à la conception d'une œuvre musicale pour leur projet.

Dans cet objectif qu'ont les musiciens de concevoir une œuvre nourrissant leur projet, ceux-ci doivent sélectionner et rejeter des possibles¹. La sélection de possibles jugés particulièrement intéressants traduit la notion « innovation » présentée par Negus et Pickering (2004), qui utilisent celle-ci :

... to refer to a task executed with considerable skill, a problem solved with imagination and panache, an act performed with grace, vivacity or élan, or even an interpretation of a particular artefact such as a song or film score which is judged to be particularly insightful, or at least ingenious (p.181).

¹Possible *syn* (possibility) : “possibilities are a product of the relationship between the ‘push’ of subjective disposition and the ‘pull’ of objective positions” [Toynbee, 2000:38].

La définition donnée de l'innovation prend part à une approche inclusive de la créativité. Cette façon d'aborder la créativité est fondamentalement sociale et place l'auditeur dans une position d'interprétation d'une expérience d'une œuvre. Selon Negus et Pickering (2004), « *interpreted experience as we encounter it in a song or musical performance is always re-interpreted in relation to what we ourselves bring to it and what we attempt to take from it* » (Negus & Pickering, 2004 : 188). Cette conception de l'expérience de l'œuvre est un processus de socialisation qui semble similaire à celui que vit le musicien alors qu'il réinterprète tant les possibles qu'il performe que les possibles que les autres musiciens performent. Lors de l'activité de co-conception, celui-ci réinterprète l'expérience de possibles pour déterminer lesquels lui semblent les plus « innovants », le but étant de concevoir selon lui la meilleure œuvre d'une part, mais aussi la meilleure œuvre pour le projet.

Ainsi, la description d'une expérience d'éléments de l'œuvre ou de celle-ci en général rend compte de la définition de l'approche inclusive de la créativité. En effet, pour Raymond Williams (1961) :

... creativity should be judged in terms of its ability to communicate « the description of an experience » and potential for this to be shared : art is the organisation of experience especially in its effects on a spectator or an audience (p.47).

Si la créativité se situe dans l'habileté à communiquer la description d'une expérience ayant le potentiel d'être partagée, il semble que les musiciens qui co-conçoivent une œuvre soient à même de ressentir l'effet de l'expérience de celle-ci sur eux-mêmes, surtout lorsqu'il s'agit de la performance d'autres musiciens. L'objectif des musiciens co-concevant une œuvre est que les possibles qui la constituent donnent lieu à une description de l'expérience de l'œuvre contribuant à leur projet. De ce fait, percevoir

en leur œuvre un potentiel de popularité par la distribution est un gage de créativité dans la présente démarche.

L'état de la question concernant l'évolution de la notion de créativité est le point de départ de la recherche, car il permet de comprendre l'enjeu social de cette notion dans la création d'un artefact (peintures, dessins, sculptures, etc.), en particulier une œuvre musicale. Seront ensuite explicités des aspects centraux de la notion de créativité, qui sont le caractère à la fois exceptionnel et ordinaire de celle-ci ainsi que les régimes de valeurs dans lesquels s'inscrivent les groupes. Il s'ensuivra une revue de littérature des travaux faits quant à cette notion de créativité et l'activité de création musicale en groupe.

Je présenterai ensuite mes objectifs de recherche et l'approche théorique relevant de l'ethnométhodologie utilisée qui emprunte également à la sémiotique des notions nécessaires à l'interprétation d'innovation. Par le recours à ces approches théoriques, j'étudie la constitution de savoir de sens commun relatif à une œuvre musicale chez trois différents groupes de musique. Les processus communicationnels par lesquels se constitue un sens commun de possibles ou de l'œuvre en général sont vus comme centraux dans l'organisation de l'expérience de l'œuvre. Pour étudier ces processus, j'ai participé à une activité de co-conception chez trois groupes où les musiciens co-concevaient une œuvre pour leur projet, de même qu'à un entretien d'autoconfrontation. Cet entretien a été construit à partir des bandes audiovisuelles de l'activité de co-conception et m'a permis ainsi qu'aux musiciens un retour sur leur activité. J'ai ensuite retranscrit la totalité des bandes audiovisuelles de l'activité de co-conception et de l'enregistrement des entretiens d'autoconfrontation sous forme de verbatims. Le traitement des données s'est d'abord fait par le signe hexadique, outil d'analyse qualitative allouant l'accès aux composantes du cours de l'activité de co-conception à différents instants. Cet outil a permis de rendre compte de l'importance

d'une des composantes du cours d'action : l'actualité potentielle². Cette composante traite des attentes des acteurs (dans ce cas-ci des musiciens) à différents instants. Dans le cas des musiciens participant à la co-conception d'une œuvre, il semble que des attentes de performance³ et des attentes abstraites⁴ se constituent et que celles-ci doivent faire sens commun dans le groupe. Or, les processus communicationnels par lesquels les musiciens ont négocié et sélectionné des possibles présentent des récurrences chez les trois groupes, ce qui m'a permis de modéliser l'activité de co-conception observée. Le modèle ainsi élaboré explique les différents scénarios observés et analysés et par lesquels les musiciens ont fait sens commun de possibles de l'œuvre ou de celle-ci en général. Pour en arriver à modéliser l'activité de co-conception, il est d'abord nécessaire de comprendre d'où provient la notion « créativité ».

²Actualité potentielle : « Les possibles variés et plus ou moins organisés de l'acteur dans sa situation dynamique à un instant donné = ce qui, compte tenu de E, est attendu (de façon plus ou moins déterminée, plus ou moins passive ou active) par l'acteur dans sa situation dynamique à un instant donné, à la suite de son cours d'action passé » [Theureau, 2003 : 6].

³Attentes de performance : Attentes ayant trait à la performance du groupe ou de musiciens en particulier à différents moments. Les sons qu'ils ont utilisés, les notes qu'ils ont jouées et leur synchronisme ont constitué les attentes de performance.

⁴Attentes abstraites : attentes traitant des concepts abstraits tels que le ressenti (« mood ») de possibles, de sections voire de l'« idée » l'œuvre en général (ex : « l'idée de la toune »). Les attentes abstraites de chaque musicien ont semblé orienter le « likelihood » de leurs attentes de performance d'une façon plus ou moins déterminée.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

La créativité est une notion qui a connu un processus de sécularisation au fil des siècles. En effet, elle relève initialement d'une conception « romantique » et exceptionnelle, la création étant alors expliquée par des phénomènes métaphysiques ou religieux (Negus & Pickering, 2009 : 262). Pour le romantisme, la création est involontaire et non contrôlée par l'individu qui crée à partir d'une idée nouvelle jusqu'à ce que celle-ci prenne une forme définie (Toynbee cité dans Clayton, Herbert & Middleton, 2003 : 103-104). La créativité est alors vue comme une inspiration divine du créateur.

Le sens moderne de la créativité apparaît aux alentours du 17^e siècle à travers « [...] *its consciously validation association with art* » (Negus & Pickering, 2009 : 262). La création est alors relative aux associations faites par un individu, l'artiste, pendant qu'il crée une œuvre d'art. À ce moment, les sens romantiques du mot « créatif » maintiennent leur poids social, tandis que les termes « création » et « créativité » accordent une importance grandissante à la personne dans son rapport à la création (Ibid., p.263). La force créative, son imagination et ses sources d'inspiration (muse) évoluent de sorte que le 20^e siècle voit apparaître une conception de la créativité qui suggère que la faculté de « créer » relève d'un processus de production artistique propre à celui qui crée : ce dernier peut ainsi être vu comme étant extraordinairement inspiré (Ibid., p.263). Par conséquent, les œuvres ayant la plus grande valeur sont le reflet de l'inspiration et de la créativité en tant que faculté individuelle du créateur.

À partir de ce concept de faculté individuelle se développe l'approche exclusive de la créativité, qui soutient et approfondit cette conception de la création en suggérant que la créativité humaine soit fermement associée à l'originalité personnelle alors que l'innovation requiert des artistes inspirés et uniques (Negus & Pickering, 2004 : 181). Cette conception de la créativité est englobée dans une approche exclusive de la nouveauté et de l'innovation, où ce qui est créatif relève exclusivement du « génie » dont fait preuve le créateur (Ibid., p.181). Cette approche peut être intéressante notamment pour l'étude des mécanismes psychologiques de création personnels. Toutefois, Negus et Pickering suggèrent que s'il est question de comprendre les processus sociaux de la création, l'emphase qu'elle place sur l'individu et sa négligence des facteurs sociaux la disqualifie en partie.

Pour le présent travail, je propose plutôt de voir l'activité créative comme socialement inclusive. Comme le fait Williams, je souhaite aborder l'activité créative en termes de créativité humaine générale, où « *true importance of our new understanding of perception and communication is that it verifies the creative activity of art in terms of a general human creativity* » (Williams, 1961 : 41). Cette compréhension de la perception et de la communication permet d'aborder l'activité de co-conception en termes généraux de créativité humaine. Toutefois, cette façon de comprendre la perception et la communication est imbriquée dans une approche de la créativité comme subséquente à la distribution d'une œuvre. Dès lors, il me semble approprié de se questionner à savoir : qu'en est-il de la perception et de la communication lors de la conception ? Une compréhension de la perception et de la communication s'opérant lors de la création entre des co-concepteurs permet-elle de vérifier l'activité créative en termes de créativité humaine générale dans un groupe ?

D'ordre général, le champ d'action de l'approche inclusive de la créativité traite le mouvement dynamique qui lie ensemble les pratiques culturelles formant ainsi les cadres métaculturels de compréhension, de sens et de communication (Negus & Pickering, 2004 : 189). Par cette approche, on peut comprendre dans leur généralité les cadres de pratiques culturelles, leur sens et leur communication dans des régimes de valeur particuliers. En ce point, Appadurai soutient que la formation de valeur ne peut se faire que par l'échange (cité dans Frow, 1995 : 295). Selon lui, l'échange se produirait dans des régimes spécifiques où « le désir et la demande, le sacrifice réciproque et le pouvoir interagissent pour créer de la valeur économique dans certaines situations sociales » (Appadurai, 1986 : 4). La valeur économique ne pourrait alors se créer que dans l'échange. Si une œuvre d'art trouve une valeur économique dans ses régimes de valeur, qu'en est-il de sa valeur « créative » ? Si je me base sur Negus et Pickering (2004), qui citent Williams (1961 : 47) :

...resulting art can be valued : 'we find not only great art but bad art' and infinite gradations between, The critical disparity is not one that can be sought in attempting to grade 'different practice and intention' since it arises as a consequence of the quality of the relationship between experience and communication (p.185).

Si l'art peut effectivement être évaluée selon la qualité de la relation entre l'expérience et la communication, un musicien est en mesure d'évaluer la qualité de cette relation suite à sa performance de possibles ou de celle d'autres musiciens du groupe. Lors de l'activité de co-conception, comment cette information peut-elle être communiquée entre les musiciens ?

La musique s'insérant dans les régimes de la culture dite « populaire » (Frow, 1995 : 297), les discours la concernant sont surtout d'ordre esthétique, pouvant également « [...] prendre une forme éthique et expérientielle » (Ibid., p.297). De fait, il semble légitime de se demander si les discours d'ordre esthétique, éthique et/ou expérientiel

sont responsables de l'attribution de valeur dans les régimes de la culture populaire. Toute réponse à cette question ne pourrait être comprise sans une présentation du fonctionnement d'un régime de valeur.

Dans ce sens, tout processus d'attribution de valeur s'opère dans un régime de valeur, qui est un « vaste ensemble d'ententes sur ce qui est désirable, ce que comprend un « échange de sacrifice » raisonnable, et qui est autorisé à exercer tel ou tel type de demande effective et dans quelles circonstances » (Appadurai, 1986 : 57). Ce sont alors des médiations politiques d'intérêts contradictoires entre ceux qui régulent la valeur qui forment un régime particulier d'attribution de valeur. Un régime de valeur donné « [...] spécifie un ensemble particulier de jugements possibles et un ensemble particulier de critères adéquats : en fixant un programme, il exclut également certains critères et certains jugements comme inadéquats ou impensables » (Frow, 1995 : 301). Ce sont donc des conventions sociales plus ou moins déterminées entre des agents ayant des intérêts contradictoires qui régulent les régimes de valeur. Dans cette perspective, Frow (1995) avance que :

... l'idée de régime exprime l'une des thèses fondamentales des *cultural studies*, selon laquelle aucun objet, aucun texte, aucune pratique culturelle n'a de signification, de valeur ou de fonction nécessaire ou intrinsèque; et que celles-ci sont toujours le résultat de rapports sociaux et de mécanismes de signification spécifiques (changeants et changeables) (p.297).

Cette idée propre à l'approche des *cultural studies* permet de comprendre ce en quoi la valeur d'une œuvre s'attribue à travers des rapports sociaux. Or, si Appadurai et Frow documentent spécifiquement les processus d'attribution sociale de valeur envers une œuvre, peu d'informations sont fournies en ce qui a trait à des processus sociaux d'attribution de valeur survenant en amont, entre les co-concepteurs d'une culture. En ce point une culture est ici vue comme « [...] un système limité et localisé de

significations » (Frow, 1995 : 296), le groupe de musique semble constituer une culture, tout comme il participe à une culture cadrée par des régimes de valeur particuliers. Au même titre que les régimes de valeurs auxquels les musiciens du groupe participent par la distribution d'œuvres, leur groupe constitue également une culture dans laquelle des régimes de valeurs sont négociés entre les musiciens lors de l'activité de co-conception, chacun d'entre eux constituant une expérience de la culture. Le fonctionnement des régimes de valeurs semble s'opérer au sein des groupes de co-conception, ce qui permet de concevoir le groupe de musique comme un régime de valeur où est attribué, échangé et négocié de la valeur relative à des possibles ou à l'œuvre dans sa globalité par des discours esthétiques, éthiques et expérientiels. Si ces notions informent sur la nature des discours par lesquels est attribuée de la valeur dans la culture populaire, une question demeure : qu'est-ce que de la valeur pour une approche inclusive de la créativité ?

1.1 L'approche inclusive de la créativité : l'exceptionnel

Pour l'approche inclusive de la créativité, celle-ci est vue comme un processus social où l'exceptionnel *et* l'ordinaire entretiennent une relation interconstitutive (Negus & Pickering, 2004 : 182). Lorsqu'il est question de l'exceptionnel selon Elias (cité dans Negus & Pickering, 2002), il est possible d'observer l'habileté exceptionnelle :

... of an individual to self-reflexively monitor and control the spontaneous and free-flowing fantasy and dreams of their autonomous mental play and to harmonise these with aesthetic conventions and the social canon without losing spontaneity (p.7).

Ce qui est exceptionnel chez le l'artiste est l'harmonisation de son jeu individuel avec les conventions esthétiques et le canon social en place. C'est donc ce remodelage des structures existantes dans de nouvelles formes qui doit être interprété exceptionnel dans un milieu social pour que la créativité prenne place. Ainsi, non seulement celle-ci doit-elle être interprétée exceptionnelle, mais aussi « [...] *creativity involves bringing something new into the realm of social meaning* » (Sawyer *et al.*, 2003 : 74). La perception de nouveauté dans le domaine social est donc, de pair avec l'harmonisation exceptionnelle du jeu individuel avec le canon social en place, un des éléments centraux pour une approche inclusive de la créativité.

Dans cette orientation inclusive, la nouveauté doit plutôt être traitée par le terme « innovation » (Negus & Pickering, 2004 : 181), tel que vu précédemment. Effectivement, si l'approche exclusive associe la nouveauté à l'originalité et à la créativité humaine, l'utilisation du terme « innovation », quant à lui, fait référence à la place occupée par la nouveauté (maintenant innovation) (Ibid., p.181). Dans ce sens, est créatif ce qui est interprété innovant comparativement à ce qui existe ou du moins, comparativement à ce qui est connu par celui qui vit l'expérience.

1.2 L'approche inclusive de la créativité : l'ordinaire

L'approche inclusive suggère également que la créativité soit « ordinaire ». Pour expliquer ce point, je fais référence à l'auteur sur lequel Negus et Pickering s'appuient pour traiter le caractère ordinaire de la culture : Raymond Williams.

Pour débiter, la créativité est ordinaire, car elle s'insère dans l'un des mouvements récurrents de la culture, telle qu'observée par Williams (1958) dans « *Culture Is*

Ordinary ». En effet, la culture est en constante redéfinition et le fonctionnement de celle-ci suppose pour lui qu'il y ait un mouvement de « [...] *new observations and meanings* » (Williams, 1958 : 93), résultant de l'expérimentation des structures existantes (Ibid., p. 93). Ainsi, l'apprentissage des formes existantes et leur remodelage sont les processus ordinaires du fonctionnement de la société et constituent sa culture.

Pour Williams, le mot « culture » comporte deux sens. D'une part, la culture renvoie à l'ensemble du mode de vie (Ibid., p. 93) : elle forme le sens commun d'une société. De même, elle est constituée des processus spéciaux de découvertes et d'efforts créatifs faisant évoluer les domaines de l'art et de l'apprentissage (Ibid., p.93). La musique s'insérant dans le domaine de l'art, le deuxième sens présenté par Williams l'englobe. L'impact de la créativité est qu'elle fait évoluer le domaine de la musique. Conséquemment, une œuvre musicale est le résultat des remodelages constants des « *structures of feeling* », qui, elles, sont des articulations de l'expérience d'une culture commune s'exprimant notamment à travers un amalgame de représentations (Williams, 1958 : 92).

En ce point, si ces « *structures of feeling* » forment un imaginaire « national » qui témoigne de l'expérience quotidienne des structures, la culture est alors la masse de représentations de cette expérience commune et banale (Ibid., 1958 : 92). Ce qui est intéressant ici est le caractère ordinaire de la manipulation de ces « *structures of feeling* ». Ce remodelage, constitutif de nos sociétés, est un mouvement récurrent : il lui est donc ordinaire.

Dans l'étude de l'activité de co-conception, on doit tenir compte de ce qui s'opère dans le groupe alors que les musiciens remodelent des structures existantes et attribuent une valeur esthétique à ce qui est créé. Effectivement, si l'approche de la

culture par Williams est centrale dans l'étude de la créativité en tant que phénomène social ordinaire, celle-ci semble représenter seulement en partie la réalité des musiciens qui créent en groupe. Précisément, le remodelage de ces structures s'opérant chez les individus d'une société, il semble qu'une telle approche ne prenne pas en considération la culture qui se développe lors de l'activité de co-conception, a moins bien sûr que Williams considère un groupe de musique comme une société. À ce moment, celui-ci considère-t-il qu'un groupe de musique constitue une société impliquant un mode de vie qui lui est propre ? Le terme « mode de vie » utilisé dans définition que donne Williams d'une culture semble exagéré dans le cas d'un groupe de musique, surtout dans le cas de groupes émergents et indépendants, qui ne font pas nécessairement de la musique un mode de vie.

Dans ce sens, bien que je sois en accord avec le fait que le groupe de musique dispose d'un imaginaire qui lui est propre et qu'il constitue une société, je considère que celui-ci, en tant que société, doit bénéficier de précisions concernant son statut de producteur ordinaire de culture. Et cette réflexion s'applique également à Negus et Pickering, qui échouent à différencier l'individu créateur et les groupes de création, dans lesquels s'opère un premier processus de socialisation de l'œuvre par lequel les musiciens négocient les possibles la constituant. Ainsi, il est nécessaire d'amener aux études de la créativité davantage d'informations sur l'activité de co-conception, ce qui pourrait amener du nouveau à la notion de « culture » proposée par Williams et à celle de « créativité » de Negus et Pickering.

1.3 La créativité collaborative

À partir de mon insatisfaction relative au non-traitement par ces auteurs de la créativité dans un groupe co-concevant une œuvre, j'ai entrepris d'étudier la créativité dans un contexte de collaboration. Cette recherche m'a mené à considérer Glaveanu, pour qui la créativité est vue comme étant individuelle du fait qu'elle repose sur les habiletés et les connaissances des individus, telles qu'exprimées dans la production créative (Glaveanu, 2011 : 50). Cet auteur explique également que la créativité est socioculturelle, car les connaissances et habiletés des individus sont développées par l'interaction sociale. Ce qui est intéressant de l'approche de l'auteur est qu'il traite la notion d'audience. Pour celui-ci, l'audience peut prendre trois formes : celle de collaborateurs pour l'œuvre, celle d'utilisateurs de celle-ci et celle de percepteurs, qui sont ceux étant en contact avec l'œuvre (Ibid., p.51). Des liens peuvent être tracés avec les régimes de valeur et la notion de créativité de Negus et Pickering : les utilisateurs et les percepteurs sont l'auditoire participant aux régimes de valeur dans lesquels les musiciens distribuent leurs œuvres. Les collaborateurs, quant à eux, posent problème puisque leur rôle semble indéfini. Est-il question d'une collaboration à la conception ? À la production ? À la réalisation ? À la promotion ? Il semble que toutes ces réponses soient adéquates. Puisque la présente démarche se centre sur l'activité de co-conception, il est de mise d'approfondir cette notion de collaboration qui n'est qu'effleurée par Glaveanu.

Pour ce faire, j'aborde la notion de créativité collaborative (Doffman, 2011). En effet, cet auteur traite la conduite de musiciens jazz en performance, alors que ceux-ci doivent trouver un moyen d'improviser la clôture d'un morceau. Pour Doffman (2011) :

... the form of improvisation associated with jazz is usually seen in terms of players exercising their autonomy, improvisation more accurately occurs through degrees of heteronomy – the ways in which knowledge and musicians' interventions constrain, regulate, and indeed liberate one another (p.207).

Pour cet auteur, l'improvisation jazz est l'exercice autonome des musiciens, qui ont non seulement comme objectif de jouer une performance adaptée à la pièce, mais également d'être sensibles au caractère de l'événement et de la performance des autres musiciens, ce qui influencera l'application de leurs connaissances de la musique (Doffman, 2011 : 209). Le sens est alors modelé par l'index⁵ des phrases mélodiques exprimées par les instruments, mais ces phrases mélodiques sont également influencées par les expériences antérieures vécues entre les musiciens, tout en étant influentes pour les contextes futurs de clôture de morceaux (Ibid., p.223). Ces index peuvent également prendre la forme de référents théoriques des musiciens, qui peuvent comprendre l'effet produit par un agencement de notes et les conséquences qu'il entraîne généralement. La conduite et les connaissances des musiciens servent donc à supporter la performance sur la base de leurs performances passées et possiblement, façonner la connaissance et la conduite de leurs performances futures.

Dans ce contexte, la créativité prend forme en tant que tension productive entre les différents univers de connaissance des musiciens, qui se trouvent dans un contexte collaboratif où ils doivent improviser ensemble à partir de ce qu'ils ressentent et connaissent (Ibid., p.224). Ainsi, deux enjeux supportent la créativité : la compréhension de la créativité en tant que processus social émergent et collaboratif ainsi que la tendance à voir la créativité comme une capacité extraordinaire sortant de la capacité normale des individus (Ibid., p.205-206). Par le premier enjeu, Doffman

⁵Index : *n. semio*. «Sign connected either by causality, or by spatial, temporal or cultural proximity, to what it signifies (p.162, ff) » [Tagg, 2012-2013: 591].

emprunte à Sawyer (2006) une définition des notions d'émergence⁶ et de collaboration⁷, celles-ci présentant les membres du groupe comme contribuant à un tout dynamique par la performance.

Si cette étude présente le caractère élémentaire de l'intercompréhension dans la collaboration lors de l'improvisation, un problème réside dans le fait que les musiciens jazz ne performant pas dans l'objectif de concevoir une performance type à reproduire : celle-ci est basée sur l'improvisation, bien que structurée autour de thèmes et de mélodies déterminées. De plus, les musiciens jazz performant devant un auditoire qui peut répondre à une performance exceptionnelle par des applaudissements, ce qui est en accord avec l'approche inclusive de la créativité de Negus et Pickering. Il devient alors légitime de se demander si les musiciens jazz sont également en mesure d'évaluer l'exceptionnalité de leur performance individuelle, celle des autres musiciens ou encore celle du collectif ? Si oui, les musiciens en performance sont en mesure d'évaluer, au même titre que l'auditoire, l'exceptionnalité d'une performance.

Une autre différence majeure entre les musiciens jazz et les musiciens participant à l'activité de co-conception est que ces derniers peuvent arrêter la performance à tout moment pour sélectionner des possibles. L'article de Doffman ne peut traiter cette différence, car elle rend compte de la nature complètement différente de la performance dans le but de concevoir une œuvre et de la performance dans le but de donner une représentation devant un auditoire. Dans cette perspective, la négociation et la sélection de possibles de la performance jugés adéquats ou innovants se fait par

⁶Emergence: « *Emergence refers to collective phenomena in which, as it is said, 'the whole is greater than the sum of the parts'. Recent studies of emergence by complexity scholars suggests that emergent phenomena are unpredictable, contingent and hard to explain in terms of the groups components* » [Sawyer, 2006:148].

⁷Collaboration : « *The creativity of a group cannot be associated with any one person. All members contribute and their interactional dynamics result in the performance* » [Ibid., p.148].

le dialogue chez les co-concepteurs d'une œuvre. Les musiciens jazz, quant à eux, communiquent essentiellement par le langage non verbal et par des éléments musicaux en performance, la négociation et la sélection de possibles étant pratiquement absentes de leur champ d'action. La communication interpersonnelle a donc un objectif fondamentalement différent chez les musiciens jazz : clôturer adéquatement un morceau en performance. Bien que la communication interpersonnelle puisse entre autres prendre cette forme chez les co-concepteurs d'une œuvre, elle vise avant tout à faire sens commun de possibles pour qu'il en émerge une œuvre pertinente pour leur projet.

L'article permet de voir la créativité comme un processus social émergent et collaboratif. Ce que celui-ci ne permet pas d'aborder sont les processus communicationnels menant à l'élaboration d'une performance de l'œuvre. À cet effet, une question demeure irrésolue : comment les musiciens en viennent-ils à sélectionner des possibles en vue de les reproduire par la performance pour en faire une œuvre pertinente pour leur projet ?

1.4 Le groupe de musique, sa relation avec la créativité et la question de recherche

Pour comprendre cette réalité des co-concepteurs d'une œuvre musicale, je me réfère à Hachour (2007), qui traite l'activité de co-conception dans un groupe de musique auquel il participe. Lors de l'activité de co-conception qu'il a étudiée, les membres du groupe ont dû :

... approfondir l'analyse qu'ils avaient d'une situation en vue de redéfinir leur stock de connaissances de sens commun. Cet approfondissement procédait d'une réévaluation du stock disponible et collectivement pris pour allant de soi. Et la genèse de cette réévaluation résultait d'une remise en cause située des allants de soi (p.6).

Hachour a su cerner l'importance de la définition d'un sens commun dans l'activité de co-conception, celle-ci impliquant une réévaluation du stock de connaissances disponibles en construisant une représentation intersubjective de l'œuvre comme étant aboutie et vue collectivement comme « *allant de soi* ». La négociation de cette représentation intersubjective mène à l'élaboration d'un *allant de soi* qui survient après une *proposition individuelle* et donne lieu à un processus de *synchronisation cognitive* (Darses et Falzon, 2002 : 25). Cette synchronisation cognitive donne généralement lieu à une exécution collective que l'auteur nomme *synchronisation opératoire* (Ibid., p.26). *L'allant de soi* est cette représentation intersubjective impliquant ces types de synchronisation.

Cette étude est traitée dans un paradigme ethnométhodologique comprenant un entretien d'autoconfrontation et constitue un repère théorique et méthodologique indéniable pour la présente recherche⁸. De même, la finalité de la représentation intersubjective d'un *allant de soi* concernant l'œuvre et les deux types de synchronisation présentés fournissent une explication globale du processus social de conception qu'est l'activité de co-conception. Toutefois, les processus communicationnels par lesquels les musiciens en viennent à une synchronisation

⁸Un problème de cette étude est qu'elle est teintée de l'interprétation de l'auteur alors que celui-ci procède à un entretien d'autoconfrontation avec les membres de son propre groupe. Il est alors celui qui détermine des séquences enregistrées à montrer aux musiciens pour qu'ils les commentent. À ce moment, les moments sélectionnés relèvent d'une importance pour l'œuvre selon l'interprétation du chercheur. Dans ce sens, puisque tout interprétant constitue un système d'interprétation dans le groupe [Schutz, 1970, 1982 dans Hachour, 2007 : 1], baser une recherche sur un des systèmes de la culture étudiée me semble biaiser la collecte de données en faveur de ce système d'interprétation, surtout lorsque l'auteur prend comme posture celle de « *l'indifférence* » [Hachour, 2007 : 2].

cognitive et opératoire ne sont pas traités. L'auteur observe-t-il des récurrences dans la négociation de propositions ? Je suis d'accord avec le fait que l'activité de co-conception implique deux types de communication (*interpersonnelle situées* et *l'échange musical*) (Hachour, 2007 : 5) lors des négociations de propositions, mais comment celles-ci se manifestent-elles en situation ? N'y a-t-il pas des récurrences interactionnelles observables lors de la synchronisation cognitive des musiciens quant à des possibles menant à une représentation intersubjective ? Forcément, les musiciens en viennent à un sens commun, ce sans quoi aucune œuvre ne serait enregistrée ni distribuée.

Ce qu'il manque à l'étude de Hachour est l'étude des processus communicationnels menant à la constitution d'un sens commun et donnant lieu à une représentation intersubjective de l'œuvre. En effet, l'étude ne permet pas de comprendre comment les musiciens négocient des propositions. Ce manquement constitue la question de recherche de ce mémoire, qui est formulée ainsi : lors de l'activité de co-conception d'une œuvre dans un groupe de musique, comment les musiciens font-ils sens commun de possibles en vue de co-concevoir une œuvre pertinente pour leur projet ?

L'importance de cette question est qu'elle se veut une porte d'entrée vers la compréhension de l'activité de co-conception en tant qu'activité humaine générale, au même titre que la créativité. Une œuvre « pertinente pour leur projet » précise le besoin pour les musiciens que celle-ci représente la lignée esthétique du projet et que les musiciens interprètent en l'expérience de l'œuvre ou en des possibles de celle-ci une valeur communicative (« *communicative value through experience* » [Negus & Pickering, 2004 : 187]). Un enjeu communicationnel réside donc dans les processus sociaux s'opérant entre les musiciens lors de cette activité, alors qu'ils négocient et sélectionnent des possibles semblants plus pertinents, voire plus innovants que d'autres. Ce mémoire permet donc un développement de la connaissance de la

créativité dans un groupe de musique, dans une approche inclusive. En utilisant la définition de l'innovation de cette approche pour expliquer certaines des réactions d'appréciation des musiciens, j'étudie les processus communicationnels par lesquels des éléments sont négociés et sélectionnés chez trois groupes de musique indépendants et peu connus⁹. Le statut « groupes de musique indépendants et peu connus » provient de ma propre appartenance à cette société de musiciens, ce qui est une condition de l'ethnométhodologie. Ainsi, l'étude de trois groupes de musique a rendu visibles des récurrences dans les processus de communication chez ceux-ci, ce qui permet une généralisation des processus observés.

Dans ce sens, j'emploie une approche théorique relevant principalement de l'ethnométhodologie, car celle-ci permet une description de la constitution d'un sens commun dans les pratiques ordinaires ayant lieu lors de l'activité de co-conception. Cette approche exige que j'adopte une posture ethnométhodologique, à savoir celle de l'indifférence ethnométhodologie. En effet, celle-ci est (Amiel, 2010) :

[...] analogue à ce que Weber appelle « neutralité axiologique » et que Schutz désigne par « attitude de l'observateur désintéressé ». Elle traduit une règle méthodologique de la phénoménologie husserlienne : la suspension du jugement « mondain », la « mise entre parenthèses », l'*épochè* – voire royale pour l'accès « aux choses mêmes » (p.72).

Pratiquant l'attitude de l'observateur désintéressé lors de la collecte de données, j'ai procédé à la description de séquences d'activité. Les musiciens étant alors vus comme participant à la construction de sens, ils ont été étudiés par une ontologie du sens, qui est une ontologie du social (Amiel, 2010 : 75). Le sens est ainsi vu dans ce mémoire comme le « [...] produit de l'activité des *membres* (de la société), c'est-à-dire d'une

⁹Pour un rappel des termes centraux de la démarche et les liens qui les unissent, se référer au tableau figurant à l'annexe A.

activité sociale : le sens c'est la besogne des membres, c'est une partie inévitable de leur job de membre » (Ibid., p.75). Le sens attribué à des possibles par les musiciens est donc vu comme le produit de l'activité de co-conception. Les processus communicationnels par lesquels les musiciens ont fait sens commun de ces possibles est analysé d'un angle sémiotique qui complète mon approche de l'activité de co-conception dans un groupe de musique. Le présent mémoire contribue donc au développement de la connaissance de l'approche inclusive de la créativité dans des groupes de musique et permet de comprendre quels processus communicationnels sont mis à l'œuvre lorsque les musiciens font sens commun de possibles. Voici donc une présentation de l'approche ethnométhodologique et des notions de la sémiotique la complétant par lesquelles je cherche à rencontrer mon objectif, qui est de comprendre comment lors de l'activité de co-conception d'une œuvre dans un groupe de musique, les musiciens font-ils sens commun de possibles en vue de co-concevoir une œuvre pertinente pour leur projet ?

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL

Pour comprendre la constitution de sens commun, il est nécessaire d'avoir recours à une approche ethnométhodologique. En effet, celle-ci étudie les interactions des membres d'une société en contexte, ce qui permet de voir comment ceux-ci s'organisent. De pair avec la présentation de cette approche, je présente les notions de la sémiotique qui permettent d'aborder la question de l'interprétation de possibles innovants en rapport à d'autres possibles par les musiciens.

2.1 Une présentation de l'approche ethnométhodologique

L'ethnométhodologie traite les interactions en milieu social. Le fondateur et principal théoricien de cette approche est Harold Garfinkel. En s'appuyant sur la sociologie phénoménologique de Schütz, ce dernier :

... défend l'idée qu'une théorie de l'action et de l'organisation sociales serait incomplète sans une analyse de la façon dont les acteurs utilisent dans la conduite de leurs affaires en commun (*joint affairs*), le savoir et le raisonnement de sens commun qu'ils partagent (J. Heritage, 1993 : 206-208).

Ainsi, l'approche étudie la conduite des affaires en commun du groupe en tant que variable dépendante de l'utilisation du savoir et du raisonnement de sens commun.

Ces moments d'utilisation du savoir et du raisonnement de sens commun doivent être analysés dans leur fonctionnement pour comprendre comment s'organisent socialement les groupes étudiés. Dans ce sens, l'analyse ethnométhodologique permet de montrer comment les membres d'une société donnée procèdent par la communication interpersonnelle à leur propre participation à des actions « concrètes » et « concertées » (J. Heritage, 1993 : 206-208). Ce sont donc les interactions impliquant l'utilisation du savoir et du raisonnement de sens commun qui permettent à ces derniers de faire évoluer leurs affaires en commun. Également, c'est à partir de celles-ci qu'il est possible de comprendre comment évolue l'organisation sociale ainsi que les actions entreprises dans une société donnée. Dans ce sens, puisque j'adhère à la définition d'une société comme étant « *A clearly delimited overall social system* » (Giddens, 1987 : 32), le groupe de musique est vu comme une société en soi, disposant de ses propres lois et règles constituant ainsi son propre système social.

Ensuite, l'ethnométhodologie vise la description valide des processus sociaux donnant corps à un savoir et un raisonnement de sens commun. En effet, elle élabore une description des « [...] propriétés du savoir de sens commun, des interprétations partagées et des actions sociales ordinaires, qui puisse être développée en programme cohérent de recherche empirique » (J. Heritage, 1993. 206-208). Dans le cas du groupe de musique, ce sont les propriétés du savoir de sens commun émergeant de l'expression de schèmes d'interprétation relatifs à l'expérience de possibles ou de l'œuvre en général qui doivent être documentées : il doit donc y avoir description de ces moments d'expression.

Pour poursuivre, l'ethnométhodologie permet de décrire les propriétés des actions sociales ordinaires. Cette description rend visibles les schèmes récurrents chez la société étudiée, ce qui permet de comprendre comment celle-ci s'organise socialement. Elle permet donc d'aborder les propriétés des actions sociales ordinaires

dans un groupe de musique. Il m'est alors possible d'observer et décrire les actions sociales quotidiennes des musiciens lors de la co-conception d'une œuvre relevant d'un sens commun. L'ethnométhodologie rend ainsi visibles les actions sociales ordinaires d'expression de schèmes d'interprétation par une description des moments lors desquels elles ont lieu.

Dans cette direction, l'ethnométhodologie est une approche des pratiques en cours d'activité. Effectivement, « l'ethnométhodologie met en avant le caractère actif, raisonné et informé (*active, reasoned and knowledgable*) des conduites humaines » (Amiel, 2010 : 25). Elle permet d'aborder la situation de groupe en tant qu'organisation sociale en mouvement. De plus, elle s'intéresse au développement de la réalité sociale en situation, car elle vise « l'analyse praxéologique de la réalité sociale, c'est-à-dire décrire comment les pratiques se déploient en situation et, par là même, se rendent observables et intelligibles » (Dupret et Ferrié, 2006 : 2). Il est alors question de décrire les *ethnométhodes*, qui sont les méthodes culturellement utilisées par les membres pour agir et être compris pour ce qu'ils font, et ce, dans le contexte singulier de leurs performances (Ibid., p.2). Ainsi, les pratiques sont « les procédures, les méthodes et les activités » (Garfinkel, 1967 cité dans Charest, 1994 : 744) par lesquelles les acteurs créent un sens commun relativement à un objet social.

Cette notion fondamentale pour l'ethnométhodologie m'amène à présenter un des principes de l'ethnométhodologie, à savoir qu'il doit y avoir intercompréhension entre les membres du groupe pour qu'il y ait constitution d'un sens commun. Ce besoin de comprendre le sens commun provient de la nécessité de comprendre « [...] comment les hommes, isolés et pourtant tous impliqués dans une communion curieuse, se débrouillent pour construire, tester, maintenir, altérer, valider, questionner et définir un ordre *ensemble* » (Garfinkel, 1952 : 114). Dans ce sens, au cœur de l'ethnométhodologie se trouve le besoin de comprendre comment les

membres de la société étudiée coconstruisent un sens propre à celle-ci par leurs pratiques. Ainsi, cette approche permet d'aborder la situation de ce point de vue processuel et social des actions des musiciens en contexte de co-conception, ce qui permet de voir comment ceux-ci font sens commun de l'expérience qu'ils interprètent d'éléments de l'œuvre ou de celle-ci globalement.

En somme, l'ethnométhodologie est une approche de l'action sociale qui observe l'utilisation du savoir et du raisonnement de sens commun en tant que processus menant à l'organisation sociale d'une société. Elle accorde une place notoire au partage d'interprétations en contexte ordinaire de pratique et les rend visibles par la description qu'elle en fait, ce qui en fait une approche de choix dans une étude de l'activité de co-conception d'une œuvre en groupe. Le partage d'interprétations se rattache aux schèmes d'interprétations, tels que présentés dans l'étude de Hachour (2007), qui sont un des concepts devant être présentés pour une compréhension adéquate de l'activité de co-conception, d'une perspective ethnométhodologique.

2.2 Les termes centraux de l'approche ethnométhodologique

2.2.1 Les schèmes d'expression, d'interprétation et d'expérience

Les *schèmes d'interprétation, d'expérience et d'expression* sont le point d'ancrage du sens commun. En effet, « [...] les acteurs sociaux partageant des expériences communes construisent des *schèmes d'expérience, d'interprétation et d'expressions* [1972, 1982]. Cette construction commune est celle de *connaissance de sens commun (common sense knowledge)* [Schütz, 1982 : 3-42 ; Garfinkel, 1952 : 68-75, 263-283] » (Hachour, 2007 : 4). Les différents schèmes donnent lieu à un ensemble de

comportements qui sont adaptés ou non selon le contexte des pratiques. Pour préciser la définition de *schèmes d'interprétations*, Schütz (1970, 1982 cité dans Hachour, 2007) avance que :

... l'interprétation d'un signe se réalise selon un certain schème qui dépend du sens subjectif que l'acteur social attribue à sa propre conduite, c'est-à-dire « ses raisons d'agir et ses objectifs, ses plans immédiats ou de plus grande ampleur, sa définition de la situation et des autres personnes » [Schütz, 1970 : 322]. Ce sens subjectif serait objectivé à travers sa reconnaissance et sa catégorisation dans un type expérimenté de manière pertinente selon le système de l'interprétant [Schütz 1970, 1982] (p. 1).

C'est donc à partir des schèmes d'interprétation que chaque musicien fait sent de ses pratiques dans le milieu social qu'est le groupe de musique. Les schèmes propres à un groupe de musique forment ainsi un système interactif dans lequel il est possible de s'attendre à certains comportements dans des contextes quotidiens. De même, les schèmes fournissent des cadres d'interprétation pour comprendre des événements survenant dans ces mêmes contextes, tout comme il favorise le recours à différents moyens d'expression en vue de se faire comprendre pour ce que les membres souhaitent communiquer.

2.2.2 Le sens commun

Ensuite, « l'intuition majeure [...] de l'ethnométhodologie est dans cette articulation du sens et de l'action, dans l'idée que « faire », « faire sens » et « faire société », sont, au fond, des aspects d'une même phénoménologie » (Amiel, 2010 : 32). Le groupe fait société de son union au fil des actions et attribue un sens à celles-ci. Le sens commun est donc un des fondements de l'action commune et de l'organisation sociale.

En ce point, il convient de se référer à Schütz (1962c) qui présente les caractéristiques inhérentes au savoir et du raisonnement de sens commun. Premièrement, le monde de la vie quotidienne doit pour lui être perçu comme *allant de soi* (Ibid., p.95). Effectivement, la vie de tous les jours est imprégnée par « *l'époque de l'attitude naturelle* » (Schütz, 1962c : 229), qui est la prise en considération du monde ordinaire comme « objectif » à priori. Ce faisant, celui qui perçoit les événements et les objets se fie à leur apparence et à ses expériences passées de ceux-ci. Ceux-ci sont donc perçus comme basés sur des *allants de soi* (Ibid., p.95).

En deuxième lieu, l'acteur qui s'oriente vers des objets sociaux se constitue constamment une expérience de ceux-ci. Effectivement, ces objets se constituent activement dans le flux de l'expérience à travers des « synthèses d'identification » qui, elles, sont constamment renouvelées (Ibid., p.95-96). C'est par ce processus qu'un acteur pourra considérer que l'objet social demeure stable alors que sa perspective à lui est changeante.

Troisièmement, Schütz avance que les objets sociaux prennent forme dans un cadre de « familiarité et de connaissance préalable » (Schütz, 1962a : 7). Précisément, la constitution des objets sociaux suppose que leur cadre de familiarité et de connaissance préalable est alimenté par un « [...] 'stock de savoir disponible' immanquablement social à l'origine » (Heritage, Polity Press, Albaret & Quéré, 1991 : 96). Les objets sociaux sont donc constitués dans le cadre d'une culture donnée, qui comporte un stock de savoirs sur lesquels ils sont fondamentalement basés.

Quatrièmement, les acteurs analysent le monde social selon ce stock de constructions sociales, qui est conservé et typifié (Schütz, 1962a : 7). Effectivement, bien qu'il soit approximatif et révisable, c'est sur lui que les acteurs se fondent dans l'organisation de l'action (Ibid., p.7). Par conséquent, il est la ressource pragmatique orientant l'action dans une perspective sociale quotidienne. Le stock des constructions sociales compose donc le référentiel à partir duquel s'organise l'action.

Enfin, la compréhension intersubjective entre les acteurs s'effectue à travers un processus actif, lors duquel ils adoptent « la thèse générale d'une réciprocité de perspectives » (Schütz, 1962a : 11-13). Bien qu'il soit impossible de nier l'existence de différences de biographies, de motivations et de perspectives qui font des membres des acteurs disposant d'expériences du monde distinctes, il est nécessaire pour ces derniers de « [...] considérer leurs expériences comme 'identiques à toutes fins pratiques' » (Ibid., p.11-13). Dans ce sens, ces expériences du monde servent toutes à la constitution d'un ordre socialement partagé et c'est ce que Garfinkel nomme le « problème cognitif de l'ordre » (Garfinkel, 1952 : 114) qui, « [...] analysé comme une caractéristique constitutive de l'analyse de l'action sociale, forme la base de l'ethnométhodologie » (Heritage, Polity Press, Albaret & Quéré, 1991 : 97). C'est à partir de l'adoption de la thèse générale d'une réciprocité des perspectives que les membres d'un groupe constituent un sens commun relatif à l'objet social qu'est l'œuvre musicale. L'expérience de celle-ci est donc en constante constitution, jusqu'à ce que l'ordre la concernant se stabilise sous forme d'une performance à reproduire et cet ordre se crée à partir du stock de savoirs dont disposent les membres du groupe. Ainsi, advenant le cas où il y a modification du sens interprété de l'expérience de possibles, les musiciens participent par leurs interactions à « [...] la construction d'une nouvelle *représentation intersubjective du projet d'action* » (Hachour, 2007 : 6-7). Les codécisions qui ponctuent les négociations sont donc la résultante d'une *co-construction de sens* (Fixmer, Brassac, 2004 cité dans Hachour, 2007 : 5), ce qui

permet aux musiciens de « [...] fonder la planification d'acquisition de ressources complémentaires ou un simple *ajustement* implicite (opérateur ou conversationnel), signe que les membres [perçoivent] la conception collective comme « aboutie » » (Hachour, 2007 : 6-7).

2.4 La co-construction de sens lors de l'activité de co-conception

La *co-construction de sens* s'opérant lors de l'activité de co-conception implique de se baser sur Hachour (2007), qui reprend « [...] l'approche multidimensionnelle des sciences cognitives dont les représentants prennent en compte le raisonnement des concepteurs, la distribution de la connaissance, et soulèvent la question de cette activité pour ces derniers » (Hachour, 2007 : 1). En effet, la présente démarche prend en compte la distribution de la connaissance de possibles dans le groupe pour qu'il en émerge un sens commun. À l'approche ethnométhodologique doit donc être ajouté cet intérêt pour le raisonnement des concepteurs et surtout, la communication de ces derniers dans la constitution d'un sens commun. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai recours à des entretiens d'autoconfrontation : ils allouent l'accès aux schèmes d'interprétations des concepteurs. De plus, ils permettent aux musiciens de faire sens commun de ceux-ci.

Dans ce sens, l'étude que je fais des musiciens est une étude ethnométhodologique de la *communication interpersonnelle située* (Ibid., p.5). Pour Hachour (2007), la communication entre les musiciens est située, car :

... i) il s'agit d'une communication entre plusieurs membres humains *en cours d'action pratique socialement organisée* [Garfinkel]; ii) La communication s'est déroulée « en direct », elle est monomodale ou

multimodale [Schütz, Brassac] ; la communication est saisie dans le *cours d'action situé* [Suchman, Theureau] et liée à l'activité en cours d'action selon le sens subjectif des membres (p.5).

Les interactions entre les musiciens sont alors décomposées en vue d'être présentées comme une succession « [...] asystématique de propositions (intentionnelles ou non), de négociations ponctuées par des codécisions et de coordinations » (Hachour, 2007 : 5). Le cadre utilisé par Hachour est central dans l'étude de la constitution de sens commun d'éléments d'une œuvre musicale, car il permet de comprendre comment, dans le cours d'action, les musiciens en viennent à un sens commun. Toutefois, puisque l'objectif des musiciens est de co-concevoir une œuvre pertinente pour leur projet et donc, potentiellement distribuable, ils doivent entre autres sélectionner et négocier les possibles leur semblant innovants.

2.5 L'interprétation d'un auditeur modèle

Pour expliquer la constitution d'un sens commun de possibles, je propose d'adopter un angle sémiotique. Effectivement, vu ma tendance à percevoir les musiciens comme un construit des expériences personnelles et culturelles les ayant façonnés, j'ai notamment recours à la définition de l'interprétation proposée par Eco (1979), qui traite de l'interprétation de textes :

... Par interprétation, on entend (dans le cadre de ce livre) l'actualisation sémantique de tout ce que le texte en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur Modèle. [...] C'est plutôt le ressort d'une phase successive de l'approche textuelle où, après avoir actualisé sémantiquement le texte, on poursuit en l'évaluant, en le critiquant ; cette critique peut se fixer plusieurs buts : l'évaluation du succès « esthétique » (quelle que soit la définition que l'on donne de cet effet), l'évaluation des relations entre idéologie, solutions stylistiques de l'auteur et situation économique, la

recherche des structures inconscientes (qui ne constituent pas pour autant le contenu voulu par l'auteur) (p.232).

Je conçois ainsi l'interprétation comme résultant entre autres de l'actualisation des stratégies imaginant dans ce cas-ci un « auditeur modèle ». Lors de l'activité de co-conception, les musiciens peuvent se placer, au même titre que les écrivains, dans la peau d'un auditeur modèle alors qu'ils ont comme objectif de co-concevoir une œuvre qui soit à la fois pertinente pour leur projet et hypothétiquement bien reçue par la critique de cet auditeur modèle. Pour ce faire, les musiciens doivent évaluer le « succès esthétique » de possibles en vue qu'ils permettent à l'auditeur modèle de percevoir en l'œuvre de l'innovation. Si les musiciens perçoivent que des possibles ou l'œuvre en soi seraient interprétés innovants par un auditeur modèle, c'est que celle-ci aurait également le potentiel d'être partagée par celui-ci au sein des groupes sociaux particuliers auxquels il appartient. L'interprétation potentielle de ces possibles par un auditeur modèle oriente l'action et les choix faits par les musiciens. L'objectif est alors de co-concevoir une œuvre décrivant une expérience exceptionnelle pour les musiciens et potentiellement pour cet auditeur modèle tout en respectant la lignée du projet. L'auditeur modèle constitue donc un moyen d'expliquer les choix faits par les musiciens.

2.6 Le champ des possibles

Puisque les musiciens font possiblement de la musique pour eux-mêmes et non seulement en vue de plaire à un auditeur modèle, j'ai également recours à la théorie des champs pour expliquer la sélection et la négociation de possibles. En effet, le champ des possibles est l'ensemble des possibilités dont dispose chacun des musiciens du groupe. Ce terme peut être illustré par l'exemple d'une analyse du cours

d'action ayant lieu auprès d'une équipe de basketball : « [...] chacun des partenaires, au cours des matchs et entraînements, a accumulé des expériences relatives à son rôle dans l'organisation collective, qui délimitent le champ de ses possibles » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 17). Adapté à la réalité du musicien, le champ des possibles est non seulement délimité par sa performance d'une œuvre, mais également par ses expériences dans l'organisation collective qu'est le groupe de musique. De fait, l'existence de tels plans collectifs offre à chaque musicien d'investir dans son propre registre d'activité, qui est entre autres défini par l'instrument dont il joue, en permettant également à son activité locale de s'agencer avec celle des autres en vue d'engendrer un comportement collectif cohérent. Les groupes disposent donc d'un champ des possibles délimité par la culture de leur groupe, qui est à la fois individuel et collectif.

Ensuite, le terme « possible » est pour Toynbee un synonyme au terme « possibilité » (Toynbee, 2000 : 38). L'apport de Tonybee est qu'il permet de comprendre que les possibles émergent du décalage ou la tension entre le champ et l'*habitus* (Ibid., p.38). L'*habitus* est un produit de l'histoire qui prend la forme d'un ensemble de dispositions acquises surtout à un jeune âge et qui informe subjectivement l'action (Bourdieu, 1984 : 112-14 dans Toynbee, 2000 : 36). Il s'apparente aux schèmes d'expériences acquis chez un musicien dans son expérimentation de la culture. Le champ de pratique, pour sa part, est un « [...] *space of positions' governed by rules which are proper to it* » (Bourdieu, 1993d : 72 dans Toynbee, 2000 : 36). L'auteur suggère que le champ de la musique populaire soit un lieu de lutte entre les individus créateurs, qui souhaitent se positionner tout en ayant comme désir utopique de rendre le monde meilleur par l'intermédiaire de leur musique (Toynbee, 2000 : 37).

Ce qui suscite mon intérêt est la sélection de possibles en regard à d'autres possibles, sélection qui est influencée par les dispositions des musiciens relevant de leur *habitus*

et du champ des possibles dont ils disposent. Pour Toynbee, le créateur de musique entend des possibilités en relation avec son habitus, le champ de la production musicale ainsi que le champ des travaux effectués, tout en étant prédisposé à aller ou à ne pas aller vers certaines possibilités (*likeliness/unlikeliness*) (Toynbee, 2000 : 39-40). Cet ensemble (habitus, champ, « *likelihood* ») forme un « espace des possibilités » que l'auteur schématise par la notion de « radius de créativité », qui illustre les relations entre ces facteurs en schématisant en son centre le créateur de musique, autour duquel se trouve l'ensemble des possibilités qui s'offrent à lui ainsi que les tensions qui l'orientent (Ibid., p.40). Ainsi, le point où se croisent le champ et l'habitus détermine l'univers de possibilités traversé par le radius (Ibid., p.40).

Pour mon analyse des processus communicationnels de constitution d'un sens commun de possibles et de l'œuvre, ces notions offrent un vocabulaire pertinent, notamment pour expliquer ce qui influence les choix faits par les musiciens lors de l'activité de co-conception. Le radius de la créativité illustre la direction empruntée par la succession de choix que fait le musicien, chacun de ces choix occasionnant par le fait même une clôture des possibles concernant l'objet de la situation. Or, vu la composante sociale de la co-conception, j'aborde les choix faits dans le groupe comme relevant d'une relation d'interdépendance entre l'espace des possibilités des individus, du champ des possibles du groupe ainsi que des attentes des musiciens quant à des possibles. Cette relation donne lieu à des négociations et des prises de décision visant à constituer un radius de la créativité commun au groupe. Ce radius de la créativité commun se veut en accord avec l'orientation du projet des musiciens et avec la définition de la créativité dans une approche inclusive du terme. Ainsi, ce qu'il faut retenir des notions présentées est que des possibles ont tendance à être sélectionnés (*likeliness*) et d'autres à être écartés (*unlikeliness*) par les membres du groupe, vu l'espace des possibilités de chacun des musiciens, le champ des possibles relevant de leur expérience de la culture et de la culture de leur groupe et leur

interprétation personnelle de l'œuvre et des possibles. Ces trois notions permettent de comprendre comment les musiciens en viennent à apprécier, négocier, expérimenter et sélectionner certains possibles plutôt que d'autres. La sélection de certains possibles plutôt que d'autres signifie que ceux-ci sont susceptibles de constituer le radius de créativité relevant du sens commun, permettant possiblement aux musiciens de voir en celle-ci de l'innovation et voir en celle-ci un potentiel de plaire à un auditeur modèle vu le succès esthétique anticipé de possibles.

En somme, l'auditeur modèle, le champ des possibles et le radius de la créativité complémentent l'ethnométhodologie, car ces notions permettent de comprendre les motivations qu'ont les musiciens alors qu'ils orientent l'action. Ainsi, non seulement je suis en mesure de décrire les comportements des musiciens en situation de co-conception, je suis à même de comprendre ce qui s'opère chez ceux-ci lorsqu'ils prennent des décisions concernant des possibles en vue de sélectionner ceux qu'ils perçoivent gage de succès esthétique ou simplement en lien avec le radius de la créativité du groupe selon leurs schèmes d'interprétation.

2.7 L'entretien d'autoconfrontation

Afin d'avoir accès à un plus vaste éventail de schèmes d'interprétation des musiciens, j'ai recours à des entretiens d'autoconfrontation. Effectivement, cherchant à avoir accès aux schèmes d'interprétation des musiciens en situation et non à mes interprétations de ces schèmes, j'ai recours à un entretien d'autoconfrontation qui me permet de demander aux musiciens leurs impressions de situations dans lesquelles ils se trouvaient à un instant donné. Cette méthode de collecte de données étant complexe et centrale dans mon analyse, je tiens à la présenter en détail.

Les précurseurs de l'entretien d'autoconfrontation sont L. Pinsky et J. Theureau. Ils ont introduit cette méthode d'expression de la conscience préreflexive lors d'une recherche sur la saisie-liquidation informatisée de dossiers-maladie (Pinsky & Theureau, 1987 cité dans Theureau, 2010 : 299). Pour Theureau (2010), cette méthode de collecte de données était :

... inspirée au départ par l'autoconfrontation proposée par M. von Cranach en éthologie cognitive (von Cranach, Kablematten, Indermuhle & Gugler, 1982), mais ses prémisses dataient de 1977, à l'occasion d'une première recherche sur les activités infirmières dans des unités de soins d'orthopédie dans laquelle certains infirmiers et infirmières avaient participé à l'expansion et à l'analyse de feuillets de relevés de comportements (y compris verbal) remplis par les chercheurs (Theureau, 1979) (p. 299).

Cette méthode se voulant initialement une « autoscopie » en psychothérapie, elle est devenue par les travaux de Jacques Theureau une « [...] expression différée de la conscience préreflexive, en interaction avec son contrôle par le chercheur, grâce à une remise en situation de l'acteur par l'intermédiaire d'une observation ou d'un enregistrement du comportement de ce dernier » (Theureau, 2010 : 300). Les acteurs, dans ce cas-ci les musiciens, ont été plongés dans une situation où, par leurs commentaires, ont exprimé leur conscience préreflexive des moments des séances de répétition montrés sous forme de bandes audiovisuelles. Ainsi l'entretien d'autoconfrontation, tout comme les autres notions présentées, complète l'ethnométhodologie, car elles donnent accès aux schèmes l'interprétation, d'expression et d'expérience des musiciens à moments clés de l'activité de co-conception. Voici donc comment j'articule ces notions dans une approche ethnométhodologique.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

La méthodologie employée a eu pour objectif de rendre visibles les processus sociaux organisant l'expérience de possibles et de l'œuvre. De ce fait, les outils de collecte de données ont été centrés autour de l'expression de schèmes d'interprétation de la part des musiciens de même que les négociations les succédant à l'occasion et menant à la constitution d'un sens commun de possibles et de l'œuvre en général. Voici donc le matériau que j'ai cherché à extraire par ma collecte de données, une présentation des groupes sélectionnés ainsi que mon rôle en tant que chercheur lors des deux étapes de collecte de données qui sont également explicitées : la captation vidéo de l'activité de co-conception et l'entretien d'autoconfrontation lui faisant suite.

3.1 Le matériau recherché pour répondre à la question de recherche

Tout d'abord, je souhaite aborder la question épistémologique de la science et de la rationalité pour présenter la logique qu'a empruntée ma collecte de données. Mon approche de la science et de la rationalité a été celle de Garfinkel telle que reformulée par Amiel (2010) et selon laquelle :

... c'est l'accomplissement même de l'activité qui détermine les propriétés rationnelles des actions gouvernées par l'attitude naturelle. (On peut dire autrement : la rationalité est un produit de l'activité avant d'être une caractéristique obtenue, dans l'analyse « scientifique », par abstraction de l'action, de ses circonstances et de ses motifs) (p. 64, emphase originale).

La rationalité sur laquelle je me suis basé est celle produite lors de l'activité de co-conception d'une œuvre dans des groupes de musique. Elle est la constitution d'un sens commun de possibles et ultimement, de l'œuvre globale. Ce papier n'a donc pas cherché pas à produire une science « objective », universalisante, mais à construire une connaissance crédible par la description fine des comportements de la vie quotidienne des musiciens qui co-concevaient une œuvre pour leur projet. En ce sens, les *ethnométhodes* par lesquelles les musiciens ont fait sens commun d'éléments de l'œuvre et de celle-ci en général sont le matériau que j'ai cherché à extraire lors de la collecte de données.

3.2 Le choix des groupes sélectionnés et une brève description de ceux-ci

Ensuite, les groupes sélectionnés devaient répondre à certains critères pour être admissibles à mon étude. En effet, ceux-ci devaient être constitués depuis au moins un an afin de répondre aux exigences de l'ethnométhodologie (intercompréhension, indexicalité, maîtrise du langage naturel, etc.). Le genre musical¹⁰ joué par les groupes ne m'importait pas autant que leur statut de groupe indépendant : je voulais étudier des groupes indépendants qui sont malheureusement et généralement peu connus. Le groupe de musique dans lequel j'œuvre moi-même fait partie de cette société de groupes de musique indépendants et peu connus¹¹, ce qui m'a permis de comprendre l'univers quotidien dans lequel étaient plongés ces musiciens. La maîtrise que j'avais du langage naturel des groupes de co-conception était suffisante à la

¹⁰Genre musical (*musical genre*) : « *A musical genre is "a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules* » [Fabbri, 1982: 1].

¹¹Membre : en ethnométhodologie, d'après Coulon (1987), la notion de membre renvoie à la « maîtrise du langage naturel » (p.43); elle implique la compétence due à la familiarité avec la société d'appartenance (Garfinkel, 1967) [Charest, 1994 : 744].

compréhension de l'activité en termes d'activité humaine générale, ce qui m'a permis de confirmer mon statut de membre de cette société de musiciens œuvrant dans un groupe de musique indépendant et peu connu. De fait, je comprends l'enjeu ultime que peut avoir pour eux l'activité de co-conception : elle est une promesse de reconnaissance sociale menant des auditeurs à reconnaître et encourager leur groupe. On pourrait parler ici de reconnaissance dans les régimes de valeur dans lesquels les groupes s'inscrivent, ce qui serait un gage de succès. Ainsi, conscient des idéaux, des rêves et des difficultés quotidiennes vécues par des groupes de musique indépendants, je comprends l'importance de la conception d'œuvres perçues innovantes et une bonne partie des codes culturels nécessaires à la compréhension de certains des non-dits et sous-entendus propres aux groupes.

J'ai alors entrepris ma recherche de participants par le biais des médias socionumériques, la majorité des groupes de musique connus et moins connus y participant. J'ai parcouru en priorité Facebook, cette plateforme me permettant de trouver et d'entrer en contact avec des participants potentiels. J'ai également exploré des plateformes telles que La Fabrique Culturelle (qui se concentre sur les artistes du Québec selon leur région) et Bandcamp (qui est une plateforme sur laquelle les musiciens peuvent donner et vendre leur musique). De plus, j'ai parcouru les sites de concours de musique auxquels j'ai participé par le passé (Omnium du Rock, Rock à la Douzaine, XyMuzik). Je disposais donc d'un vaste répertoire et j'ai contacté une quinzaine de groupes sur Facebook au cours de l'été 2016, présentant mon étude comme une occasion d'expérimenter de nouvelles techniques de composition en groupe. Certains des groupes étaient en restructuration, d'autres comptaient des membres en vacances. J'ai favorisé les groupes situés à Montréal et ses alentours, pour des raisons pratiques de transport et de temps. De même, les groupes devaient composer pour leur propre projet (et non pour une institution religieuse, publicitaire, etc.), tout comme ils devaient parler français ou anglais et composer dans ces langues

puisque je devais comprendre la signification de leurs propos, actions et prises de décisions. Aucun critère relatif à l'âge — hormis d'être composés de personnes d'âge majeur — au genre et au nombre de musiciens dans le groupe n'a été spécifié.

Un premier groupe (GO1) m'a confirmé son intérêt à participer à mon étude par le biais de Facebook. Un membre d'un deuxième groupe (GO2) que je connaissais par l'entremise d'amis et avec qui j'ai discuté dans un bar a montré des signes d'intérêt envers mon étude. J'ai confirmé la participation de l'ensemble du groupe par Facebook. Finalement, j'ai parlé avec un membre d'un troisième groupe (GO3) lors d'un concours, qui a accepté de participer sur place. Encore une fois par Facebook, j'ai discuté avec un autre membre de ce groupe, qui m'a expliqué que le principal compositeur d'œuvres était en vacances, mais qu'ils étaient prêts à le faire sans lui. J'ai d'abord été réticent, pour ensuite trouver intéressant le changement de dynamique que cela pouvait occasionner. J'ai finalement décidé de procéder en l'absence de ce compositeur principal.

3.2.1 GO1 : le hard rock

Le premier groupe que je suis allé visiter fait dans le *hard rock*¹². Il compte quatre musiciens : un chanteur/guitariste, un guitariste principal (*lead*)¹³, un bassiste et un batteur. D'ordre général, A1 (chanteur/guitariste) est celui qui compose pour le groupe. C'est donc vers lui que les autres musiciens se tournent lorsque vient le temps de composer. Ils m'ont dit que C1 (guitariste principal) amenait à l'occasion des motifs à partir desquels ils composaient. A1, B1 et C1 se rencontrent fréquemment à l'extérieur des séances de pratique, moments où A1 présente à l'occasion des idées de compositions sur sa guitare acoustique. Dans le groupe, A1, B1 et C1, tous âgés d'environ 19 ans, jouent de la musique ensemble depuis environ 4 ans. Ayant traversé la période de l'adolescence ensemble, A1, B1 et C1 ont utilisé la musique pendant cette phase pour se « dévouler », selon leurs propres termes. A1 et C1 sont ceux qui se connaissent depuis le plus longtemps et ont rencontré B1 à l'école secondaire. Depuis maintenant un an et demi, D1 joue de la batterie dans le groupe. Celui-ci est âgé d'environ 24 ans et a joué de la musique dans plus d'un projet, jouant parfois de la basse, parfois de la guitare. Ainsi, le groupe a comme habitude de voir A1 amener des œuvres ou encore les supprimer du projet lorsqu'il juge que celles-ci ne sont plus pertinentes.

¹²*Hard Rock/Heavy Metal* : « Courants du rock influencés par le blues, les formes plus radicales, aux tempos davantage soutenus, étant étiquetées « heavy metal ». Le hard rock prend ses sources dans le blues, le rock anglais tranchant des *Who*, le British blues et certains morceaux où la surenchère sonore devient une esthétique à part entière [...] » [Dans *Universalis*, 2009 : 504].

¹³*Lead* (principal): «*Principal player or melodic line. In big band jazz it refers to principal instr of each section. In *rock the lead singer is responsible for main vocal parts of a song; the lead guitarist plays melodies, *riffs and solos*» [Kennedy et al., 2013 : 482].

3.2.2 GO2 : le folk rock cinématographique

Le deuxième groupe que j'ai visité définit son genre sur Facebook comme du *folk*¹⁴/*rock*¹⁵ *cinématographique* et existe depuis trois ans. Celui-ci compte cinq musiciens. Premièrement, A2 joue de la guitare rythmique et elle chante. Son frère, E2, joue du clavier et chante. Les deux chanteurs semblent partager le rôle de chanteur principal et font fréquemment des harmonies vocales ensemble, ainsi qu'avec B2. Ce dernier est le bassiste et est également le cousin de A2 et E2. C2, pour sa part, est guitariste-soliste dans le groupe et est également le conjoint de A2. Finalement, D2 est le batteur du groupe et n'entretient aucun lien de parenté avec le reste des membres du groupe. D'ordre général, A2 et E2 arrivent en séance de répétition avec des motifs à partir desquels les autres musiciens développent un jeu. E2 a une formation en musique, ce qui l'amène à l'occasion à expliquer aux autres musiciens ce qu'ils font, les notes qu'ils jouent ou qu'ils pourraient jouer selon la théorie musicale.

3.2.3 GO3 : le funk instrumental

¹⁴Folk : « *Courant alimenté par différentes traditions musicales populaires, le folk naît donc aux États-Unis dans les années 1930. Le chanteur, harmoniciste et guitariste américain Woody Guthrie (1912-1967) se fait alors connaître pour ses chansons, qui ont pour thème la vie du petit peuple américain pris dans le tourbillon de la grande dépression économique. Après avoir acquis une énorme popularité grâce aux nombreuses émissions de radio qu'il anime sur la côte ouest, il évolue vers la chanson engagée et soutient les travailleurs en lutte, embrassant la cause du Parti communiste américain. [...]* » [Dans *Universalis*, 2009 : 445].

¹⁵Rock voir *Rock indépendant* : « *À la fin des années 1960, certains artistes décident de s'affranchir des exigences commerciales des grandes multinationales discographiques en créant leurs propres labels, ce qui leur permet de donner libre cours à leur créativité et de retrouver l'esprit initial du rock, fait avant tout de contestation* » [Dans *Universalis*, 2009 : 1048].

Les derniers musiciens que j'ai rencontrés forment un groupe de musique *funk*¹⁶ *instrumental*. Ceux-ci jouent en l'absence du compositeur habituel du groupe, le guitariste principal (C3). D'ordre général, C3 amène un ou des motifs de notes, auxquels les musiciens donnent des noms. Ils expérimentent et enchaînent les motifs, discutent de structures possibles et improvisent à partir de ces motifs et structures. Il arrive également que A3 et B3 amènent des motifs : s'opère alors le même processus improvisé de conception.

Lors de la collecte de données, trois musiciens étaient présents : A3 jouait du clavier, B3 de la basse et D3 de la batterie. A3 m'a spécifié avant de commencer à jouer qu'ils avaient testé plusieurs méthodes de composition par le passé, telle l'improvisation d'une phrase musicale à partir de celle jouée juste avant par un autre musicien. Les musiciens de ce groupe ont donc l'habitude d'improviser par plaisir, que ce soit en séance de répétition ou en spectacle.

3.3 Mon rôle en tant que chercheur

Mon rôle fondamental en tant que chercheur en ethnométhodologie a été de mettre en place une : « méthodologie incarnée pour élaborer le phénomène à travers l'observation de ses détails dans le champ procédural » (de Fornel, 2001 : 8). Ma méthodologie a donc dû permettre d'élaborer l'activité de co-conception en groupe

¹⁶*Funk* : « issu de la soul music, émerge dans les années 1970. La basse y est prédominante. Sly and the Family Stone et George Clinton en sont les précurseurs. Le funk, forme de musique noire syncopée qui s'inspire de la soul music, émerge donc dans les années 1970 : dans les années 1960, on utilisait plutôt l'adjectif funky. Son caractère polymorphe a sans doute contribué à un rapprochement des communautés » [Dans *Universalis*, 2009 : 465].

par l'observation et la description des détails de cette activité. Pour ce faire, j'ai dû considérer, comme le stipule de Fornel (2001) que :

... Ce que vise l'ethnométhodologie, ce sont des descriptions de cette compétence qui soient empiriquement appropriées. Elle réalise de telles descriptions en évitant les méthodes de l'analyse formelle, mais sans renoncer aux questions de structure ou les passer sous silence, voire changer de sujet. Ne pas renoncer aux questions de structure, cela signifie ne pas exclure de l'investigation tout ce qui est de l'ordre de la production générale, dans la vie de tous les jours, des récurrences, reconnaissables et descriptibles, de l'action et du raisonnement pratiques ; incarnées dans des détails cohérents, ordonnés et ajustés, de telles récurrences se manifestent sous forme de généralité, de comparabilité, de typicalité, de régularité, d'uniformité, de classification et de standardisation (p.3).

La description appropriée de la compétence des musiciens à co-concevoir une œuvre pour leur projet à ma demande a été mon principal rôle de chercheur. Les descriptions que j'en faisais avaient pour objectif de rendre compte de récurrences reconnaissables et descriptibles de cette activité de co-conception ainsi que des schèmes d'interprétation et d'expérience, d'un groupe à l'autre. Les détails entourant l'expression de schèmes d'interprétations et la négociation de possibles ont alors dû être considérés en vue d'élaborer des généralités par rapport à l'activité de co-conception à laquelle j'ai demandé aux musiciens de participer.

3.3.1 Lors de l'activité de co-conception

Pour préparer la première étape de collecte, j'ai gardé en tête que celle-ci devait favoriser chez les musiciens une « attitude naturelle » (Garfinkel cité dans Amiel, 2010 : 64). De fait, j'ai choisi de donner rendez-vous aux musiciens dans leur environnement quotidien, soit leur local de répétition. Je voulais leur épargner le

besoin de se familiariser avec un nouvel environnement que celui dans lequel ils ont l'habitude de répéter pour qu'ils puissent se concentrer sur leur tâche créative. Une fois cette décision prise, je devais trouver le moyen de leur faire oublier ma présence.

Dans cet objectif, j'ai opté pour une approche simple et efficace : j'ai insisté sur le fait qu'ils devaient concevoir quelque chose de pertinent pour leur projet. Chez les trois groupes, j'ai répété que « le but est que vous fassiez quelque chose qui va être pertinent pour votre projet ». Cette vulgarisation de ma recherche a eu pour objectif de limiter leur questionnement quant à ma présence et à m'oublier le plus vite possible, tout en gardant en tête que je voulais leur bien. La répétition de cette consigne claire et simple a visé à leur permettre de se concentrer sur leur tâche, ce qui risquait de leur faire voir en ma présence une occasion de faire avancer leur projet et non une évaluation de leurs pratiques de ma part.

De même, j'ai dû rendre les musiciens à l'aise avec le fait qu'ils soient filmés. Muni de la plus petite caméra possible, je me suis mis le plus en retrait possible lors de l'activité de co-conception, plaçant la caméra dans le coin de la pièce où j'étais assis. Également, j'ai réduit au maximum mes réactions verbales et non verbales, levant le moins possible le regard de mon cahier de notes : mon but a été avant tout donner l'impression de faire autre chose que porter attention aux agissements des musiciens. C'est d'ailleurs une des raisons ayant motivé l'écriture de comptes rendus : j'ai voulu donner l'impression de travailler sur autre chose que sur ce qu'ils ont fait pendant qu'ils co-concevaient afin de les rendre à l'aise. Ainsi, en plus d'avoir été le gardien du temps pour m'assurer que les musiciens aient bénéficié d'une pause et pour que ceux-ci ne soient pas trop fatigués à la fin de l'activité de co-conception (ce qui aurait pu jouer sur leur désir de participer à la deuxième étape de la collecte de données), j'ai constamment écrit mes impressions, des citations importantes, des

comportements non verbaux et annoté des moments d'expression de schèmes d'interprétation.

3.3.2 Lors des entretiens d'autoconfrontation

J'ai ensuite eu un deuxième rôle lors de l'entretien d'autoconfrontation : celui d'observateur-interlocuteur. Selon Cahour *et al.* (2007) celui-ci implique de :

... faciliter la recontextualisation de l'expérience personnelle en évitant les questions pouvant induire des rationalisations en après-coup (tout comme l'entretien d'explication), ou bien fournir des indicateurs de l'activité en utilisant des petits retours en arrière sur la bande lorsque le sujet souhaite commenter une séquence particulière. La signification d'une action ou d'un événement particulier ne peut pas être rendue indépendamment du flux de l'activité (p.95).

En vue des entretiens, j'ai dû trouver moyen de favoriser l'expression de schèmes d'interprétations de l'expérience d'événements, de possibles de l'œuvre ou de celle-ci en général. Mes questions ont été soit préparées en fonction du signe hexadique (voir annexe 3), soit improvisées à partir des propos émis par les musiciens. Pour ce qui est des questions inspirées des composantes du signe hexadique, celles-ci ont visé à comprendre les schèmes d'interprétation et d'expérience des musiciens par une recontextualisation de ceux-ci. Précisément, j'ai demandé aux musiciens de me préciser la signification de leurs propos afin d'avoir accès à leurs schèmes d'une part, mais aussi pour qu'il émerge un sens commun de ces schèmes. C'est d'ailleurs ce pour quoi les entretiens d'autoconfrontation ont eu lieu en groupe et non en formule individuelle : bien que possiblement plus conflictuels, ils ont permis à l'ensemble du

groupe d'avoir accès à différents schèmes d'interprétation et d'expérience et possiblement de les négocier dans le groupe¹⁷.

Ces questions ont notamment été en lien avec des jugements mnémoniques/proprioceptifs permettant aux musiciens d'expliquer ce qu'ils ont tenté de produire comme expérience par la performance et ce qui avait été ou était significatif pour eux (voir ANNEXE C). Également, des questions ont été d'ordre perceptif/mnémonique, concernant les expressions des musiciens, celles-ci rendant compte de leurs impressions en situation. Ce type de question a permis de rendre compte de l'évolution des schèmes d'interprétation et d'expérience, ce qui a contribué à l'émergence d'un sens commun de ces possibles. Finalement, les questions concernant l'œuvre globale ont traité la composante « interprétant » du signe hexadique, permettant de comprendre les schèmes d'interprétation des musiciens de celle-ci et de discuter de la valeur de l'œuvre créée pour le projet.

En ce qui concerne les questions spontanées, j'ai voulu que celles-ci demeurent ouvertes pour éviter de brimer l'expression des musiciens, tout en étant orientées vers l'interprétation d'événements, de possibles ou de l'œuvre en général. J'ai préparé plusieurs questions visant la reformulation des propos émis par les musiciens dans les bandes audiovisuelles (ex. : « que voulais-tu dire à ce moment ? »). Autrement, mes questions ont été être adressées à des musiciens en particulier et concerneraient leur interprétation d'éléments de l'œuvre : j'ai demandé par exemple « que penses-tu maintenant de tel élément ? ». Le contrôle que j'ai exercé lors de cette étape a été orienté vers l'expression d'interprétations de possibles ou de l'œuvre en général.

¹⁷Il s'agit ici d'une forme de *breaching* telle qu'utilisée par Garfinkel afin de « fissurer l'ordre social » [Hachour, 2007 : 2]. Les musiciens devaient alors rétablir la synchronisation cognitive par la négociation.

3.4 Le déroulement des étapes de la collecte de données

Une fois arrivé au local des musiciens, je me suis présenté et j'ai présenté l'objectif de ma recherche. De même, j'ai présenté et expliqué les formulaires de consentement aux musiciens. J'ai également précisé que j'allais préserver l'anonymat des groupes et des musiciens, les enregistrements audiovisuels ne servant qu'à analyser les données, celles-ci n'allant pas figurer dans mon mémoire. J'ai également précisé qu'elles allaient être conservées en lieux sûrs pendant une durée maximale de cinq ans. Dans ce même objectif, j'ai précisé que j'allais changer le nom des musiciens et leur groupe de musique. J'ai également présenté les risques associés à la recherche, tels que de voir des conflits émerger et/ou que les musiciens se retournent contre moi. Une fois les conditions et les risques de la recherche acceptés et les formulaires signés, j'ai placé mon matériel d'enregistrement vidéo et mon matériel d'écriture le plus en retrait possible et c'est ainsi que la première étape de collecte de données a débuté.

3.4.1 L'activité de co-conception

Cette première étape devait être d'une durée de deux heures, entrecoupée d'une pause de vingt minutes. Chez les deux premiers groupes, GO1 et GO2, la durée de ce temps de collecte de données a été respectée. Chez le troisième groupe, GO3, cette période a été écourtée à cinquante minutes vu l'impossibilité pour un membre de participer à l'activité de co-conception pour la durée prévue à cet effet. Je me suis alors présenté, j'ai présenté l'objectif de ma recherche, mon rôle lors de cette étape, le déroulement des étapes de collecte de données et j'ai répondu aux questions des musiciens. Cette

étape a été filmée en vue de produire le matériel nécessaire au deuxième temps de la collecte de données : les entretiens d'autoconfrontation.

Lors de l'activité de co-conception, les moments et séquences d'expression de schèmes d'interprétations par lesquelles les musiciens en sont venus à des représentations intersubjectives donnant lieu à des synchronisations cognitives et/ou opératoires ont été annotés d'un astérisque avec un référentiel de temps lorsque j'ai eu le temps de l'écrire. Dans ces comptes rendus ont été écrites des citations me semblant importantes, des moments d'expressions de schèmes d'interprétations et des épisodes de négociation entre les musiciens ont été écrits.

J'ai ensuite complété ces comptes rendus en visionnant les bandes audiovisuelles. Davantage de séquences audiovisuelles ont été sélectionnées selon qu'elles m'aient semblées des moments saillants d'expression d'interprétations relatives à des possibles ou de l'œuvre en général. À partir des séquences sélectionnées, j'ai formulé des questions inspirées des composantes du signe hexadique¹⁸, outil d'analyse du cours d'action. Le choix des questions était centré autour de moments de sélection ou de négociation de possibles. Ces questions ont visé à rendre visibles des schèmes d'interprétation, d'expression et d'expérience de ces éléments par les musiciens. De même, des questions générales ont visé à connaître les schèmes d'interprétation donnant lieu à une description de l'expérience de l'œuvre par les musiciens.

¹⁸*Le signe hexadique* : « [...] manifestation d'un signe, dit hexadique dans la mesure où il est constitué de six composantes : l'engagement, l'actualité potentielle, le référentiel, le représentamen, l'unité élémentaire du cours d'action, et l'interprétant » [Theureau, 2006 cité dans Bourbousson, Poizat, Saur et Sève, 2008 : 27] [pour une définition des composantes, voir l'annexe B].

3.4.2 Les entretiens d'autoconfrontation

Lors de la deuxième rencontre, j'ai montré chronologiquement les séquences que j'avais sélectionnées aux musiciens afin que chacun d'entre eux puisse se « [...] remettre en contexte et expliciter sa conscience préreflexive » (Theureau, 2010 : 300). À ce moment, j'ai demandé aux musiciens de commenter les extraits audiovisuels que je leur ai présentés. Je leur ai précisé que j'allais possiblement leur adresser quelques questions pendant les extraits et entre ceux-ci. Je leur ai également spécifié qu'ils pouvaient arrêter la bande audiovisuelle ou la reculer s'ils le souhaitaient. J'ai organisé la pièce de sorte que l'ordinateur soit devant tous les musiciens et dans la plupart des cas, j'ai demandé à l'un d'eux d'être responsable d'arrêter ou reculer la bande si l'un des musiciens en faisait la demande. À cet effet, seul D1 chez GO1 a arrêté la bande à une reprise, alors que les musiciens parlaient par-dessus celle-ci. Autrement, les musiciens ont parlé par-dessus la bande sans l'arrêter. Lorsque j'ai posé des questions aux musiciens, j'ai arrêté celle-ci et je l'ai reculée à quelques occasions pour permettre la recontextualisation de ma question et des musiciens par rapport à cette question. La majorité de mes questions étaient préparées. De même, lorsque les réponses ont donné lieu à des discussions, j'ai arrêté la bande audiovisuelle pour que les musiciens puissent focaliser sur la conversation. Ainsi, j'ai montré quatre à cinq extraits aux musiciens de chaque groupe, chacune des séquences étant d'une durée approximative de deux à cinq minutes. Lorsque les musiciens ont semblé vouloir poursuivre l'écoute d'un extrait, je l'ai laissée rouler. De plus, ayant montré chronologiquement les séquences aux musiciens pour favoriser leur recontextualisation, le dernier extrait que j'ai fait jouer était une performance de l'œuvre globale, moment survenant vers la fin de l'activité de co-conception observée. Ce dernier extrait se voulant une sorte de synthèse, il a eu comme objectif de donner une idée globale aux musiciens du résultat de leur activité de co-conception. Je leur ai alors posé des questions telles que : « quelle est l'expérience

que vous voudriez faire vivre à votre auditoire par cette œuvre ? », « quel est le thème de l'œuvre selon vous ? » et « qu'est-ce que vous aimeriez que les gens disent en écoutant votre œuvre ? ». Ces questions ont donné lieu à des discussions ayant comme objet l'interprétation de l'œuvre ou de possibles ainsi que l'effet que devrait avoir ceux-ci sur un auditoire cible.

Cette étape de la collecte de données a été enregistrée à l'aide d'un magnétophone portable et a été d'une durée d'une heure chez GO1 et GO2 et de quarante minutes chez GO3. Celle-ci a été moins longue chez GO3 étant donnée la moindre quantité de séquences présentées découlant d'une activité de co-conception abrégée. Cette étape de la collecte de données a dû prendre place le plus rapidement possible après l'activité de co-conception, vu le besoin de l'autoconfrontation que les acteurs : « [...] n'aient pas transformé l'activité de façon significative » (Theureau, 2010 : 301). J'ai donc dû prendre une semaine au maximum pour sélectionner des séquences et formuler des questions par rapport à celles-ci pour éviter que les musiciens n'aient modifié trop d'éléments de l'œuvre et qu'ils puissent se remettre dans le contexte de leurs pratiques au moment de la co-conception.

3.4.3 La transcription de verbatim

Suite aux entretiens d'autoconfrontation, j'ai entrepris de retranscrire la totalité des données filmées et enregistrées lors de celles-ci et des séances de répétition sous forme de verbatim. L'apport des verbatim pour le traitement des entretiens d'autoconfrontation est qu'il lui est tout simplement nécessaire, les données n'étant disponibles que sous une forme audiovisuelle, leur traitement et leur analyse ont été facilités par des transcriptions tangibles des propos émis. Dans ce sens, ayant annoté d'un astérisque et de commentaires les moments d'expression de schèmes

d'interprétation lors de la première collecte de données, j'ai procédé de la même façon lors de la rédaction de verbatim. Ces séquences étant celles lors desquelles ont été observées des expressions de schèmes d'interprétations et d'expérience relatifs à des possibles ou à l'œuvre en général, ce sont principalement celles-ci que j'ai choisi d'analyser puisque c'est par la description de celles-ci que j'en suis venu à déterminer des processus communicationnels généraux.

3.5 Cadre analytique utilisé, procédure et lien avec le signe hexadique

Le cadre analytique que j'ai utilisé comprend deux approches : l'approche ethnométhodologique et la sémiotique. La première vise à décrire les *ethnométhodes* par lesquelles les musiciens ont constitué un sens commun des possibles ou de l'œuvre en général, tant lors de l'activité de co-conception que lors des entretiens d'autoconfrontation. Pour ce faire, j'ai d'abord eu recours au signe hexadique.

Le signe hexadique a été pour moi un outil d'analyse des musiciens en cours d'action et a permis la décortication des séquences d'expression de schèmes d'interprétation en six composantes (engagement, actualité potentielle, référentiel, représentamen, unité élémentaire du cours d'action et interprétant). La première composante du signe hexadique traite des préoccupations des musiciens, préoccupations qui sont étudiées par Jacques Theureau (2000, 2003, 2010) sous la notion « d'engagement ». En effet, celui-ci présente le fonctionnement de cette composante comme un « principe d'équilibration globale des interactions de l'acteur avec sa situation à un instant donné » (Theureau, 2003 : 6). Lors de la sélection, de l'expérimentation, de l'évaluation et de la négociation des possibles, les musiciens ont équilibré leurs interactions avec l'événement pris en compte à un instant donné de l'activité de co-conception à partir des possibles réalisables en regard de leur expérience (Serres,

2006 : 52). Les préoccupations reflètent le besoin qu'ont eu les musiciens d'équilibrer leurs interactions avec leur situation en fonction de ce qu'ils connaissaient, ce qui a déterminé des choix possibles pour eux. Dans la présente démarche, l'engagement du musicien est vu comme une attribution de sens envers des éléments de l'œuvre à différents instants. Et puisqu'il est question de groupes de co-conception, on peut parler de constitution de sens commun.

Alors que le musicien a équilibré ses interactions avec un événement survenant lors de l'activité de co-conception, ceux-ci sont constitués des attentes, ce qui a orienté l'activité et qui a spécifié leur connaissance de l'œuvre. Les attentes sont, ce qui compte tenu de ses préoccupations, a été attendu de manière plus ou moins déterminée par le musicien (Ibid., p.6). Cette constitution d'attentes est développée dans la théorie du cours d'action de Theureau par la notion « actualité potentielle » (Theureau, 2000, 2003, 2010). Selon les préoccupations des musiciens engagés dans l'activité de co-conception, des possibles variés et plus ou moins organisés ont été attendus de manière plus ou moins déterminée par ceux-ci. C'est ce pour quoi l'actualité potentielle est également nommée « structure d'anticipation » par Theureau (2003 : 6) : elle est une structure se constituant à partir du cours d'action passé chez le musicien et sur laquelle il se base pour appréhender le futur. Les attentes des musiciens ont donc eu tendance à orienter la conception. L'actualité potentielle est la composante du cours d'action sur laquelle est basé le modèle que j'ai développé et cette notion est scindée en deux sous-composantes : les attentes de performance et les attentes abstraites.

À travers la production d'une activité pré-réflexive par laquelle les musiciens ont perçu et interprété des signes, les musiciens ont émis des types de jugement (perceptifs, proprioceptifs ou mnémoniques) concernant ce qui a été significatif pour eux dans une situation donnée. Le « représentamen » est « Ce qui, à un instant donné,

fait effectivement signe pour l'acteur ("externe", perceptif, ou "interne", proprioceptif et mnémonique) » (Ibid., 6). Les schèmes d'interprétation, d'expression et d'expérience constituent ce que Theureau nomme « référentiel ». Cette composante est « les types, relations entre types et principes d'interprétation appartenant à la culture de l'acteur qu'il peut mobiliser compte tenu de E et A à un instant donné » (Theureau, 2003 : 6).

Ensuite, l'« unité élémentaire du cours d'action » est la « fraction d'activité préreflexive. Elle absorbe t*R, opère une transformation de E et a et une spécification de s/S en tt/s/S, c'est-à-dire en une relation entre types tt sur fond de s sur fond de S » (Ibid., p.6). Il s'agit des séquences d'activité présentées dans l'analyse des données.

Finalement, l'« interprétant » est la « construction, extension du domaine et/ou de la généralité de types et relations entre types à travers la production d'U, et achèvement de la transformation de E, A, S, en E', A', S', qui traduit l'idée selon laquelle l'activité humaine s'accompagne toujours de quelque apprentissage (ou découverte) situé (e) » (Theureau, 2003 : 7). Par leurs schèmes d'interprétation et d'expérience, les musiciens ont développé le référentiel de leur groupe selon ce qui a fait signe pour eux à différents instants, ce qui a contribué à développer une connaissance de possibles et à transformer leurs préoccupations et attentes tout au long de l'activité de co-conception¹⁹.

À l'aide du signe hexadique, j'ai pu comprendre comment se constituait généralement un sens commun de possibles au sein des groupes. L'utilisation de cet outil m'a fait réaliser que l'une de ses composantes « l'actualité potentielle » devait bénéficier de plus de précision dans le cas de l'activité de co-conception dans un groupe de

¹⁹Pour une définition des notions et leur lien avec la situation des musiciens, se référer à l'ANNEXE A.

musique. Précisément, cette composante traitant les attentes des musiciens, ces dernières semblaient prendre deux formes : les attentes abstraites et de performance. L'importance de cette décortication est telle qu'elle constitue le cœur de mon analyse : l'interprétation des attentes abstraites et de performance sont ce que les musiciens ont dû exprimer et négocier en vue qu'il en émerge une synchronisation cognitive et opératoire, pour reprendre les termes de Hachour (2007). La présentation des types d'attentes rendues visibles en situation est le point de départ des séquences analysées. À partir de celles-ci ont été analysés les processus communicationnels par lesquels les musiciens ont fait sens commun de l'interprétation de ces attentes, car elles ont semblé organiser l'activité de co-conception, que ce soit lors de l'activité de co-conception ou lors des entretiens d'autoconfrontation.

Ensuite, un apport considérable de la sémiotique réside dans la sélection de possibles innovants. En effet, une œuvre considérée comme *allant de soi* n'est pas une explication suffisante pour un groupe de musique indépendant qui souhaite faire évoluer son projet. Il doit y avoir plus : celui-ci doit se démarquer dans ses régimes de valeur. C'est ce pour quoi je complète mon cadre analytique avec les notions « auditeur modèle » d'Eco et de « champs des possibles » de Toynbee. Précisément, les musiciens se plaçant dans la peau d'un auditeur modèle souhaitaient le satisfaire par la conception d'une œuvre perçue innovante ou pour reprendre les termes d'Eco, une œuvre constituant un *succès esthétique*. En ce point, l'innovation ou l'interprétation de succès esthétique se trouvait dans la réaction de cet auditoire modèle relativement à l'expérience de possibles de l'œuvre anticipée par les musiciens.

Si les musiciens ont parfois eu recours l'interprétation de la réaction d'un auditeur modèle pour déterminer le caractère innovant d'un possible, ils ont également dû négocier la valeur esthétique des possibles. La théorie des champs permet de voir l'innovation ou à tout le moins, les possibles sélectionnés comme traçant un radius de

la créativité commun au groupe. Le radius de la créativité a dû faire sens commun dans le groupe pour que les possibles sélectionnés se situent dans le *likelihood* des musiciens, ce sans quoi les musiciens n'auraient pu interpréter en leur œuvre quelque chose de pertinent pour leur projet. Dans ce sens, les réactions d'appréciation, la négociation des attentes abstraites et de performance de même que le désir de plaire à un auditeur modèle ont tracé le radius de la créativité donnant lieu à une représentation intersubjective de l'œuvre ou de possibles. C'est ce cadre analytique que j'utilise pour comprendre comment se constitue un sens commun chez les groupes observés. C'est donc ce matériau que je rends visible par l'analyse des séquences d'expression de schèmes d'interprétation et d'expérience de possibles ou de l'œuvre globale.

Dans cette perspective, mon analyse traite à pareil statut les séances de co-conception et les entretiens d'autoconfrontation. En effet, bien que l'activité de co-conception se soit située dans le registre de l'action et que l'entretien d'autoconfrontation se soit situé dans la réflexivité de l'action, ces deux séances de collecte de données ont eu le même objectif : me permettre de décrire les processus communicationnels par lesquels les musiciens ont fait sens commun de possibles ou de l'œuvre en général. Ainsi, si dans l'action les musiciens ont exprimé des interprétations ne permettant pas d'avoir accès à leurs schèmes d'interprétation et/ou d'expérience, c'est dans une situation où ils ont réfléchi à leur action que j'ai rendu ces schèmes visibles. L'analyse est donc exclusivement centrée sur la constitution d'un sens commun concernant des possibles et l'œuvre globale plutôt que sur les registres « action » et « réflexivité sur l'action ». Bien que les processus communicationnels de l'activité de co-conception aient généralement donné lieu à des performances et que les entretiens d'autoconfrontation aient donné lieu à une réflexion sur la performance, ces deux méthodes de collecte ont en commun qu'elles ont rendu visible la négociation et la sélection de possibles.

L'analyse des données recueillies se fait en deux chapitres. Le premier chapitre de l'analyse (chapitre 4) se veut une mise en contexte et une présentation du point de départ de l'activité de co-conception chez les trois groupes observés, qui est à la fois similaire et culturelle. De plus, j'y présente le premier choix fait par les groupes comme une première clôture des possibles ayant orienté l'activité de co-conception.

Le deuxième chapitre de l'analyse (chapitre 5) est un compte rendu de moments d'expression d'interprétations ayant rendu visibles des attentes abstraites et/ou de performance des musiciens. Celui-ci est séparé en fonction des scénarios observés chez les trois groupes. Les points que ces scénarios ont en commun sont qu'ils ont tous donné lieu à la constitution d'un sens commun relatif à des possibles ou à l'œuvre en général. La redondance processuelle de ces situations m'a permis d'élaborer un modèle de l'activité de co-conception, que je présente en synthèse du chapitre cinq. Ce modèle se veut une façon de concevoir la constitution de sens commun dans un groupe de co-conception comme relevant d'un processus circulaire dans lequel l'expérimentation donne lieu à une compréhension intersubjective d'attentes abstraites et de performance. Ce modèle présente l'éventail des scénarios observés lors de l'activité de co-conception ainsi que la place qu'y occupe l'innovation. Chacun des scénarios possibles est présenté et exemplifié par les données recueillies chez les groupes observés.

CHAPITRE IV

DE L'INTERPRÉTATION À L'ACTION

Tout d'abord, les musiciens et moi-même nous sommes rencontrés à leur local de répétition, à l'heure habituelle à laquelle les musiciens pratiquent généralement, question que l'activité de co-conception ait autant que possible le statut « d'activité quotidienne ». Voici donc comment s'est entamée l'activité de co-conception chez les trois groupes observés²⁰.

4.1 Entamer la co-conception : mise en contexte et échauffement

Une fois leurs instruments branchés, alors que je suis prêt à les écouter stylo à la main et que la caméra tourne, des membres des groupes GO1 et GO2 me demandent s'ils peuvent composer à partir d'une idée de progression à laquelle l'un d'eux avait pensé ou s'ils doivent partir de zéro. Si ceux-ci doivent trouver une idée de base, l'activité de co-conception risque de ne pas pouvoir être étudiée, les musiciens devant alors trouver un possible de base, ce qui peut prendre du temps et qui semble généralement se faire de façon individuelle, du moins, dans le cas des groupes observés. Je les laisse alors décider s'ils préfèrent partir d'un motif que l'un d'eux a créé au préalable ou à partir de zéro. Les trois groupes optent pour co-concevoir à partir d'un élément

²⁰Les temps de verbe sont au présent pour faciliter la compréhension du lecteur.

de base. Chez GO1 et GO2, l'élément de base provient des musiciens qui créent généralement des œuvres pour le groupe (soient A1 et A2), tandis que chez GO3, le compositeur usuel des œuvres étant absent : le possible de base provient de A3. Ainsi, chez tous les groupes étudiés, cette notion « d'idée de base » est présente et fonde la co-conception.

4.1.1 GO1

Avant de commencer à jouer, A1 distribue des bouteilles d'eau à ceux qui en veulent. D1 taquine B1 sur le fait qu'il est bassiste et donc, qu'il n'a pas besoin d'être cadré dans le vidéo. Par la suite, A1 prescrit une marche à suivre : « OK. Alors on va se réchauffer avec une *toune* [œuvre] et après ça on va commencer avec *Circles* [l'œuvre à créer] (en regardant B1) » (GO1, SR, Track00002 : 2 : 00). Il demande aux musiciens s'ils sont d'accord, ils répondent qu'ils le sont, puis ils se mettent à jouer une de leurs œuvres pour s'échauffer.

4.1.2 GO2

Chez GO2, les musiciens préparent leur matériel et retouchent leur son. Alors que A2 joue une progression, E2 propose : « On peut essayer là-dessus » (GO2, SR, M2U00001, 0 : 17) en parlant de ce que joue A2. Celui-ci suggère ensuite aux musiciens qu'ils commencent par s'échauffer en jouant une autre de leurs compositions. Il demande ce qu'ils devraient jouer : B2 suggère une œuvre et sa proposition est acceptée. Le groupe procède à la performance de cette œuvre.

4.1.3 GO3

GO3 pour sa part, commence à jouer directement à partir d'une progression amenée par A3. Cette progression sera la base sur laquelle le groupe va composer. La différence avec GO1 et GO2 est qu'ils ne m'ont pas demandé s'ils devaient partir d'une idée connue ou pas : ils se sont mis à jouer sur cette progression et ont conçu une œuvre à partir d'expérimentations de cette progression.

4.2 Le point de départ de l'activité de co-conception

4.2.1 GO1

Suite à la période d'échauffement, A1 suggère de travailler sur l'œuvre *Circles*, qui compte à ce moment un motif (*riff*²¹), un couplet et un refrain. B1 propose d'emblée de déterminer une introduction et suggère un possible en le jouant (GO1, SR, Track00002, 8 : 50). A1 accepte sa proposition et suggère de pratiquer la transition (Ibid., 8 : 55/9 : 27) :

A1 : OK, on va juste pratiquer la transition tout de suite pour voir si tout le monde est correct avec ça.

D1 : Donc on fait quoi ? On le fait deux fois et on tombe dans le...

²¹ *Riff (Motif) : n. short, repeated pattern of notes with pronounced rhythmic-melodic profile lasting no longer than musical phrase, usually less. Similar to the euroclassical notion of ostinato, riffs are particularly common in rock music, in big band and jump music, and in many types of Latin-American music; e.g. Boléro (Ravel, 1928), In The Mood (Miller, 1940) [...]. Riffs are oftenkey elements in the production of GROOVE; see also FILL, LICK [Tagg, 2013-2013 : 599].*

A1 [interrompant D1] : Bin on va le faire en *loop* [boucle]²².
 D1 : OK. Juste le...
 A1 : Pis, dès qu'on est *chill* [satisfaits] avec ça, on va passer à autre chose.
 B1 : Donc, le bout de la transition ?
 A1 : Oui

A1 parle d'être *chill* (correct, satisfaits) avec la transition, ce qui implique qu'il y aura expérimentation jusqu'à ce qu'un sens commun émerge de la performance collective du groupe. Ce cas-ci est un exemple de *l'allant de soi* dont traite Hachour puisqu'il semble que l'objectif de l'expérimentation de cette section est de s'entendre sur une performance. La performance qui fera sens commun sera donc celle retenue pour l'instant.

A1 exemplifie alors ce qu'il entend par « transition » en jouant la section à la guitare. Il arrête ensuite de jouer puis dit à D1 (GO1, SR, Track00002, 9 : 23/9 : 30) :

A1 : Vas-y, on va te suivre.
 D1 : Je vais faire 1,2, 3,4 pis on part. OK ?
 A1 : OK.

Ils se mettent alors à expérimenter la section et la transition. Après une vingtaine de secondes, ils arrêtent de jouer (Ibid., 9 : 56/10 : 05) :

A1 [à D1] : J'étais certain que tu allais continuer de jouer.
 D1 [à A1] : Moi je pensais qu'on le faisait en boucle.
 B1 [à D1] : Moi j'étais certain que t'étais rendu là.
 C1 [approuve les propos de B1] : Ouais moi *too* [aussi].

²²*Loop* (Boucle) : n. mus. [1] (a) originally, a strip of recording tape whose start is attached to its end and which, when played, repeats continuously; (b) by extension, a short audio or video file whose content can be repeated continuously; [2] → CHORD LOOP (short sequence of chords repeated continuously). [Tagg, 2012-2013 : 592].

À ce moment, A1, B1 et C1 jouent la section suivante. Il semble que B1 et C1 aient plutôt eu tendance à suivre ce que jouait A1 que ce qu'il a dit qu'ils devaient faire. Pour A1, B1 et C1, il semble à ce moment qu'une plus grande importance soit accordée aux *allants de soi*, pour reprendre les termes de Garfinkel (cité dans Hachour, 2007 : 5), qu'aux consignes données par A1 et D1. Ces trois musiciens semblent alors vivre une synchronisation cognitive de leur interprétation de l'expérimentation : ces trois musiciens s'attendent à jouer la progression en boucle, à moins que la performance ne leur donne l'envie de continuer. Les trois musiciens semblent alors avoir les mêmes attentes de performance. D1, pour sa part, s'attendait plutôt à ce que le groupe performe la section en boucle. Ils en viennent alors au consensus selon lequel ils doivent jouer la progression en boucle.

Une fois les attentes de performance relatives à l'expérimentation partagées, B1 se met à compter les temps pour amorcer l'expérimentation du possible en boucle. D1 lui dit alors « c'est moi qui compte ici » (GO1, SR, Track0002, 10 : 18), ce qui laisse entendre que pour D1, il y a des rôles dans le groupe selon le registre d'activité : D1 est le batteur, il lui revient de marquer les temps puisqu'il est responsable de la rythmique. Les musiciens se mettent alors à jouer en boucle après que D1 ait frappé quatre temps sur ses baguettes (Ibid., 10 : 18/13 : 32).

Suite à cette expérimentation, A1 demande à C1 (Ibid., 13 : 36) :

A1 : Toi, t'es *chill* [satisfait] avec ton *riff* [motif] à la *Lacuna*²³ ?

²³ *Lacuna Coil* : « Groupe de metal italien, originaire de Milan. Le groupe est formé en 1994 [...] À l'origine, ils jouaient un style métal atmosphérique teinté de métal gothique, mais ils tendent aujourd'hui à évoluer progressivement vers la sphère du metal alternatif [...] » [Dans *Wikipedia*]. Récupéré du site <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lacuna_Coil>

C1 ne répond pas, car il boit de l'eau. D1 propose alors une modification en vue d'accélérer le tempo à la fin de la progression :

D1 : Je pourrais accélérer le *riff* [motif], le rythme à la fin si on finit avec ce *riff* [motif] là.

B1 et A1 approuvent par un « oui ». B1 ajoute (GO1, SR, Track0002, 14 : 04) :

B1 : Ouin. Je pense qu'on l'a bien rentré... ahah.

D1 : Faut juste, juste faut rentrer dans le couplet.

A1 : Oui c'est ça, dans cette partie-là, il faut rentrer dans le couplet.

B1 : Bin moi... hmmm... [il se met à jouer ce qui pourrait être la transition à la basse].

A1 : [s'adressant à D1] : tu veux qu'on rentre directement ?

D1 : On va l'essayer.

Lorsque B1 parle du fait qu'il croit que la performance a été adéquate, il met de l'avant un schème d'interprétation et d'expérience de la performance. À ce moment, celui-ci semble préoccupé par la performance adéquate de ce qui était convenu dans le groupe. Or, il semble que la performance ait été adéquate, puisque A1 se dirige alors vers le tableau pour écrire ce qui vient d'être convenu comme structure, c'est-à-dire une introduction « intro », écrite en haut du tableau puis « couplet » en dessous. On assiste alors à une clôture des possibles par laquelle A1 écrit au tableau la connaissance de l'introduction comme étant celle sur laquelle ils vont alors développer l'œuvre. Par l'écriture au tableau, il semble que A1 organise l'activité de co-conception, ce qui oriente les actions futures de conception des musiciens, leurs préoccupations et leurs attentes. Dans ce sens, les musiciens vont alors passer à une nouvelle étape de co-conception : préciser leur performance de la transition afin qu'elle lie la section « introduction » à la section « couplet ». Dès lors, la direction que prend l'œuvre se précise, les préoccupations et les attentes des musiciens ayant

alors comme objet la transition. Forts de leurs schèmes d'interprétation et d'expérience de l'introduction et du couplet, les musiciens vont expérimenter des possibles en vue de trouver une transition qui répond à leurs attentes abstraites et/ou de performance quant à cette section.

4.2.2 GO2

Après s'être réchauffé, E2 dit : « On peut essayer là-dessus », celui-ci parlant de ce que joue A2 à la guitare acoustique (GO2, SR, M2U00001, 0 : 19). A2 montre alors les accords à C2 et E2, qui se mettent à les jouer pendant que B2 prépare son équipement et que D2 regarde son cellulaire. E2 propose alors une signature rythmique en 6/8, que D2 se met à jouer. B2 taquine E2 sur ses schèmes de comportements habituels, qui sont de préférer les signatures rythmiques moins conventionnelles à celle de bon nombre de chansons populaires, le 4/4 (GO2, SR, M2U00005, 0 : 11). Il entreprend ensuite de jouer de la basse. Les cinq musiciens se mettent à jouer ensemble et A2 chante une ligne vocale. Ils expérimentent cette progression pendant environ une minute. Lors de cette expérimentation, les musiciens modifient leur son, ils arrêtent et recommencent à jouer : il y a ouverture des possibles dans ce champ en rythmique 6/8, sur les accords présentés par A2. Après cette expérimentation improvisée, A2 souligne son accord envers ce qu'a B2 à la basse et E2, au piano.

À ce moment, E2 explique à B2 ce qu'il a fait et ce qu'il aimerait entendre (GO2, SR, M2U00005, 0 : 51) :

E2 : Non, genre avec ce petit *riff* [motif] que je fais... avec plus de *ride* [cymbale ride], avec un petit peu plus d'enveloppement.

C2 : À la basse ?

E2 : Non, juste avec un petit peu de *ride* [cymbale ride].

Prescrivant une performance chez lui-même et chez D2, tout comme son désir de ressentir un sentiment global « d’enveloppement », E2 spécialise le champ des possibles chez ses partenaires en spécifiant leur rôle dans l’organisation de l’expérience de l’œuvre dans cette section. De ce fait, il suggère un sentiment général, ce qui suppose également des attentes abstraites et de performance autour de ce thème « d’enveloppement » chez les musiciens. Il en revient alors à eux de développer une performance respectant cette thématique, celle-ci traçant le radius de la créativité selon E2. Dès lors, davantage de connaissance est construite relativement à l’œuvre et au jeu de E2 et D2. S’opère alors une clôture des possibles dans le jeu de E2, une spécialisation du champ des possibles chez D2 et en général chez le reste des musiciens, ceux-ci ayant alors comme objectif de rendre leur performance « enveloppante ».

4.2.3 GO3

Pour s’échauffer, A3 commence à jouer une progression de notes à la suggestion de D3, progression que A3 avait vraisemblablement déjà présentée à D3. À ce moment, B3 et D3 écoutent, puis se mettent à expérimenter sur celle-ci. L’ouverture des possibles occasionnée par l’improvisation de cette progression est d’une durée de près de quatre minutes. Pendant l’expérimentation, les musiciens montent et redescendent en intensité pour finalement laisser place à la discussion. Tout d’abord, D3 prend la parole en vue « d’officialiser les sections » (GO3, SR, Track0002, 4 : 02). Pour celui-ci, c’est ce qu’il convient de faire à ce moment. Il montre alors des exemples à la batterie de rythmes envisageables en regardant B3 pendant qu’il le fait. B3 fait des

signes « oui » de la tête, approuvant ce que dit D3. Puis, ce dernier suggère une structure puis des notes qu'il chante et que B3 reproduit à la basse (Ibid., 4 : 21).

Suite à cette expérimentation de la suggestion de D3 par B3, A3 commence à jouer les notes proposées, puis les autres se joignent à lui pour tester ce possible. À ce moment, A3 propose des notes au clavier (GO3, SR, Track0002, 4 : 40) :

A3 : Il y a [il le joue]. Après ça [il le joue].

D3 : Ouain, je ne suis pas sur... Ouain, OK.

A3 : [s'adressant à B3] C'est quoi l'autre note que tu fais ? »

B3 : Mi [après avoir joué la note] La bémol et après Sol.

Cette hésitation concernant le choix des notes semble s'estomper alors que D3 les chante à B3 en s'appuyant sur la cymbale charleston et que celui-ci le reproduit. Les trois musiciens se mettent alors à tester des possibles en jouant en boucle cette progression, en montant et en descendant en intensité (Ibid., 5 : 53/11 : 03). Après l'expérimentation prenant la forme d'une improvisation dirigée, une clôture des possibles s'observe sous forme de spécialisation du champ des possibles par « l'officialisation des sections », se caractérisant par une spécification du jeu des musiciens sur le plan individuel, donnant lieu à des attentes de performance de leur part. Leur jeu individuel devient alors de plus en plus précis, ce qui trace des attentes de performance de plus en plus précise à leur égard. Pour ceux-ci à ce moment, le radius de la créativité semble se tracer dans la performance de plusieurs possibles, les meilleurs étant ceux qui sont répétés.

4.3 La conservation : une fermeture des possibles

Partant de ces points de départ, les trois groupes mettent en œuvre une série de stratégies en vue d'établir une base de performance. Chez les deux premiers groupes, la base de la performance provient d'un motif composé à *priori* par un des membres, dans ces cas-ci les chanteurs/guitaristes. Il y a alors expérimentation par l'ensemble pour déterminer une orientation (ex. : une œuvre enveloppante, une transition liant adéquatement deux sections, etc.). Chez GO3, il semble que la structure se développe par l'expérimentation lors de laquelle les musiciens interprètent un le sens donné aux possibles, qui sont inspirés du motif de base amené par A3. L'expérimentation donne lieu à une « officialisation » des possibles, ce qui donne une forme plus définie à ces possibles.

Bien que pour GO3 la structure de base se constitue principalement dans la performance, l'expérimentation initiale faite par les trois groupes semble avoir pour objectif de situer les musiciens par rapport à leur expérience de l'œuvre, ce qui semble tracer les bases du radius de la créativité dans le groupe. Ainsi, les possibles conservés, au même titre que tous les possibles expérimentés, constituent le référentiel du groupe, qui est « [...] l'ensemble des connaissances issues de ses cours d'action passés et susceptibles d'être mobilisées à un instant donné » (Serres, 2006 : 54). Les possibles sélectionnés parmi le stock de connaissances disponibles au sein du groupe ont un apport particulier pour l'œuvre puisqu'ils suscitent l'expression d'appréciations, d'approbations et de satisfactions chez les musiciens, expressions qui découlent de l'interprétation qu'ils s'en font. Les possibles expérimentés sont ainsi soumis à une forme d'évaluation s'opérant par leur expérimentation.

4.3.1 GO1 : une progression de base dans le refrain

Chez GO1 s'observe une situation plus qu'intéressante d'imposition d'un possible par un musicien concernant la performance d'un autre musicien. En effet, B1 et D1 jouent la section qu'ils commencent à travailler et qui semble préexistante, soit le refrain. À ce moment, A1 prend le crayon sur le bureau situé entre lui-même et B1 et écrit au tableau ce qui vient de faire consensus dans les sections précédentes. En l'écrivant il le résume : « OK, on va faire un pré *chorus* [pré refrain] et après ça le *break*²⁴ [silence marquant une rupture] » (GO1, SR, Track00002, 17 : 41) (couplet et *break* avant le refrain). Les possibles quant à ces sections sont alors clos, car la connaissance de ceux-ci est validée par l'écriture de ceux-ci au tableau. Pour GO1, le tableau semble un moyen de synthétiser la structure de l'œuvre, guidant les musiciens dans la conception : ce qui est écrit au tableau devient une sorte de contrat entre les musiciens, qui délèguent ainsi leurs choix et leurs négociations à une inscription. Dans le cas de GO1, la connaissance de ce qui est écrit au tableau est la base sur laquelle il y aura extension du domaine de la connaissance de l'œuvre, du moins, à cet instant (Bourbousson, Poizat Saury et Sève, 2008 : 27-28). Conséquemment, les musiciens peuvent se constituer des attentes abstraites et de performance plus ou moins déterminée de leur part et de la part des autres dans ces sections, puisque les sections sont écrites au tableau. Dans ce sens, ce qui est écrit au tableau fait généralement l'objet d'un consensus, celui-ci étant sollicité par A1 ou D1, qui regardent les autres musiciens pour avoir leur approbation avant d'écrire. Tout dépendamment de leurs discussions et des expériences vécues lors de

²⁴ *Break* (silence marquant une rupture): "n. mus. [1] very short section during which ongoing accompaniment patterns in a piece of music stop to give sonic space to, and thereby highlight, whatever occupies them (see p.550); [2] musical event[s] inside a break, as just defined, e.g. a 'drum break'. N.B BREAK, BREAKDOWN and DROP have different meanings in post-1990 DJ parlance, notably in the sphere of hip hop and electronica" [Tagg, 2012-2013:583].

l'expérimentation de possibles, des performances particulières seront attendues de la part de certains musiciens. Le tableau étant situé face à A1 et B1, à la gauche de D1 et derrière C1, A1 est celui qui résume ce qui y est inscrit et arrête parfois de parler afin de le consulter et le résumer aux musiciens, tout comme il est celui qui y inscrit le plus souvent de l'information. L'autre musicien y inscrivant des informations est D1. À cet effet, il semble que ceux qui écrivent au tableau soient ceux qui sont les plus impliqués dans l'orientation de l'action face à la co-conception de l'œuvre. Ainsi, l'information écrite au tableau est présente sous forme de sections telles qu'« intro », « vers », « préchorus » et « chorus », c'est-à-dire sous la même forme que celle utilisée par les musiciens pour les décrire.

Une clôture des possibles s'observe alors que D1 impose une performance à B1. Ce moment survient alors que A1 écrit au tableau. À ce moment, C1 semble attendre que A1 revienne se placer avant de jouer. B1, quant à lui, joue des possibles à la basse et D1 l'appuie à la batterie. Puis, D1 arrête de jouer pour lui dire (GO1, SR, Track00002, 18 : 50) :

D1 : Eille ! Eille ! Garde ça. Va falloir que je fasse des [...] OK je vais essayer de rentrer tous mes punchs en même temps de ce que je veux.

Une clôture des possibles est alors imposée par D1 en vue de conserver la progression que joue B1. À cet instant, D1 impose à B1 de reproduire la performance entendue, proposition avec laquelle semble en accord B1, qui reproduit immédiatement cette performance. À ce moment, A1 et C1 valident la performance jouée par B1, A1 le pointant alors que C1 signale son appréciation de ce qui est joué (Ibid., 19 : 00) :

D1 : C'est *nice* [bon].

Puisque les musiciens valident cette performance chacun à leur manière (D1 — valide verbalement la performance de B1 ; B1 — reproduit la performance validée par D1 ; A1 — pointe B1 — reproduit la performance ; C1 - valide verbalement la reproduction de la performance,)), l'attente de performance de celle-ci est alors construite dans le groupe. La réaction de D1 envers le possible suppose que celui-ci s'insère dans son *likelihood* et laisse entrevoir une performance relevant de l'innovation. Effectivement, il semble que la réaction d'appréciation de D1 salue la performance de B1, celle-ci semblant inspirante pour D1, qui imagine directement une performance pour s'agencer à celle de B1. L'approbation des autres musiciens semble également témoigner de la pertinence de ce possible performé par B1. Un sens commun est alors créé, validant la performance de B1 et transformant celle-ci en attente de performance.

Sur la base de cette connaissance d'une performance devenue attendue de B1, D1 explique qu'il va développer une performance sur son instrument, ce qui illustre le principe d'équilibration des interactions de D1 avec la situation dans laquelle il se trouve à cet instant. En effet, cette notion développée sous le terme « engagement » par Theureau (2003 : 6) exprime un besoin pour D1 d'équilibrer ses interactions avec la performance de B1 à ce moment afin que son jeu n'ait pas d'impact sur son interprétation d'innovation concernant celui de B1. Ainsi, D1 doit développer un jeu complémentaire à celui de B1 afin que la performance demeure dans le radius de la créativité. De même, pour que le tout soit possible, B1 doit reproduire cette performance. C'est ce en quoi la validation faite par D1 et le reste du groupe oriente l'action : par celle-ci, il impose des attentes de performance envers B1 puisque ce qu'il a joué semblait innovant pour D1, ce qui structure sa performance dans ce passage et qui permettra au groupe d'évaluer s'il effectue une performance adéquate. Cette validation de D1 construit alors une connaissance d'un possible de l'œuvre, qui

est le jeu de B1 et qui contribue à tracer un radius de la créativité commun au groupe, les autres musiciens ayant validé son appréciation.

4.3.2 GO2 : l'introduction de la voix dans le couplet

Chez GO2, A2 essaie un nouveau possible : elle attend plus longtemps avant de commencer à chanter au début de l'œuvre. L'objectif de cette modification est pour elle d'en tester l'impact et une interprétation soutient cette expérimentation : A2 souhaite ainsi donner un effet progressif avec la voix pour introduire le premier couplet. À ce moment, le groupe joue en boucle ce passage, qui n'a pas encore une forme définie. A2 demande alors au groupe de recommencer à jouer et sans en faire part aux autres, elle attend avant de chanter, puis s'exécute. Après ce, elle arrête de jouer et dit (GO2, SR, M2U00006, 14 : 36) :

A1 : Ah excusez-moi, ce n'est pas beau, je trouve. C'était mieux avant.

Le schème d'expérience qu'elle exprime alors est basé sur son interprétation de l'effet causé par ce délai dans l'introduction de la voix. Ayant un souvenir de son interprétation de ce qui a été joué auparavant, elle émet un jugement mnémonique : une comparaison entre deux moments, basée sur le souvenir ou la mémoire.

À partir de ce jugement, C2 intervient, ce qui va modifier la structure des attentes de A2. En effet, celui-ci rappelle (Ibid., 14 : 38/14 : 48) :

C2 : Bin A2, tu avais commencé à chanter tout de suite et après les instruments se rajoutent autour.

A2 : Parce que je trouvais que c'était beau, que ça installait, comme [geste de la main].

C2 : Ouais, mais tu ne devrais pas attendre trop longtemps avant de chanter puis c'est là que les instruments devraient comme... embarquer... Pour que ta voix ait un petit effet *nice* [intéressant].

L'explication de C1 vise à ce que la performance du groupe ait même effet que celui recherché par A2. Toutefois, celui-ci prend en considération la performance collective du groupe pour produire cet effet, ce qui permet à A2 de modifier ses attentes de performance pour donner corps l'effet qu'elle aimerait entendre dans cette section. Par le fait même, le groupe est mis au courant de l'effet que devrait susciter l'introduction du premier couplet de l'œuvre selon A2 et C2, qui partagent une vision ou un imaginaire commun de cette section. A2 répond alors : « À moins que... OK, c'est bon » (GO2, SR, M2U00006, 14 : 53). Malgré une petite hésitation, elle accepte la proposition de C2. Puisque personne n'intervient pour présenter un désaccord face à ce possible, un sens commun semble émerger de cette verbalisation de l'objectif de cette section, se caractérisant par la performance prescrite par C2 et par les attentes abstraites d'introduction progressive de A2 et C2. De fait, ce qui est significatif pour les musiciens dans cette section est d'amener progressivement l'auditeur modèle au cœur de l'œuvre, celle-ci devant être, telle que proposée plus tôt par E2, « enveloppante ». Dans cet exemple, on voit que l'expérimentation de nouveaux possibles peut faire réaliser la valeur esthétique de possibles expérimentés antérieurement, ce qui occasionne une clôture des possibles et qui est un jugement mnémonique. C2 présente une performance type à produire chez les musiciens pour donner corps à l'effet attendu chez lui et A2. Ainsi, le possible expérimenté à cet instant fait partie du *unlikelihood* puisqu'il est rejeté par A2 et C2, qui interprètent un possible expérimenté plus tôt comme étant plus pertinent pour répondre à leurs attentes abstraites.

4.3.3 GO3 : une progression d'introduction

Alors que les musiciens de GO3 se demandent comment introduire l'œuvre, il semble y avoir un moment mort : les musiciens parlent peu, ils semblent réfléchir à ce qu'ils aimeraient entendre. Puis, A3 se met à expérimenter de son côté. D3 est penché vers A3 et discute avec B3, pendant que celui-ci aussi, joue de son côté. Puis, D3 se met à donner un exemple de *punchs* (notes saccadées) en le jouant à B3. A3 arrête de jouer pour l'écouter (GO3, SR, Track0002, 34 : 39). A3 expérimente alors des notes en suivant la rythmique jouée par D3 puis, il continue d'expérimenter des possibilités, tout comme B3, qui n'a jamais arrêté de jouer de son côté. D3 arrête ensuite de jouer pour écouter A3 et B3. Il commente ce que joue A3 en chantant ce qu'il entendrait dans cette section (Ibid., 35 : 19) et rejoue les *punchs* en les chantant tel qu'il les percevait. Pendant ce temps, A3 écoute et B3 joue de son côté. Puis, D3 arrête de jouer. C'est alors que A3 expérimente trois progressions différentes qui semblent interpeller D3 (GO3, SR, Track00002, 35 : 54) :

D3 : Ça pourrait être *fucking* [très] bon.

À ce moment, D3 interprète un possible expérimenté par A3 comme étant particulièrement intéressant, vu sa réaction d'appréciation. A3 tente alors de reproduire ce qu'il a joué et demande à D3 (Ibid., 36 : 01/36 : 13) :

A3 : Ça ?

D3 : Non, l'autre était meilleur. Tin-lin tin-lin tinnnn.

Sans pour autant expliquer pourquoi il interprète l'autre possible comme étant meilleur, D3 montre la rythmique qu'il ferait à la batterie pour accompagner le jeu de

A3 l'ayant interpellé. A3 se met à jouer avec lui. C'est comme si D3 percevait que la démonstration rythmique qu'il faisait allait permettre à A3 de reproduire la performance appréciée. À ce moment, les attentes de D3 sont précises et par ses performances, A3 montre qu'il a une idée approximative de ce que D3 veut dire sans toutefois comprendre exactement ce qu'il doit produire comme performance pour satisfaire D3. Dans ce sens, l'explication de D3 semble donner lieu à plusieurs possibilités d'interprétation et d'action, rendant difficile la synchronisation cognitive et opératoire de A3 envers celle-ci.

Dans le cours de l'action, quelques possibilités semblent se présenter à A3 pour comprendre l'interprétation de D3 : A3 pourrait demander à D3 de reformuler son explication pour être certain de comprendre ce qu'il voulait dire; il pourrait également valider avec D3 que sa performance soit bel et bien en accord avec ses attentes (ce qu'il a tenté de faire), ou bien A3 pourrait poursuivre l'activité, tenant pour acquis que D3 approuve et valide le possible qu'il vient de jouer puisqu'il a joué par-dessus.

C'est cette dernière possibilité que semble considérer A3, alors qu'il poursuit l'activité de co-conception. En effet, il rejoue le possible et D3 l'appuie, ce qui laisse entendre que D3 valide une fois de plus la performance de A3. Puis, A3 suggère un jeu chez B3 pour appuyer ce qui vient d'être expérimenté (GO3, SR, Track00002., 36 : 42) :

A3 : Au pire, lui [B3] il fait juste commencer et après ça on embarque sur le *riff* [progression]... On fait ça pendant deux mesures par exemple.

D3 : La fin de sa mesure [en parlant de B3], tu [à A3] commences ça [la progression jouée par A3], genre.

A3 : Oui. On l'essaye ?

D3 : Ouais, moi je suis *fucking down* [partant], c'est *fucking* bon [excellent].

Cet échange souligne que dès que A3 et D3 valident un possible comme étant celui interprété innovant par D3, ils semblent avoir en apparence les mêmes attentes de performance face à ce possible. Ils entreprennent donc de l'expérimenter. A3 compte alors les temps pour que les musiciens se mettent à jouer, puis une réalité devient visible : A3 et D3 ont une interprétation différente du possible attendu. Voici comment ils en viennent à le déterminer (Ibid., 36 : 57/37 : 20) :

D3 : Je pensais que c'était lui qui commençait [B3].

B3 : Ouais.

A3 : Ah je pensais que c'était toi [D3], qu'on commençait ensemble (à D3). On ne partait pas le tin-lin tin-lin tinnn ?

D3 : Ah OK bin. Moi je pensais ça, mais... (A3 l'interrompt).

A3 : Et là, après ça, lui il embarque [B3]... (D3 continue de parler).

D3 : Et là OK là lui il joue un petit riff [progression], pis là nous autres on fait : tin-lin tin-lin tinnnn.

A3 : Ah OK. On attend avant de partir.

B3 : C'est quoi tes notes (à A3) ?

La performance de B3 devient un enjeu pour le groupe. En effet, sa performance devient l'objet de plusieurs propositions, qui sont parfois contradictoires (être le premier à jouer ou attendre avant de jouer). A3 explique alors à B3 quelles sont les notes qu'il joue. À ce moment, D3 demande à B3 de faire (GO3, SR, Track00002, 37 : 26/38 : 56) :

D3 : Deux mesures en Si, et après ça nous autres on part.

B3 joue ce dont parle D3. Pendant qu'il joue (Ibid., 37 : 40/37 : 48) :

A3 : Tu peux faire, par exemple [à B3][il le joue].

D3 : Tu peux faire quelque chose en Si bémol mineur qui dure deux mesures, huit temps [à B3].

A3 : Pom pom, paon, pom pom paon. Je ne sais pas, juste une *slide* [glissade sur le manche].

B3 essaie de reproduire les onomatopées exprimées plus tôt par A3. À trois, ils tentent de synchroniser leur performance. B3 ne réussit pas à produire la performance attendue, il rit puis ils recommencent. A3 joue au clavier ce qu'il aimerait que B3 joue. B3 essaie des possibles. D3 dit alors (Ibid., 38 : 30) :

D3 : C'est bon ça [à B3].

La performance de B3 devenue adéquate selon les schèmes d'interprétation de D3, ce dernier valide la performance de B3 pour que celui-ci la reproduise. Par la suite, A3 et B3 testent des possibles. A3 modifie sa rythmique²⁵. Puis, D3 suggère par des onomatopées un autre possible à B3 (Ibid., 38 : 48) :

D3 : Pan pan, pinnnn

B3 essaie de jouer les notes chantées avec la rythmique utilisée pour les chanter. D3 lui dit alors (Ibid., 38 : 56) :

D3 : Fais juste : tou tou, tinnn [à B3].

²⁵Rythmique voir. Rythme : « *L'oscillation entre symétrie et dissymétrie est caractéristique du rythme et de sa dialectique vivante avec le temps métrique. Il est organisation des durées, dont il règle la proportion, l'espacement, les groupements ; il est distribution des accents ; il gouverne le rapport respectif du son et du silence. Selon qu'il se constitue en accord ou en plus ou moins grande opposition avec un cadre temporel divisé en unités égales, il tend vers la régularité ou une plus ou moins grande irrégularité, et il transforme le temps homogène, lisse, que crée le battement isochrone, en un temps plus ou moins strié* » [Dans *Universalis*, 2009 : 1063].

B3 essaie de jouer ce qu'il interprète des onomatopées de D3. Ce dernier commence alors à jouer, ce qui permet à B3 de se situer par rapport à la performance que D3 s'attend à produire et ceci lui permet d'ajuster son jeu en conséquence. A3 se met alors à jouer, puis il reformule à B3 son interprétation du but de sa *slide* (glissade sur le manche) :

... Dans le fond, les deux dernières mesures du *riff* [motif] principal... (il le joue). C'est ça (à D3, qui dit oui) ? C'est ça. Donc dans le fond, tu fais la *slide* (glissade sur le manche) et tu le mélanges au *riff* [motif], la deuxième partie du *riff* [motif] principal (B3 le joue). Tu sais, quand on fait le *riff* (il le joue). Celui sur lequel on est partis au début début début. Tu mets ta slide (Ibid., 39 : 23/39 : 41).

D3 semble être en synchronisation cognitive avec A3 et semble chercher la même synchronisation avec B3 alors qu'il reformule à son tour : « la première mesure c'est ta *slide* [glissade sur le manche], et la deuxième mesure c'est ça [ce que joue A3] » (Ibid., 39 : 42). B3 se met alors à jouer : A3 et D3 embarquent. Les explications de A3 et D3 visent une synchronisation cognitive des interprétations de B3 avec la leur, se manifestant par une synchronisation opératoire de la performance de B3. Le seul problème est que les attentes de A3 et D3 ne semblent pas être les mêmes...

En entretien d'autoconfrontation, j'ai montré cette séquence aux musiciens et j'ai demandé à D3 d'expliquer son interprétation de cette section (GO3, EA, ZOOM0001, 19 : 10) :

... Bin je sais pas là, on avait de la misère à com-mu-ni-quer. Moi mon intention à la base, était vraiment juste de jouer deux notes, genre tin-len-tin-len tannn [...]. De la gosser [l'exploiter] longtemps [jouer longtemps avec la note] pour commencer la chanson. Mais j'ai mal communiqué ça pis... ahahah.

Dans cette explication, D3 explique à nouveau comment produire le possible qu'il avait en tête et ce en quoi lui et les autres membres du groupe ne partageaient pas une compréhension intersubjective du possible ayant semblé innovant pour B3. Cet exemple rappelle la primauté de l'intercompréhension dans la constitution de savoir de sens commun et de l'impossibilité pour les musiciens de mettre sur pied une performance représentant un radius de la créativité commun sans cette intercompréhension. D3 ayant perçu un possible innovant, celui-ci n'a pas été incorporé à l'œuvre vu l'impossibilité dans le groupe d'en arriver à synchronisation cognitive avec A3 et D3. L'extrait que je leur ai montré comprenait ce moment où A3 a performé le possible, mais puisqu'aucune réaction n'a été observée dans le groupe à ce moment de l'écoute, il est possible que celui-ci ne soit jamais incorporé à l'œuvre et/ou que les schèmes d'interprétation ou d'expérience de D3 ne soient plus les mêmes.

Une synthèse des situations observées

En somme, les musiciens ont d'abord dû faire sens commun d'un possible constituant la base de l'œuvre. Une fois ce possible déterminé, les musiciens ont dû élaborer un champ des possibles par l'expérimentation. Dès lors, des attentes abstraites et de performance ont émergé chez les musiciens et dans le groupe. Pour GO1, écrire la structure de base et expliciter les objectifs de structuration a permis de faire sens commun des objectifs de l'activité de co-conception. L'écriture des sections déterminées a permis d'orienter les actions futures. Dans le cas de GO2, décrire des caractéristiques de l'œuvre (être « enveloppante ») a permis d'interpréter des attentes abstraites anticipées quant à l'expérience de l'œuvre. Il a alors été possible de dire que pour E2, le radius de la créativité impliquait que l'œuvre décrive une expérience porteuse de ce sentiment d'enveloppement. Finalement, les musiciens de GO3 ont

d'abord procédé à l'expérimentation des motifs dont ceux-ci disposaient. Ces derniers cherchaient à dégager de la performance des possibles plus innovants, ceux-ci traçant un radius de la créativité et structurant l'œuvre.

CHAPITRE V

LES ATTENTES ET LE SENS COMMUN

L'expérimentation des premiers possibles sélectionnés par les musiciens est le point de départ de l'activité de co-conception. En effet, suite à celle-ci s'observent des moments d'expression d'interprétations envers les possibles expérimentés ou de négociation d'attentes concernant ceux-ci. En effet, les possibles passent par la validation et/ou la négociation d'attentes de performances et/ou d'attentes abstraites donnant lieu à des ententes. Les attentes abstraites touchent l'interprétation que se font les musiciens de l'objectif de l'œuvre ou de possibles particuliers constituant celle-ci. De fait, elles peuvent traiter de concepts abstraits tels que le ressenti («*mood*») de possibles, de sections voire de l'«*idée*» l'œuvre en général (ex : «*l'idée de la toune*»). Les attentes de performance, quant à elles, ont trait à la performance du groupe ou de musiciens en particulier à différents moments. Les sons qu'ils utilisent, les notes qu'ils jouent et leur synchronisme constituent les attentes de performance. Les deux types d'attentes doivent faire sens commun pour que l'œuvre soit reconnue dans le groupe pour qu'il y ait une représentation intersubjective de ces possibles et que le groupe puisse interpréter un radius de la créativité commun. Les attentes abstraites des musiciens vont orienter le *likelihood* des attentes de performance d'une façon plus ou moins déterminée, tout comme les attentes de performance vont impliquer des attentes abstraites plus ou moins déterminées devant parfois être spécifiées lors de la négociation de possibles. Ainsi, ces deux types d'attentes sont aux fondements d'une analyse de l'activité de co-conception observée

puisque c'est l'expression et la compréhension de celle-ci qui favorise l'intercompréhension entre les musiciens, condition à la constitution d'un sens commun de l'œuvre. Voici donc les deux scénarios résultant de l'expérimentation de possibles et les événements auxquels ceux-ci font place au sein des groupes observés.

5.1 Scénario 1 : l'appréciation et la validation d'un possible

Le premier scénario observé est le scénario idéal : les musiciens réagissent en validant immédiatement l'extrait visionné ou un possible expérimenté par eux-mêmes ou un autre musicien. Ceux-ci soulignent leur appréciation du possible, appréciation qui peut se faire de bien des façons. Ce type d'appréciation est l'apogée de la validation, car il constitue une réaction : il est donc spontané et profondément ressenti et est exprimé sur le coup par l'un des leurs, celui-ci semblant innovant ou du moins, inspirant pour cette personne. Ce type d'appréciation occasionne pratiquement inévitablement l'instauration d'attentes de performance et/ou d'attentes abstraites visant à revivre une telle expérience. Les autres formes d'appréciation, quant à elles, peuvent également donner lieu à la constitution d'attentes de performances si elles font sens commun, tout comme elles peuvent donner lieu à des négociations advenant le cas où des interprétations sont divergentes quant à l'appréciation de possibles. Ces moments de négociation sont la base du deuxième scénario de l'activité de co-conception et seront donc présentés dans la prochaine section.

5.1.1 Lors de la performance

GO1 – Embarquer au bon moment : une condition à la satisfaction

La première situation que j'aimerais aborder survient chez GO1, lors d'une discussion concernant les *punchs*. Dans cet extrait, l'objectif est de jouer des *punchs* en groupe avant de passer au refrain. Suite à la performance d'un possible, D1 souligne (GO1, SR, Track00003, 1 : 07) :

D1 : Bin, je ne l'ai pas embarqué, mais c'était ça.

Il valide alors la performance du groupe — « c'était ça » —, laissant entrevoir l'expérimentation adéquate d'un possible. Ce que dit D1 est un jugement proprioceptif (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28) relevant de son incapacité motrice actuelle à réaliser ce qu'il souhaite jouer. Les attentes de performance validées ne semblent pas le concerner.

L'invalidation de sa propre performance par D1 ne semble pas être ce sur quoi B1 porte son attention. En effet, celui-ci est surtout préoccupé à valider, comme le fait entre autres D1, la performance du groupe en disant (GO1, SR, Track00003, 1 : 09) :

D1 : Là on l'a eu.

A1 : C'était, c'était bon

Pour celui-ci, tout comme pour A1, la performance est adéquate. Il y a ainsi une troisième validation de la performance, A1 exprimant sa satisfaction. Ce que cet extrait montre est que les musiciens partagent alors les mêmes attentes globales quant

à la performance de cette section et que leur interprétation de la performance est en accord. Du coup, il y a conservation du possible, A1 se dirigeant vers le tableau pour l'incorporer à la structure de l'œuvre.

Quelques secondes plus tard, D1 suggère une rythmique pour accompagner le tout (GO1, SR, Track00003, 1 : 11/1 : 14) :

D1 : Mais j'peux faire ta-ta-ta-tow aussi en même temps.

B1 : Ouais, mais, ta-ta-ta-tala-ta-tadadada. Faut continuer sur les crashes [cymbale crash] pour faire ça.

D1 : Ouais, je continue à jouer mon beat [rythme] normal avec lui (A1) ?

B1 : Ça, ça *vargait* [percutait] plus je trouve.

Pour qu'il y ait intercompréhension sur ce qui est interprété chez l'autre, B1 et D1 ont recours à des onomatopées. Comme il a été vu au chapitre précédent, les membres de GO3 utilisent également des onomatopées pour exprimer ce qu'ils ont en tête (GO2 utilise également des onomatopées pour exprimer des propositions, notamment des rythmiques). La différence est que chez GO3, les onomatopées sont utilisées par D3 pour exprimer des notes et la rythmique de celles-ci, contrairement à ce qui s'opère dans ce cas-ci où les onomatopées expriment uniquement une rythmique, bien que les membres de GO1 utilisent également les onomatopées pour exprimer des notes à d'autres occasions. Dans le cas présent, les deux musiciens échangent des onomatopées imitant le rythme suggéré, qui a pour but de percuter le plus possible (« varger »). L'utilisation des onomatopées traduit ce qui est attendu, dans une autre forme : il s'agit alors de suggérer le résultat attendu par des sons qui l'imitent en partie. Dans cet exemple, les onomatopées utilisées par D1 et B1 servent à distinguer deux possibles, ce qui permet à B1 d'invalider un possible (la cymbale *crash*) dans la performance d'un des deux possibles. D1 reformule alors ce qu'il croit comprendre des propos de B1, qui confirme alors la compréhension que fait D1 de ses propos.

L'utilisation d'onomatopées permet dans ce cas la synchronisation cognitive et opératoire, à partir de laquelle B1 se crée des attentes de performance envers D1. Suite à cette clarification, les musiciens réévaluent le possible par l'expérimentation.

GO2 – Les possibles innovants lors de l'expérimentation : des sons inspirants

L'appréciation de composantes localisées de l'œuvre est observée à plusieurs reprises, notamment lorsque GO2 est à la recherche d'un accord pour compléter le motif d'une progression harmonique. Suite à ce que C2 demande à B2 d'identifier la note qu'il vient de proposer, celui-ci la joue puis C2 dit (GO2, SR, M2U00009, 29 : 06/29 : 15) :

C2 : Ouais c'est bon ça.

B2 : Je pense que je vais revenir tout de suite [sur la progression, au lieu de maintenir l'accord].

C2 expérimente cette nouvelle suggestion de B2 et ajoute (GO2, SR, M2U00009, 29 : 25) :

B2 : Moi je trouve ça, moi je trouve ça *nice* [beau] ce son-là [il le joue].

L'absence de commentaires ou de négociations relatifs à cette appréciation d'un son suggère qu'il soit incorporé à l'œuvre. Chez tous les groupes observés, l'absence d'opposition à des réactions d'appréciation a été fréquemment observée et semble signifier l'acceptation du possible, ou du moins, la reconnaissance de la valeur esthétique de celui-ci pour un musicien. Les autres musiciens semblent alors

apprécier le possible ou ne voient pas en celui-ci un inconvénient suffisant pour négocier un autre possible. En ce point, quelle que soit la raison pour laquelle les autres musiciens ne négocient pas un autre possible, la raison pour laquelle je me permets ici d'interpréter les réactions des musiciens provient du fait que lorsqu'un musicien dit aimer un possible qu'il joue, il le reproduit dans sa performance. L'absence d'opposition à une réaction d'appréciation signifie donc l'acceptation du possible dans la performance.

Suite à une deuxième expérimentation du possible, A2 construit davantage de connaissance à partir de celui-ci. Elle ajoute aux échanges de B2 et C2 (Ibid., 29 : 44) :

A2 : C'est beau quand on le laisse planer, et qu'après ça, on revient [sur la section du couplet].

Le jouant, elle impose alors de laisser planer l'accord à ce moment de l'œuvre. Ensuite, C2 continue de jouer les notes de la section à la guitare disant (Ibid., 29 : 47) :

C2 : J'aime ça le Mi, j'aime ça le son du Mi [il le joue] avec [un accord qu'il joue].

Ainsi, non seulement C2 explique ce qu'il apprécie, il le montre aux musiciens : par cette monstration il procède à une synchronisation cognitive avec les musiciens de ce qu'il valide et de ce qu'il compte produire comme performance. Identique est le cas de A2. Les monstrations ainsi faites constituent un sens commun des attentes de performance de ces deux musiciens, ce qui rend visible et oriente le radius de la créativité du groupe : la construction de connaissance subséquente impliquera de

concevoir des possibles complémentaires à ces possibles perçus comme innovants ou du moins, adéquats pour certains membres.

5.1.2 Lors du visionnement d'extraits vidéo

GO1 —La synchronisation des musiciens : une expérience à revivre

Lors de l'entretien d'autoconfrontation du groupe GO1, C1 laisse entendre sa satisfaction envers une performance de l'ensemble du groupe. Son commentaire concerne le synchronisme des musiciens suite à un silence, alors que ceux-ci recommencent à jouer le refrain. Le commentaire de C1 souligne clairement son appréciation de celui-ci (GO1, EA, ZOOM00003, 6 : 02/6 : 06) :

C1 : *Damn, that timing²⁶, please.*

A1 : *Yes.*

B1 : On s'améliore man.

La performance du groupe à ce moment satisfait C1 qui, par sa réaction, laisse entendre que l'idéal serait que soit reproduit un tel synchronisme. A1 approuve ce commentaire. À la suite de ce commentaire, B1 souligne l'amélioration de la performance générale des musiciens. Par-là, il laisse entendre que ceux-ci n'auraient pas été en mesure de produire une telle performance par le passé, alors que leurs habiletés motrices ne le leur permettaient pas encore. Cette affirmation fait rire C1, qui semble approuver l'affirmation de B1. Devant cet exemple, il semble qu'un enjeu

²⁶*Timing : (Synchronisme) →BREAKDOWN NOTES a. k. a. TIMING NOTES "n. notes prepared by the MUSIC EDITOR and comprising a detailed list of significant events inside single scene in an audiovisual production (cf. CUE LIST and CUE SHEET)" [Tagg, 2012-2013:584].*

réside ou ait déjà résidé dans la capacité à jouer ce qui est attendu. Cet extrait crée une piste de réflexion intéressante qui suggère que les capacités techniques ou motrices participent de la production du *likelihood* ou peuvent être des entraves à son atteinte par la performance. Ainsi, non seulement les musiciens doivent déterminer un radius de la créativité faisant sens commun, ils doivent être en mesure de le performer. La conception d'une œuvre ayant une valeur esthétique est alors également cadrée par la capacité proprioceptive des musiciens à performer des possibles.

GO1 —La performance complémentaire : pas seulement une question d'idée

J'ai observé un deuxième exemple de ce phénomène chez ce même groupe, alors que D1 commente un extrait musical visionné lors de l'entretien d'autoconfrontation. Précisément, celui-ci dit : « *Sick* passe [bon jeu]. Je ne suis pas capable de la faire » (GO1, EA, ZOOM0004, 4 : 07). Il exprime alors à C1 son appréciation envers ce que ce dernier joue, ce qui semble clôturer les possibles en plaçant des attentes de performance envers le jeu de C1. Toutefois, pour que celui-ci demeure innovant, D1 doit développer son habileté motrice à performer adéquatement cette section pour compléter ce possible qui a suscité chez lui une réaction d'appréciation.

GO2 – La performance de D2 : des onomatopées d'appréciation

Au-delà de l'imitation des sons ou de possibles à produire, les onomatopées sont utilisées chez GO2 pour exprimer l'appréciation. Par exemple, E2 réagit au jeu de

batterie de D2, alors que celui-ci fait une courte volée (*fill*²⁷) avant d'entamer le refrain dans un extrait visionné : « Ça, c'était *bad*. Le drum [la batterie] » (GO2, EA, ZOOM00001 : 42 : 09). Le propos est reformulé par B2 sous forme d'onomatopées : « Le ti doum tsick tsick » (Ibid., 42 : 10). Cette reformulation permet à D2 d'interpréter, si ce n'est déjà fait, ce qu'apprécie B2 de sa performance. Cette façon de recourir aux onomatopées pour décrire des possibles est utilisée de façon régulière chez les trois groupes observés, que ce soit pour décrire des formes rythmiques envisageables (comme c'est le cas dans cet exemple) ou mélodiques (tel que vu par exemple chez GO3). Par l'utilisation d'onomatopées, les musiciens peuvent valider, rendre visibles des performances ou expliquer des idées qu'ils ont. Dans le cas présenté, B2 utilise les onomatopées pour expliquer une rythmique à la batterie appréciée par D2, ce qui fait sens commun d'attentes de performance envers le jeu de D2. En appui aux propos de E2 et B2, A2 valide ce jeu, affirmant : « Ouais c'était bon » (Ibid., 42 : 11). Le succès esthétique de la performance de D2 dans cette section implique donc de produire à son instrument les onomatopées faites par B2.

GO2 – L'appréciation globale de l'œuvre : sens commun et régimes de valeur

D'un point de vue appréciatif plus global, les musiciens émettent des commentaires permettant d'apparenter l'œuvre à, et de les inscrire dans, des régimes de valeur. Lors de l'écoute d'un extrait musical où est performée l'œuvre dans son ensemble, les musiciens associent celle-ci à des régimes de valeur. En effet, les derniers extraits présentés au cours des entretiens d'autoconfrontation montraient la performance complète de l'œuvre (relativement à ce qui est co-conçu lors de l'activité) afin de

²⁷*Fill* (Volée): *n. mus.* (e.g. 'guitar fill', 'drum fill') "short melodic and/or rhythmic phrase heard in the gap between two longer melodic phrases presented on [an]other instrument[s] or by [an]other voice[s]. A fill can sometimes overlap momentarily with longer phrase preceding and/or following it (elision); cf. LICK, RIFF, TURNAROUND" [Tagg, 2012-2013:588].

provoquer l'expression de commentaires concernant l'interprétation de l'expérience globale de l'œuvre. La séquence lors de laquelle a lieu cet événement doit être présentée dans son ensemble vu sa richesse (GO2, EA, ZOOM00001, 31 : 34 à 31 : 51) :

- D2 : Ça, ça marche.
 E2 : Ça, ça avait marché.
 C2 : *Full soul* [style musical soul], j'aime ça.
 E2 : Touc a touc a touc. Bin moi j'étais en 4/4, un peu plus.
 B2 : C'était l'fun ça, juste les changes en 3 [les changements d'accord en rythmique ternaire].
 D2 : Moi je dis, on garde le même, le même *time* [signature rythmique].
 E2 : Ouais c'est ça.
 A2 : J'imagine bien une mélodie vocale là-dessus aussi...
 E2 : Ouais.
 A2 : ... des paroles, c'est *cool* [bon].
 E2 : Bin elle a un bon, un bon potentiel...
 A2 : Elle a un bon potentiel *soul* un peu, quasiment *jazz*²⁸ à la limite.
 E2 : Non elle a un bon potentiel, c'est juste de la travailler...

Dans cet extrait, D2 valide la signature rythmique performée par le groupe, signature qui a fait plus tôt l'objet de négociations qui seront présentées dans la prochaine section. E2, quant à lui, valide les propos de D2 par des onomatopées et en expliquant que son jeu donnait une impression de signature rythmique en 4/4, performance qu'il ne produisait pas avant. À cet instant, E2 semble faire des onomatopées pour exprimer ce qu'il comprend de l'extrait, rendant visible une performance adéquate de la proposition de D2. B2, quant à lui, souligne son appréciation des changements

²⁸Jazz : « Le mot jazz recouvre une réalité difficile à cerner. Historiquement, le jazz est apparu, au lendemain de la première Guerre mondiale, comme un mode d'expression privilégié du groupe afro-américain : c'est l'expressivité de ce groupe et ses tendances profondes qu'il traduit ; et ce sont les structures musicales créées ou empruntées par lui qu'il utilise. [...] Le seul critère du jazz que les musiciens et critiques soient parvenus à avancer est celui du swing [...] et inévitablement le swing, indépendamment de ces traits caractéristiques, siffurait à faire « jazzier » une musique » [Dans *Universalis*, 2009 : 597].

d'accords en rythmique ternaire (6/8). D2 et E2, quant à eux, valident la performance du groupe, performance qui prendra le nom de « faux 6/8 » dans la section à venir.

Un commentaire n'a pas été traité parmi ceux émis jusqu'à présent et c'est celui de C2. En effet, celui-ci associe l'œuvre au genre musical *soul*²⁹ et présente son appréciation, qui est également une validation de l'appartenance de l'œuvre à ce genre musical. Dans cette même lignée appréciative et stylistique, A2 confirme le potentiel *soul* de l'œuvre, allant jusqu'à dire qu'elle y perçoit un potentiel *jazz*. A2 et C2 semblent donc être en mesure d'attribuer des genres à l'œuvre, ce qui rend compte de leur capacité à interpréter le style et la signification de l'œuvre globale, comme le ferait un auditoire. Comme l'avance Firth (1996), « *genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience's perception of its style and meaning defined most importantly at the moment of performance* » (Firth, 1996: 94). Selon cette définition du genre par Firth, les musiciens écoutant un enregistrement de leur performance se placeraient dans le rôle d'auditeur. Le sens attribué à la performance globale par A2 et C2 se ferait alors en tant qu'auditeurs, ce qui leur permettrait par le fait même de projeter l'interprétation du genre de l'œuvre que s'en ferait un auditeur-modèle, ceux-ci se trouvant dans cette position. De même, cette position d'auditeur permettrait aux musiciens d'exprimer la description de leur expérience de leur œuvre dans le groupe, ce qui permettrait de faire sens commun et qui pourrait potentiellement percevoir celui-ci comme un lieu d'évaluation de la créativité. Il semble donc que les musiciens, placés en entretien d'autoconfrontation, prennent, au même titre que l'auditoire, un rôle d'évaluation de l'expérience de l'œuvre.

²⁹*Soul music*: « Le vocable *soul* (l'âme), avec ses prolongements implicites « noire », mais non formulé, comme à l'habitude, dans le langage sudiste de la ségrégation) fut, semble-t-il, d'abord employé dans le *gospel* noir puis dans le *jazz* avant d'apparaître à la fin des années 1950 sur des disques de Ray Charles, celui-ci devenant le premier « *Soul Brother* », avant James Brown! [...] la *soul* procède à l'union des sonorités dominantes du *gospel* avec des textes profanes, parlant du monde contemporain » [Dans *Universalis*, 2009 : 1132-1133].

Pour approfondir cette notion de genre par Firth (1996), celui-ci suggère que :

... It is genre rules which determine how musical forms are taken to convey meaning and value, which determine the aptness of different sorts of judgment, which determine the competence of different people to make assessments. It is through genres that we experience music and musical relations, that we bring together the aesthetic and the ethical (p.95).

La fonction communicative d'une œuvre appartenant à un genre vise à établir un type de contact avec son audience et par laquelle celle-ci attribue une valeur esthétique et éthique à son expérience de l'œuvre. Si les musiciens créent une œuvre abordant des genres *jazz* ou *soul*, des implications sémiotiques définiront le contact que celle-ci aura avec l'auditoire. Quand A2 et C2 parlent du potentiel *soul* et A2 du potentiel *jazz* de l'œuvre, pour que celle-ci puisse s'inscrire dans de tels régimes de valeurs, elle doit répondre à un ensemble de critères esthétiques propres à ces genres pour en faire partie.

Les régimes dans lesquels s'inscrira l'œuvre auront également un impact sur le type de paroles à écrire ainsi que le message que celles-ci porteront.

Dans ce sens, A2 présente la facilité qu'elle pense ravoir à écrire des paroles pour l'œuvre, ce qui amène à se demander si elle compte pousser la tendance *jazz* et *soul* de l'œuvre, ce qui aurait un impact sur les thèmes abordés par l'œuvre, tout comme sur l'approche de l'auditeur modèle. Et en tant que compositrice, A2 pourrait se questionner à savoir quel est son rapport créatif aux genres *jazz* et *soul* : ceux-ci l'inspirent-elle plus que le *folk rock cinématographique* ? Est-ce les genres potentiels de l'œuvre ou celle-ci en tant que telles qui l'inspirent ? De même, il est à se questionner à savoir si l'œuvre s'inscrit dans les mêmes régimes de valeurs que ceux des autres œuvres du groupe et donc, si elle est pertinente pour le projet ? Si oui, je crois qu'il est pertinent de se demander : « comment le groupe perçoit-il son auditeur modèle ? », « souhaitent-ils distribuer des œuvres plurivoques au niveau des

genres ? ». Si oui, un enjeu réside dans la détermination des régimes d'appartenance du groupe et des cadres de composition qu'ils se fixent. De même, lorsque C2 présente son appréciation du genre *soul* de l'œuvre, ce qu'il apprécie est-il le fait que l'œuvre prenne cette orientation différente au niveau du genre ou celui-ci interprète-t-il que l'œuvre constitue un succès esthétique pour ce genre ? Ces questions permettent d'évaluer la pertinence de l'œuvre pour le projet des musiciens, le genre ayant un impact sur l'auditoire, le style et la signification de l'œuvre pour l'auditoire.

Ensuite, E2 exprime son interprétation de l'œuvre comme ayant un potentiel à explorer en la travaillant. À ce moment, E2 énumère des éléments qu'il apprécie : « Bin, c'est bon pour vrai le changement de *feel* [ressenti], et il y a un petit changement d'accord aussi, c'est *cool* [bon], il y a des bonnes affaires [éléments] » (Ibid., 32 : 05). Cette explication est une synthèse de ce qui est satisfaisant pour lui dans la performance entendue : il valide la connaissance du changement de « *feel* » dans le pont (*bridge*³⁰), relevant de la performance adéquate de la proposition de D2, de même que le changement d'accord lors du deuxième couplet, proposition de B2 et C2. Il partage alors son interprétation des possibles qui le satisfont. Puisqu'il ajoute que l'œuvre reste à travailler, il semble que celle-ci ne soit pas encore en accord avec ses attentes de performance ou ses attentes abstraites permettant d'apparenter celle-ci à la définition donnée de l'innovation, bien que certains possibles soient perçus intéressants par celui-ci.

³⁰Bridge (Pont): n. mus. “[1] North American term for the MIDDLE EIGHT (UK English), i.e. the contrasting B episode (normally lasting 8 bars) in the DIATAXIS of an AABA 32-bar JAZZ STANDARD (p.397 ff.); [2] a short passage joining two contrasting sections in a euroclassical piece of music ; [3] a short passage filling in between two statements of the theme in a euroclassical fugue; [4] a short musical CUE joining two scenes of a different character in a film or TV production (see also TAIL)” [Tagg, 2012-2013: 585].

En somme, ce qu'il faut retenir des processus de validation présentés est qu'ils donnent lieu à la constitution de sens commun quant à des attentes de performance. En effet, que ce soit par l'expression d'appréciations de sons, d'onomatopées, de notes, de rythmiques, de synchronisations ou d'autres possibles expérimentés par le passé, l'attention des musiciens est alors centrée sur une performance. De même, l'appréciation de la performance peut également inspirer d'autres musiciens à développer une performance complémentaire à celle-ci, ce qui a comme objectif d'appuyer, voire d'amplifier l'expérience du possible validé. De plus, l'expression d'attentes de performance peut rappeler ce qui devait être joué en vue de reproduire une expérience particulière, celui-ci se situant dans le *likelihood* de membres du groupe. Ces types d'expressions peuvent donner lieu à l'expression d'attentes abstraites définissant ce qui est souhaité (ex. : « varger » chez GO1) à ce moment de l'œuvre, ce qui orientera possiblement le jeu des autres musiciens pour qu'il soit en accord avec ces attentes, s'ils partagent l'avis exprimé, bien sûr.

Lors de l'expression d'attentes de performance, des attentes abstraites se constituent forcément chez les musiciens, ceux-ci ayant tous un habitus et un champ des possibles différents. Les exemples présentés sont ceux lors desquels l'expression d'attentes de performance font sens commun et sont donc acceptées par les membres du groupe, bien que celles-ci mènent possiblement à la constitution d'attentes abstraites divergentes chez les musiciens. En ce point, celles-ci ne sont généralement pas discutées à ce moment de la co-conception puisque les musiciens focalisent alors sur ce qui est, ou ce qui devrait être joué.

Finalement, il a été montré que les moments d'expression d'une appréciation concernant une performance ont pratiquement tous mené à leur incorporation à l'œuvre. Effectivement, très rares ont été les commentaires exprimés d'autres musiciens en réponse à ces réactions, autrement que pour valider l'appréciation. Tel

est le cas chez GO2 lors de l'entretien d'autoconfrontation, alors que ceux-ci validaient des performances globales de l'œuvre à aller jusqu'à catégoriser l'œuvre dans des genres particuliers. Cette séquence d'appréciation faite par les musiciens rend compte de plusieurs réalités : lors de l'écoute de ce passage présentant la performance globale de l'œuvre, B2, D2 et E2 expriment leur appréciation d'éléments spécifiques de l'œuvre tandis que A2 et C2 présentent leur appréciation globale de celle-ci. B2, D2, et E2 valident la performance du pont et font alors sens commun de cette section, qui a suscité un temps considérable d'argumentation au cours de l'activité de co-conception et de l'entretien d'autoconfrontation. Ces commentaires spécifient la connaissance du possible à mobiliser dans cette section parmi un éventail de possibles, ceux-ci ayant testé plusieurs alternatives avant de faire sens commun concernant celui entendu à ce moment de l'entretien d'autoconfrontation. Le possible ainsi validé implique une performance des plus spécifiques de la part de l'ensemble du groupe.

Pour ce qui est de A2 et C2, l'association à un genre l'œuvre laisse entendre qu'ils sont d'accord avec la performance validée par les trois autres musiciens. La question du genre de l'œuvre est une question complexe, personnelle et qui dépasse les cadres de la présente recherche. En effet, les associations de l'œuvre à des genres sont-elles des influences perçues lors de l'écoute ou des genres auquel ils associeraient l'œuvre ? Est-ce que l'association de l'œuvre à ces genres est quelque chose d'innovant pour C2 et A2 ? À première vue, il serait possible de dire que oui puisque les deux musiciens soulignent une appréciation. Toutefois, il serait de mise de questionner le groupe en vue de comprendre si pour l'ensemble, l'œuvre s'associe effectivement à ces genres d'une part, mais également, si l'évolution du groupe vers ces genres musicaux est innovante pour leur projet. Ce type de question sur la composition en vue de répondre aux cadres d'un genre particulier mériterait à lui seul une étude approfondie. Toutefois, cette association de l'œuvre à des genres place les

musiciens dans la position d'auditeurs selon la définition que donne Firth (1996) du genre. Si les musiciens sont considérés comme des auditeurs lors de l'entretien d'autoconfrontation, alors ils sont en mesure d'évaluer le caractère exceptionnel de l'œuvre, ce qui rend compte de la possibilité d'étudier la créativité dans un groupe de musique par le recours à des entretiens d'autoconfrontation. La créativité se situerait alors dans le sens commun émergeant de ces entretiens de groupe.

5.2 Scénario 2 : la négociation de modifications

Pour poursuivre, lorsque l'expérimentation de possibles ne donne pas lieu à des expressions d'appréciations, elle nécessite la négociation d'attentes. Effectivement, la négociation a pour objectif d'établir un consensus dans le groupe, le redirigeant vers le sens commun. Pour ce faire, les musiciens ont recours à des types de communication, dont l'explication, l'argumentation et la confrontation pour faire comprendre les attentes de performances ainsi que les attentes abstraites des autres musiciens. Il arrive parfois qu'il y ait incompréhension des attentes de performance d'autres musiciens. Dans ce cas, l'explication pratique de celles-ci peut susciter la compréhension d'autrui, ce qui peut donner lieu à l'appréciation d'un possible par ce musicien et le reste du groupe. Alors, un sens commun en émerge dans le groupe.

Dans d'autres cas, l'explication ou la négociation d'attentes de performance peuvent rendre visibles des attentes de performances qui sont incompatibles puisqu'elles impliquent des performances différentes des mêmes musiciens ou des performances renvoyant à des attentes abstraites ne correspondant pas l'une à l'autre. Ces situations de négociation se soldent soit par une entente vis-à-vis la performance, soit par la réévaluation du possible par la performance. Fréquemment, ces deux processus sont

complémentaires, permettant aux musiciens de valider le sens commun qu'ils construisent.

Ensuite, il peut y avoir désaccord laissant place à des discussions sur des attentes abstraites. Si le désaccord persiste lors de la négociation des attentes abstraites, les groupes sont renvoyés à l'expérimentation de nouveaux possibles puisqu'aucun des possibles connus ne représente un radius de la créativité commun : l'interprétation d'innovation ne pouvant avoir lieu par la performance des possibles connus des musiciens. Le consensus est donc central chez les groupes de co-conception observés. Lorsqu'il est question de la négociation d'attentes abstraites, l'obtention de consensus laisse entrevoir plusieurs options : l'expérimentation d'un nouveau possible ; la réévaluation d'un possible par la performance ; la constitution d'attentes de performance faisant sens commun ou la constitution d'attentes abstraites faisant sens commun à partir desquelles de nouveaux possibles ou des possibles existants seront sélectionnés ou testés. Tous ces processus visent la constitution d'un sens commun et plusieurs de ceux-ci peuvent avoir lieu dans une même séquence. De plus, tous ces processus, au même titre que les processus de validation sont représentés par le modèle que j'ai mis sur pieds (figure 5.3.1) et qui sera explicité dans la section 5.3. Voici donc comment ils prennent forme chez les groupes observés.

5.2.1 Des ententes constituant des attentes de performance

GO1 – Frapper les temps sur ses baguettes : un élément apprécié ou un repère ?

Lors de l'expérimentation d'un silence précédant un refrain, D1 frappe les temps sur des baguettes, ce qui donne par le fait même un repère aux musiciens. Cette initiative

de D1 est appréciée par C1, qui lui demande d'intégrer cet élément à la section (GO1, SR, Track00002, 38 : 49/39 : 30) :

C1 : Tu coupes le son (à A1), et tu le fais avec ton *hi hat* [cymbale charleston] donc ça fait genre, le *riff* [motif]...

D1 : Non, mais c'est juste laid que je le fasse en arrière. On serait censé être capable de le faire sans que j'aie à le faire.

C1 : Ce n'est pas laid parce que justement, c'est prévu (à D1). Parce que si on coupe le son, t'entends juste la voix et t'entends juste ch-ch.

[...]

D1 : J'aime ça jouer sur le *feeling* [le ressenti] sans être obligé d'avoir un *cue* [repère] comme quand on est en train d'enregistrer.

C1 : Ouais, mais *dude*, tu n'en mets jamais où tu ne veux pas [des éléments qu'il n'apprécie pas]. Tu peux en mettre genre, là !

Pour C1, l'initiative qu'a pris D1 de frapper chaque temps sur son *hi hat* est intéressante, car elle annonce le refrain, appuyant par le fait même la mélodie que A1 chante. Cette proposition de C1 est désapprouvée par D1, qui confronte son interprétation des coups sur la cymbale charleston (« *hi hat* ») par le fait qu'il interprète ce possible comme un « repère », disant alors à C1 : « Tu as vraiment besoin d'un repère » (GO1, SR, Track0000239 : 05). Les attentes abstraites de ce moment de l'œuvre diffèrent, D1 s'attendant à jouer sur le « *feeling* » (ressenti) et non à donner ce qu'il interprète comme un repère aux autres musiciens. C1, pour sa part, a apprécié son expérience du possible et interprète ces coups non pas comme de simples repères, mais comme un élément proprement musical à intégrer à la pièce. Pour convaincre D1, C1 a alors recours à une critique des schèmes d'expérience des comportements habituels de D1 face aux possibles qu'il n'apprécie pas. Cet argument semble convaincre D1 puisque celui-ci frappera les temps lors des performances futures, malgré son opposition initiale. Il semble donc que l'interprétation que se font ces deux musiciens des coups sur le *hi hat* à ce moment de l'œuvre remplissent une fonction différente : par l'argumentation, C1 est parvenu à convaincre D1 de la pertinence de ceux-ci en tant que possible annonçant de façon intéressante le refrain.

GO3 – La conception du rôle d'une montée en intensité

Pour poursuivre, est observé chez GO3 un moment d'argumentation entre B3 et D3. Celui-ci concerne la répétition sur la durée d'un *crescendo*³¹, appelé par ceux-ci une « montée ». Précisément, après avoir expérimenté un *crescendo* sur huit mesures, B3 s'arrête et laisse entrevoir son insatisfaction envers ce possible (GO3, SR, Track00002, 43 : 55/43 : 58) :

B3 : C'est bien trop long.

D1 : Ce n'est pas si pire.

B3 : Et bien ce n'est pas que c'est trop long, c'est que c'est une montée [*crescendo*], et ça, c'est fait pour *hyper* [monter en intensité], tu ne peux pas *hyper* [monter en intensité] trois fois de suite

D3 : Je ne sais pas, ce n'est pas nécessairement une montée [*crescendo*] [...] Ça peut être une *toune* [œuvre] au complet. À la radio c'est ça là [c'est ce qui est joué].

Suite à ce que B3 exprime son insatisfaction envers la montée, il y a confrontation de B3 par D3, alors que ce dernier a recours à une explication pour convaincre B3 de son interprétation : Pour B3, le principe d'un *crescendo* semble avoir une autre signification que pour D3. Celui-ci offre une autre interprétation de la montée. Deux

³¹*Crescendo* (<) [It.] Abbreviation *cresc.* Growing. Directive used by composers to indicate that a passage should gradually increase in loudness. Although the effect is common in all musical performance, the direction began to appear in notation in the 17th cent. Sometimes the direction is *crescendo poco à poco*, meaning to increase the loudness by degrees (little by little) or *subito crescendo* (suddenly increasing in loudness). One also speaks of 'a crescendo', meaning a striking example of this feature such as is found frequently in the music of Rossini. The device was much exploited in the orch music of J. *Stamitz and his colleagues at the Mannheim court as the celebrated 'Mannheim crescendo'. The opposite is *decrescendo* or **diminuendo*. See *hairpins* [Kennedy et al., 2013 : 195-196].

interprétations du rôle du *crescendo* s'opposent donc : une section de l'œuvre et une pièce en soi.

Dans le cas ci-présent, le discours de B3 semble rationnel et possiblement théorique en rapport au rôle d'un *crescendo*. Ses attentes de performance sont alors qu'un *crescendo* ne se répète pas trois fois. Un repère théorique peut expliquer les attentes que se ferait un auditeur modèle ayant étudié en musique dans cette section de l'œuvre. Précisément, un auditeur ayant étudié en musique et interprétant, comme le fait B3, le rôle du *crescendo* pourrait être déçu du choix esthétique fait par le groupe en répétant ce possible. D3, quant à lui, suggère d'aller jusqu'à développer une œuvre basée principalement sur cet élément. Il ne maintient toutefois pas cette position et ce changement s'opère dès que B3 lui demande ce qu'il entend par « une *toune* [œuvre] au complet » (GO3, SR, Track00002, 43 : 58). D3 revient alors à l'argumentation de base concernant le nombre de fois qu'ils devraient jouer l'ascension (Ibid., 44 : 19/45 : 15) :

D3 : Ouais... non, le dernier *riff* [motif], mais... en fait, je ferais trois fois le dernier *riff* [motif].

B3 : 4 fois ?

D3 : Et bien, tu voulais trois fois. 8 fois ça pourrait être correct.

B3 : Ouain c'est long, j'aurais fait 4 fois rien que genre (il joue ce qu'il veut dire).

D3 : Ouais, mais tu fais des variations entre, et des passes [improvisations en fin de phrases] et des affaires du genre.

B3 : Ouain. 4 fois c'est bien.

D3 : 4 fois c'est vraiment pas assez long. Si on fait juste comme 4 fois un autre *riff* [motif], 4 fois un autre *riff* [motif], 4 fois un autre *riff* [motif], s'il y a un de ceux-là que les gens trouvent bon, ils n'auront même pas le temps de l'apprécier...

B3 : Ouais, ouais c'est vrai.

D3 : C'est plate quand tu écoutes un album et que toutes les *tounes* [œuvres] donnent l'impression d'être comme... un démo [maquette] d'album...

A3 : Ouais.

Dès lors, D3 semble abandonner l'idée de faire une pièce du *crescendo*. De même, le désir des musiciens de plaire à un auditoire modèle semble important, vu les propos de D3 qui ont comme objectif principal de plaire à cet auditoire. Selon ses propos, il faut se mettre à la place de l'auditeur modèle afin de ne pas frustrer celui-ci par la conception de formes musicales trop courtes. Devant cet argument, B3 reconnaît qu'il serait préférable de jouer plus de répétitions du *crescendo* advenant le cas où cet auditoire modèle apprécierait un des motifs de l'enchaînement. En plus de cet argument suscitant l'approbation de B3, D3 ajoute un argument expérientiel relatif à sa frustration en tant qu'auditeur lorsqu'il écoute des albums de musique et qui ne peut pas apprécier un élément d'une œuvre puisque celui-ci ne dure pas assez longtemps. L'approbation de A3 à cet argument clôt la discussion concernant le *crescendo*, ce qui suppose que celui-ci soit effectivement joué 8 fois lors des performances subséquentes. De façon indirecte, les attentes de performance envers le *crescendo* sont précisées à ce moment et impliquent des attentes abstraites générales visant à prendre en considération le plaisir que l'auditeur modèle peut éprouver à écouter une section et que par conséquent, la durée de celles-ci doit être prise en considération dans la conception.

Dans cette situation, l'auditeur modèle joue un rôle central dans l'organisation des sections de l'œuvre : le but est de lui plaire et le succès esthétique que celui-ci interpréterait des sections de l'œuvre selon D3 est ce qui crée les attentes de performance. La synchronisation opératoire implique donc de plaire à cet auditeur modèle, bien que les musiciens ne soient pas en synchronisation cognitive quant au *crescendo*. Dans cet exemple, l'auditeur modèle prime sur l'interprétation que se B3 d'un *crescendo* répété plusieurs fois, même si l'argument de celui-ci est possiblement appuyé sur des notions théoriques. L'interprétation de possibles par un auditeur

modèle semble donc de première importance pour GO3, dépassant l'interprétation des musiciens ou possiblement la théorie musicale.

5.2.2 Le désaccord et la discussion d'attentes de performance

GO1 —Qui A1 doit-il suivre ?

Après que les musiciens se soient entendus sur la structure de l'œuvre et qu'ils l'aient performée une fois, C1 exprime une insatisfaction qu'il vit relativement au tempo auquel les musiciens jouent depuis quelques interprétations (GO1, SR, Track0003, 1 : 33/1 : 34) :

C1 : Vous jouez trop vite en passant. Mon *riff* [motif] n'a pas changé et vous n'étiez plus du tout dessus.

D1 : C'est quoi le tempo ?

C1 joue le motif pour lui montrer et D1 frappe toujours sur ses baguettes comme pour s'adapter au tempo dont parle C1. D1 continue à jouer sur ce tempo, C1 continue à jouer, suivi par B1, puis A1 commence également à jouer. Ainsi, ils expérimentent à nouveau le possible. Pendant l'exécution, C1 arrête de jouer et regarde A1 en faisant « non » de la tête. D1 dit alors à A1 (Ibid., 1 : 54) :

D1 : Ouais, mais il faut qu'il me suive moi.

B1 : Tu fais : tin-ni-ni-ni-ni-ni-ni. On fait ta-na-na et on part en même temps.

C1 se tourne alors vers B1, laisse un silence puis dit (Ibid., 1 : 58/2 : 12) :

C1 : Ouais, mais tantôt A1, il rentrait bien.

B1 : Il rentrait aussi bien là.

C1 : ... ouais, mais là A1 n'était pas dessus [ne jouait pas sur le rythme].

D1 : Ouais, mais il me suivait moi comme tantôt [jouait en même temps que lui].

A1 : Moi je suis lui [en parlant de D1]

À ce moment, C1 se remet à jouer le possible, suivi de B1 et D1. Alors que A1 tente de se joindre à la pièce, il demande à D1 de lui laisser le temps — « Attends, attends » (GO1, SR, Track0003, 2 : 16) — chose qu'il ne fait pas. A1 réussit tout de même à se synchroniser avec D1 et les autres musiciens, donnant alors corps à l'intercompréhension dans le groupe. A1 cherchant à s'équilibrer par rapport à l'expérimentation de la section, il devait commencer à jouer au bon moment pour que la performance du groupe soit adéquate. Sa préoccupation étant de « rentrer » au bon moment, c'est ce sur quoi il a porté son attention. La performance ayant ainsi lieu permet à A1 de valider qu'il commençait bel et bien à jouer au bon moment puisque l'ensemble du groupe a poursuivi la performance, A1 et B1 y allant même de mouvements de tête laissant supposer qu'ils appréciaient ce qu'ils performaient.

Au cours de cette même performance, B1, qui est debout, se penche vers C1, qui est alors assis, comme pour valider que ce qu'il joue fonctionne avec son jeu. Ce comportement de B1 permet également de dire qu'il est possible que celui-ci, dans son argumentation précédente avec C1, était conscient de ce que jouait A1, mais peut-être pas de ce que jouait exactement C1. Les jugements perceptifs de B1 envers le jeu de C1 servent alors à ajuster sa propre performance. Suite à la performance, B1 demande à C1 (Ibid., 2 : 37/2 : 40) :

B1 : Là est-ce que c'était correct ? [C1 fait « oui » de la tête]

A1 : Là c'était correct » (Ibid., 2 : 38).

D1 : Moi je ne l'ai pas eu, je veux l'avoir.

A1 : On recommence, on recommence.

D1 frappe les temps sur ses baguettes et ils essaient de nouveau. D1 échoue à une première tentative, il crie, puis ils réessaient immédiatement. Lors de la performance, D1 semble insatisfait à en regarder l'expression sur son visage, tout en continuant de jouer la section suivante : il ne semble pas avoir répondu à ses propres attentes de performance. Il émet envers lui-même un jugement proprioceptif concernant sa capacité motrice à jouer cette performance. Les trois autres musiciens ne semblent pas s'en soucier, ceux-ci effectuant des mouvements de tête qui laissent entrevoir leur appréciation commune de cette section.

En général, cet exemple montre le besoin qu'ont eu les musiciens d'« approfondir l'analyse qu'ils avaient d'une situation en vue de redéfinir leur *stock de connaissances de sens commun* » (Hachour, 2007 : 6). Bien que D1 soit insatisfait sa performance, les quatre musiciens ont dû décortiquer leur jeu pour déterminer le rôle de chacun en vue de donner corps à un ensemble performatif cohérent et satisfaisant. Ce moment de l'activité de co-conception a permis de préciser les attentes de performance et de valider la connaissance des performances individuelles tant en termes de tempo qu'en termes de synchronicité. Cette précision amène donc une intercompréhension entre les musiciens, qui fait sens commun et qui spécifie la connaissance d'une performance collective adéquate de cette section.

5.2.3 La réévaluation d'un possible par son expérimentation

GO2 – « Non ».

Au cours de l'activité de co-conception chez GO2, il y a réévaluation d'un possible par la performance. En effet, à un moment de la répétition, B2 suggère d'apporter un changement de signature de temps dans le pont, tel que proposé par D2. Ils en sont donc à expérimenter le possible pour déterminer si celui-ci doit ou non être intégré à la performance officielle de l'œuvre, laissant place à la construction d'attentes de performance. Cependant pour que de telles attentes puissent se constituer, le possible doit également être en accord avec les attentes abstraites des musiciens, c'est-à-dire en lien avec le *likelihood* plus ou moins déterminé qu'ils interprètent de l'œuvre. Ainsi, par l'expérimentation, les musiciens évaluent si le possible les satisfait ou non. Dans ce cas-ci, les musiciens ont déjà expérimenté le possible (GO2, SR, M2U00007, 10 : 17/10 : 40) :

B2 : le *feeling* [ressenti] général du changement de bout était *l'fun* [plaisant].
Les changements d'accord tombaient à des drôles de places par rapport au
beat [rythme].

Les attentes abstraites de celui-ci semblent alors ambiguës, de là la raison de la réévaluation du possible par la performance. Par la suite, pendant sa performance, A2 arrête de jouer et laisse entendre son mécontentement (Ibid., 12 : 29/12 : 30) :

A2 : Non, non non non »

B2 : Ah c'était un peu trop *fucked up* [étrange].

Les schèmes d'interprétation et d'expérience de A2 et B2 semblent invalider la performance interprétée, ceux-ci la désapprouvant. C'est alors que E2 avoue qu'il n'a pas livré une performance adéquate, jouant le même accord tout au long de la section, au lieu d'alterner comme ce qui était attendu de sa part. Cette explication permet à C2 de comprendre l'expérience vécue (Ibid., 12 : 38) :

C2 : Ah OK. C'est pour ça que je trouvais que ça sonnait bizarre.

Dès lors, il semble que les attentes abstraites des musiciens ne puissent représenter le possible attendu puisque la performance de celui-ci n'a pas été adéquate. L'absence de synchronisation opératoire ne peut donc donner une représentation intersubjective du possible.

5.2.4 Les désaccords et la discussion d'attentes abstraites

GO2 – La signature de temps dans le pont : des interprétations divergentes

Il peut arriver qu'un désaccord relatif aux différentes attentes abstraites renvoie les musiciens à l'expérimentation d'autres possibles. Cet extrait survenant quelques minutes après celui-ci tout juste présenté rend compte de cette réalité, illustrant par le fait même la position de A2, B2, D2 et E2 quant à une proposition de changement de signature rythmique dans le pont (GO2, SR, M2U00007, 16 : 14/16 : 40) :

E2 : Parce ce que, genre, B2 tu fais ce qu'on fait tous, que ce soit en 6/8 ou en 4/4. Ça ne change pas grand-chose, toi tu fais...

B2 : Bin... moi si je fais des petits *fills* [volées] là, des petits *fills* [volées] à la fin...

D2 :... ça change quelque chose là...
 E2 :... Bon, mais c'est ça...
 A2 :... C'est juste plus lourd...
 E2 :... Tu [B2] fais des petits *fills* [volées] à la fin. Tu vas faire un peu la même chose qu'en 4/4, mais avec des petites *fills* [volées] à la fin. Donc ce n'est pas comme si ton *fill* [volée] était comme...
 B2 : On peut l'essayer genre juste en 4/4 tout de suite. On part à la fin du refrain et puis on tombe tous en 4/4 tout de suite.
 A2 : Ouais, chu *down* [partante] de l'essayer.
 E2 : OK.
 D2 : Ce qui est intéressant c'est le décalage entre les deux. Si on tombe tous en 4/4, ça, c'est un peu laid.
 B2 : Est-ce qu'on peut juste l'essayer ?
 D2 : Oh. Ouais.

D2 confronte les propos de E2 en affirmant que le changement de signature de temps a un impact sur l'expérience de la section, contrairement à ce E2 affirme. Il y a donc opposition de jugements perceptifs représentant des schèmes d'interprétation et d'expérience : une ligne de confrontation se dessine entre deux points de vue. En l'absence d'arguments, aucune valeur ne peut être attribuée aux propos des deux musiciens. La confrontation de ces interprétations doit être supportée par des arguments, ce sans quoi aucune décision ne peut être prise dans le groupe. D'ailleurs, c'est à ce moment que A2 invalide le possible proposé par D2, le qualifiant de « plus lourd ». Il s'agit ici d'une invalidation puisque ce qualificatif contrevient à des qualificatifs tels que « Je trouve ça paisible » (E2, SR, M2U0010, 10 : 39), « c'est beau quand on laisse planer [...] » (A2, SR, M2U00009, 29 : 44) ou que les musiciens parlent d'une œuvre ayant comme objectif dans l'introduction « d'envelopper » (E2, SR, M2U00005, 0 : 51). Ces qualificatifs sont utilisés dans des séquences de validation où il y a des affirmations telles que : « c'est beau, c'est super beau » (A2, SR, M2U00010, 1 : 33) et « ouais, c'est *fucking* [très] beau comme ça » (Ibid., 1 : 34). Conséquemment, lorsque A2 dit que la proposition de D2 rend le pont « plus lourd », il s'agit d'une invalidation, ce qualificatif se situant à l'opposé des possibles qu'elle a validés jusqu'à présent. Pour celle-ci, le *likelihood* n'implique pas

de possibles « lourds ». Dans cette situation, puisque les musiciens n'arrivent pas à un consensus relatif à leurs attentes abstraites des possibles existants dans le pont, ils procèdent à l'expérimentation d'un nouveau possible pour cette section, bien que de prime abord, D2 s'y oppose.

GO2 – La signature de temps dans le pont : comment servir « l'idée de l'œuvre » ?

L'argumentation concernant ce même possible se poursuit une dizaine de minutes plus tard. Ce moment de l'activité de co-conception chez GO2 se caractérise par l'expression d'interprétations en rapport au changement de signature rythmique dans le pont et met en lumière un enjeu central de l'activité de co-conception en groupe : déterminer, selon leurs propres mots, « l'idée de l'œuvre ». Cette notion semble susceptible de guider le traçage d'un radius de la créativité en vue de plaire à un auditoire modèle. En effet, « l'idée de l'œuvre » semble être un sens propre à l'œuvre, la description de son expérience qui constitue un succès esthétique, une valeur esthétique exceptionnelle. Cependant, vu les schèmes d'interprétation divergents des musiciens, cette « idée de l'œuvre » semble devoir être négociée pour qu'il en émerge un sens commun, ce sans quoi celle-ci ne peut être explorée d'une manière qui fait sens commun. Or, pour en arriver à l'expression de telles interprétations, il a été observé que les musiciens doivent négocier leurs attentes abstraites pour approfondir la connaissance de celles-ci par leur explication, ce qui développe un sens commun d'un radius de la créativité, donnant corps à la description d'une « idée de l'œuvre » pertinente, voire innovante.

Ce moment survient alors que D2 soutient la pertinence du changement de signature rythmique dans le pont, alors que A2, B2 et E2 sont pour leur part plutôt en défaveur. Lors de l'argumentation, E2 rappelle son interprétation à D2 (GO2, SR, M2U0007, 22 : 30) :

E2 : Avec ce *pattern*-là [motif], on ne s'enligne pas pour servir la *toune* [l'œuvre].

L'objectif de l'activité de co-conception est pour E2 de « servir l'œuvre » et non pas de satisfaire l'ego des musiciens. Or, puisque l'objectif présenté aux musiciens est de concevoir une œuvre qui soit pertinente pour leur projet, il faut plaire à un auditeur modèle. Servir « l'idée de la *toune* [l'œuvre] » est ici d'une importance capitale pour les musiciens. L'innovation se mesure alors par sa capacité à « servir la *toune* (l'œuvre) » en décrivant une expérience représentant cette interprétation de la « mission communicative » de l'œuvre. En ce point, il semble que le but soit pour E2 de matérialiser par des sons une œuvre porteuse de l'expérience que les musiciens interprètent comme un succès esthétique pour un auditoire modèle. Dès lors, la question du sens commun quant au radius de la créativité de l'œuvre peut être soulevée. Dans ce sens, ce radius semble se situer à l'antipode pour E2 et D2 dans l'effet que devrait avoir le pont. E2 renchérit ses propos lors de la séquence suivante (GO2, SR, M2U0007, 22 : 35/23 : 00) :

E2 :... On s'enligne pour servir les musiciens, genre...

A2 : Qu'ils aient du fun.

E2 : Bin, les musiciens qui jouent la *toune* [l'œuvre] ou les musiciens qui vont entendre la *toune* [l'œuvre], si c'est les musiciens qui entendent ça dans la *toune* [l'œuvre], parce que d'après moi c'est pas...

B2 : Ce n'est pas flagrant...

A2 : Ouais.

E2 présente alors son interprétation de l'orientation que prendrait l'« idée de l'œuvre » par l'incorporation de la proposition de D2, qui n'est pas de servir l'œuvre, mais plutôt des pairs musiciens. Le succès esthétique semblerait alors interprété par des musiciens et non par l'auditoire modèle auquel l'œuvre devrait plaire selon E2. Après que A2 ait approuvé ses propos, E2 rappelle que la différence entre la proposition de D2 et la sienne est peu perceptible, propos qui est appuyé par A2 et B2. Pour E2, non seulement la proposition de D2 déroge *likelihood* qu'il interprète, elle limite aussi le bassin d'auditeurs potentiels de l'œuvre. Dans ce sens, « servir l'œuvre », c'est servir l'auditeur modèle selon E2.

En vue de plaire à un auditoire modèle, E2 propose que l'ensemble du groupe joue la même progression dans le pont avec une signature rythmique en 4/4 et non en 6/8. Il y aurait alors un changement de signature de temps qui serait plus facile à apprécier. Cette proposition fait réagir D2, qui rétorque (GO2, SR, M2U0007, 23 : 29) :

D2 : Personnellement, moi je trouve que c'est comme, de le garder en 6 ou en 4 avec toi, et B2 en 4... ça sert plus la *loune* [l'œuvre], que tout le monde *switch* [change] en 4.

Selon lui, l'effet occasionné par ce changement est facile (« *weak* ») (Ibid., 22 : 27) et donc, insatisfaisant. Dans ce sens, il semble que pour D2, le caractère innovant de leur œuvre se traduise dans l'effort mis dans la composition pour trouver des idées originales. Pour lui, jouer l'autre possible relève de la facilité. De plus, n'étant pas d'accord avec les propos de E2 sur l'auditoire à qui profitera sa proposition, il rajoute :

... Bin quand tu dis que ça sert juste les musiciens. Je trouve justement que, le fait que moi je change en 4 et que les musiciens changent en 6, ça sert plus à la *loune* [l'œuvre] que [l'autre proposition où] tout le monde change en 4. Je

trouve que tout le monde qui change en 4, ça donne un *feeling* [sentiment] comme : « Hey ! les musiciens ont essayé de faire quelque chose de *nice* [d'intéressant], mais... » (Ibid., à 23 : 20).

Cet extrait renforce les propos entretenus par D2. Il est alors possible d'affirmer que pour celui-ci, l'innovation prend forme dans l'interprétation que se fait le créateur de l'œuvre et l'effet de surprise qu'il crée chez l'auditeur, qui est sensé comprendre ce qui arrive ou du moins, être capable de l'apprécier, qu'il le comprenne ou non. En effet, pour les membres du groupe, ce ne sont pas tous les auditeurs qui seraient à même de comprendre ce qui s'opère comme changement rythmique à ce moment. Ceux qui en seraient capables, des musiciens pour la plupart, seraient potentiellement déçus de la proposition suggérée par E2, qui y verraient, selon D2, une piètre tentative d'innovation puisant dans la facilité. Il semble donc que D2 et E2 aient une interprétation divergente de l'auditeur modèle ou du moins, de ce qui doit être fait pour servir « l'idée de l'œuvre ».

5.2.5 S'il y a entente suite à la négociation d'attentes abstraites

S'il y a entente suite à la négociation des attentes abstraites, plusieurs scénarios sont observés. En effet, sont observés les quatre scénarios présentés plus tôt : l'expérimentation de nouveaux possibles, la réévaluation d'un possible par la performance, la constitution d'attentes de performance faisant sens commun, la constitution d'attentes abstraites faisant sens commun. Concernant les deux derniers scénarios, la constitution d'attentes de performance implique la constitution d'attentes abstraites, tout comme la constitution d'attentes abstraites influencera la sélection de possibles.

5.2.5.1 L'expérimentation de nouveaux possibles

GO1 – Le son de la guitare de A1 : avec ou sans distorsion ?

Au cours de la l'activité de co-conception de GO1, une argumentation a comme dénouement l'expérimentation d'un nouveau possible. À ce moment, C1 et D1 argumentent à propos de la présence de distorsion dans le son de guitare de A1 (GO1, SR, Track00004, 15 : 17/15:30). Cette séquence se déroule ainsi :

D1 : Pas de distorsion par-dessus [à A1].

C1 : Ouais, mais c'était correct ça la distorsion.

D1 : Ouais, je veux juste *change* [changer] pour voir.

C1 : Bin, ça change le *mood* [l'humeur].

Dans cet extrait, D1 prescrit à A1 de modifier le son de sa guitare en vue d'expérimenter un nouveau possible. À ce moment, C1 confronte cette proposition envers le son de A1, celui-ci validant la présence d'un effet de distorsion dans le son de la guitare. Devant le désir exprimé par D1 de tester le même possible sans distorsion, C1 argumente en inférant que la distorsion dans le son de A1 a un impact sur le « *mood* » (le ressenti) de l'œuvre. L'argument mobilise l'attente abstraite qu'est le « *mood* » afin d'invalider la proposition de D1 : changer le « *mood* » aurait un impact sur l'expérience de l'œuvre. De même, la présence de distorsion ne rend pas D1 complètement satisfait non plus, vu sa proposition. Les attentes abstraites de celui-ci semblent être que la section soit plus nuancée, de là la proposition de l'expérimenter sans distorsion, ce qui allègerait l'ensemble. Pour celui-ci, et comme il le précise quelques minutes plus tard, cette section doit être un « *build up* » [*crescendo*] (Ibid., 16 : 42). De ce fait, la présence de distorsion chez A1 empêche

possiblement l'exécution de cette montée en intensité progressive selon D1, ce qui nuit à sa satisfaction. Le désir de tester un nouveau possible traduit les attentes de D1 de développer une œuvre qui ne soit pas « garrochée » (SR, Track0002 : 46 : 10 ; SR, Track0004, 37 : 00 ; Ibid., 38 : 00), caractéristique qu'il attribue aux œuvres du groupe en général, selon ses schèmes d'expérience de la culture du groupe. Ce faisant, sans invalider le possible de la distorsion, D1 suggère de tester un nouveau possible pour voir s'il serait plus en accord avec son interprétation de la direction que devrait prendre l'œuvre. Il sera alors question de l'expérimentation du possible sans distorsion, bien que C1 s'y oppose sans l'avoir testé.

GO2 – Un accord dérangentant : une entente de modification éventuelle

Le retour sur les pratiques des musiciens lors de l'entretien d'autoconfrontation laisse parfois place à l'expression d'un désir de modification de possibles, qui sommes, toutes, ne plaisent pas tant que cela aux musiciens. Un exemple de cette réalité survient lors de l'écoute d'un extrait musical. B2 dit alors (GO2, EA, ZOOM00001, 12 : 31) :

B2 : Je l'aime la progression, c'est juste le dernier accord qui me gosse [m'énerve].

L'objet de l'approbation est la progression en général, qui satisfait B2, bien que celle-ci nécessite selon lui une modification du dernier accord. E2 explique alors ce qu'il interprète comme étant la cause de cette non-appréciation (Ibid., 12 : 42) :

E2 : Mais c'est vrai qu'il est très anticipé le dernier accord.

Le caractère « anticipé » du dernier accord suscite également l'insatisfaction chez E2, approuvant l'invalidation de ce possible fait par B2. Ce dernier rajoute alors « le dernier accord c'est comme trop évident » (Ibid., 12 : 45).

Plus tard lors de l'entretien d'autoconfrontation, E2 ajoute (GO2, EA, ZOOM00001, 25 : 30) :

E2 : Il faudrait définitivement changer l'accord.

Suite à la deuxième écoute de ce passage, il prescrit le changement de l'accord « anticipé ». Réécouter le passage semble lui avoir permis d'effectuer un retour réflexif concernant la progression et l'accord dérangeant. En guise d'approbation, B2 ajoute : « Mais le reste j'aime ça » (Ibid., 25 : 33), commentaire par lequel il réitère sa validation de la section, à l'exception de cet élément.

5.2.5.2 La réévaluation d'un possible par la performance

GO2 – La signature de temps dans le pont : la performance est-elle adéquate ?

Alors que les musiciens de GO2 travaillent sur la performance du changement de signature de temps dans le pont, E2 ne semble pas partager une interprétation favorable envers la proposition de D2 pour une signature rythmique en 6/8. En effet, celui-ci invalide le possible, car la performance de celui-ci lui semble non naturelle (GO2, SR, M2U00007, 25 : 00/25 : 05) :

E2 : Moi, ça m'enlève beaucoup de mon naturel... Si je le pratique, c'est certain que je suis capable de le jouer.

D2 : On s'entend qu'il va falloir que tu le pratiques beaucoup.

Le point central de cet extrait est l'abandon du possible par A2, B2 et E2. En effet, après avoir testé le possible pendant une vingtaine de minutes sans que E2 soit parvenu à le jouer adéquatement, ces trois musiciens l'invalident, n'appréciant pas son effet. Devant cet abandon du possible, C2 parle du besoin de tester les idées de manière plus systématique avant de les évaluer et de les rejeter. Sans pour autant dire qu'il aurait préféré jouer le possible proposé par D2, celui-ci dit (GO2, EA, ZOOM0001, 21 : 00) :

... Je te donne un exemple : parfois, d'aller jusqu'au bout de l'idée tu dis « non ça ne fonctionne pas ». Mais parfois de ne pas être si rigoureux que ça, peut peut-être mener vers autre chose. Parce que moi, ce que je pense de ce bout-là avec D2 c'est que c'est intéressant de défier des idées des gens et que, une chose que je trouve difficile en band c'est que, parfois c'est difficile d'exploiter une idée jusqu'au bout. OK, on essaye ça et on le pratique jusqu'à temps qu'on l'ait et après ça on va juger. Souvent, on va essayer une affaire et ça va être comme, on le rend moins bien. Juste parce qu'on le rend moins bien, on est comme : « ah tant pis, on revire ça de bord » et on va aller vers quelque chose de plus naturel...

Par cette intervention dans l'entretien d'autoconfrontation, C2 met de l'avant le besoin de tester les possibles jusqu'à ce qu'ils représentent l'interprétation que se font ceux qui l'émettent avant de l'évaluer, ce qui n'a pas été le cas dans cette situation à son avis. Il semble alors que les capacités des musiciens à performer des possibles soient déterminantes dans la co-conception : le radius de la créativité et l'innovation ne peuvent donc se situer à l'extérieur des limites physiques des musiciens. B2 explique alors qu'un travail d'évaluation de la pertinence du possible est nécessaire avant de prendre du temps pour le tester, bien qu'il soit d'accord pour dire qu'il faut

respecter les idées émises et les interpréter dans leur juste signification. À cette proposition, C2 réplique :

... Mais parfois, il faut quand même *challenge* [défier] un peu si tu veux faire des affaires qui sont comme originales et qui ressortent un peu. Ça vaut la peine parfois de dire « OK, est-ce qu'on... ». Mais parfois, je veux dire, c'est de la musique qu'on veut faire donc c'est subjectif. Parfois, des petits détails, des petites affaires, parfois quand j'écoute la musique ce sont des petites affaires qui n'ont aucun rapport avec la chanson, mais c'est juste quelque chose d'audacieux qu'ils ont fait... (Ibid., 22 : 08).

Cette affirmation laisse entendre que l'originalité peut s'atteindre par la performance d'idées audacieuses et que celles-ci doivent être testées, car elles peuvent être responsables du caractère innovant de possibles de l'œuvre. C2 souligne l'importance de petits détails pour les œuvres qui peuvent mener à l'interprétation d'innovation, ce qui réfute les propos entretenus par E2 antérieurement qui disait que la différence entre un possible et celui proposé par D2 n'était pas perceptible. Pour C2, ce n'est donc pas obligatoirement l'interprétation globale de l'œuvre qui est exceptionnelle, mais parfois des possibles particuliers de celle-ci, de là son intérêt pour l'expérimentation de possibles tels que celui proposé par D2 dans ce qu'il est supposé donner comme effet. Ce serait alors la satisfaction de D2 envers la performance du possible qui donnerait le feu vert à l'évaluation de celui-ci pour l'œuvre. B2 hoche la tête d'un « oui » pour approuver les propos de C2, puis dit (GO2, EA, ZOOM0001, 22 : 15) :

B2 : Parfois c'est des trucs que t'entends comme, à la 4^e écoute... Tu le trouves *clever* [futé] quand tu l'entends.

E2, pour sa part, maintient son point (Ibid., 22 : 53) :

E2 : mais mettons que je jugerais que c'est relatif. Moi je dirais que c'est le genre d'affaire qu'on aurait pu justement *skipper* [passer] plus vite et passer à autre chose, sauf qu'en même temps, tu ne peux pas le savoir. Faut que tu l'essaies. On l'a essayé.

Celui-ci ne semble pas en accord avec C2 quant à sa performance inadéquate du possible, rappelant son interprétation du possible comme étant non apprécié.

Par la suite, C2 explique que c'est l'expérimentation de ce possible à ce moment de l'activité qui était inadéquate. En effet, celui-ci dit (GO2, EA, ZOOM0001) :

... Moi je mettrais une nuance que oui ça vaut la peine, mais il faut que tu choisisses le moment quand, comme si tu construis une maison, tu ne vas pas choisir tes moulures avant d'avoir fait ta fondation. Et bien là, c'était un peu ça le cas, il fallait faire la fondation de la *toune* [l'œuvre] et après ça mettre des ornements et des affaires de même (à 23:30).

E2 est alors d'accord avec C2 : « Bon point, bon point » (GO2, EA, ZOOM0001, 23 : 33). Les propos de C2 laissent entendre qu'il y a un certain ordre d'expérimentation et un temps pour différents types de possibles. Pour lui, la meilleure stratégie de composition aurait été de travailler sur un aspect tel que la rythmique une fois que la structure générale de l'œuvre aurait été mise en place. Selon lui, une fois que la structure de l'œuvre est établie : « [...] c'est là que ça vaut la peine d'aller chercher des petites affaires de même » (Ibid., 24 : 00), ce qui rend l'œuvre plus intéressante selon lui.

5.2.5.3 Constitution d'attentes de performance faisant sens communes

GO2 – La signature de temps dans le pont : consensus et explications

Les interprétations de D2 et E2 semblent avoir changé au sujet de la signature de temps dans l'œuvre au cours de l'entretien d'autoconfrontation. Que ce soit par l'écoute d'extraits audiovisuels, par les discussions ayant lieu entre les musiciens ou devant le besoin de faire sens commun des attentes de performance, un changement s'opère dans le groupe. À cet effet, une explication a lieu au cours de l'entretien et débute alors que je demande à E2 ce qu'il pense du possible proposé par C2 dans cette section, tel qu'ils viennent de le visionner³². L'explication de E2 comporte six moments où il explique ce qu'il observe. Or, après la troisième explication, une séquence intéressante a lieu concernant ce point alors que D2 dit (GO2, EA, ZOOM0001, 16 : 55/17 : 22) :

D2... ça pourrait être cool comme justement un faux 6/8...

B2 :... Es-tu encore en train de dire ça toi là ? Ahahah.

D2 : Bin le truc que C2 faisait.

B2 : Ouais.

A2 : Hmm.

D2 : Parce que mon point, mon point c'est...

B2 : Bien, c'est juste que les « 1 » [premiers temps des mesures] ne tombent pas à la bonne place.

E2 : Tu veux dire ?

B2 : Les accents, parce que rendus là...

C2 : Ouais.

D2 : C'est parce que tu *switch* [change], mais si tu tombes en 4/4 à partir du 6/8 et là tu doubles tes *loops* [les boucles de durée des mesures] ça fait en sorte que ta...

B2 : Ouain (pendant que D2 parle).

D2 :... c'est long avant que les accords changent.

E2 : Mais... mais comme...

D2 :... ça, ça reste à voir (pendant que E2 parle).

³²Pour consulter les questions adressées aux musiciens lors des entretiens d'autoconfrontation, voir l'annexe C.

E2 :... mais je pense que ça pourrait être comme, si on continue...

D2 :... sur cette dynamique (pendant que E2 parle).

E2 : (pendant que D2 parle)... sur ce point-là, ouais. Ce serait le meilleur compromis pour l'idée qu'on voulait faire. Parce que l'idée que moi il fallait que je fasse toum di tou di tou di [...] comme ça pendant que toi (à D2) tu faisais tou-ts [...] ça allait tout inverser mes accentuations et ça allait faire que, justement, ça allait être un casse-tête un peu pour moi. Mais je pense, même si je les accentuais vraiment en 6/8 touc-a-touc [...], ça donnerait des punchs à des drôles de places. Je pense que quelqu'un qui écoute ferait comme « coudonc »...

Le début de cet extrait montre le changement d'interprétation qui s'opère chez D2, tout comme il montre le désir de E2 d'expliquer et de faire comprendre à D2 et possiblement au reste du groupe ce qui s'opère dans cette section. Il aura recours à un référent commun (*Fanny Bloom*³³) (E2, GO2, EA, ZOOM0001 : 19 : 30) et à une panoplie d'explications rythmiques, expérientielles et chantées visant à convaincre D2. À cette explication de ce que joue pratiquement *Fanny Bloom* dans sa chanson *Pacemaker* et qui représente un changement semblable s'ajoute l'argument de l'incompréhension qu'il pense que ce changement aurait chez l'auditoire modèle qui rendrait, selon lui, difficile l'appréciation de l'œuvre. Par-là, il souligne de multiples manières la nécessité d'intégrer au référentiel du groupe la proposition de D2 comme étant une connaissance invalide, tout comme il invalide le possible proposé par lui-même, A2 et B2, qui était que tous les musiciens changent la signature de temps en 6/8 pour une signature de temps en 4/4 dans le pont. À ce moment, c'est le possible proposé par C2 lors de la séance de répétition que E2 et D2 présentent comme le possible à jouer lors de la performance subséquente de l'œuvre.

³³*Fanny Bloom* : « de son vrai nom *Fanny Grosjean*, est une auteur-compositrice-interprète canadienne du Québec. [...] Elle est l'une des trois compositrices, avec *Thomas Hébert* et *Julien Harbec*, du trio musical *La Patère rose* » [Dans *Wikipedia*]. Récupéré du site <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanny_Bloom>

5.2.5.3 La formation d'attentes abstraites faisant sens commun

GO2 – L'expérience d'une note : l'effet souhaitable

La négociation de modifications peut également donner lieu à la constitution de sens commun relatif à des attentes abstraites, de pair avec la constitution d'attentes de performance, tel qu'observé chez GO2. La présente séquence porte non seulement sur la constitution d'attentes de performance, mais également, elle permet la constitution d'un sens commun quant à des attentes abstraites. Dans cet extrait de l'entretien d'autoconfrontation, C2 présente son interprétation d'une note (GO2, EA, ZOOM00001, 37 : 03/38 : 01) :

C2 : Je pense que je sais pourquoi j'aime moins ça la petite note que tu mettais parce qu'on dirait que ça... Ça enlevait un peu à l'ambiguïté de la progression, que moi j'aime bien.

B2 : Tu veux dire que ça *closait* trop [terminait trop la phrase] ?

C2 : Ouin, ça *closait*. Moi j'aime ça quand ça reste ouvert, un petit peu ambigu et là on dirait que [...]. Si tu rajoutes quelque chose par-dessus [...] ça vient comme mieux définir la mélodie.

B2 : Ouin.

E2 : Ouin, mais les deux sont bons en même temps. Elle [la note] boucle la boucle si tu veux.

C2 explique alors son interprétation d'une note, celui-ci ayant comme attente abstraite de vivre de l'« ambiguïté » à ce moment de l'œuvre. Il est alors question d'une divergence d'interprétation chez B2 et C2, telle qu'expliquée par la suite par E2, qui dit apprécier les deux possibles. B2 suggère alors de conserver l'ambiguïté par l'instauration d'un « *vamp*³⁴ », qui est une boucle basée sur deux ou trois accords

³⁴*Vamp* : n. CHORD LOOP with several variants whose chords generically run I-V-II/IV-V [Tagg, 2012-2013 : 605].

sur laquelle un soliste peut improviser. Il propose d'avoir recours à ce possible suscitant de l'ambiguïté les premières fois qu'il est répété dans le couplet, pour ensuite être résolu par le nouveau possible qu'il suggère : une note. Dans cet extrait, la non-appréciation d'un possible chez C2 et l'explication de celle-ci mène au développement d'un nouveau possible pouvant être testé lors de futures séances de répétition. Le sens commun qui se crée par cette explication des attentes abstraites donne une entente sur le fait de jouer le possible apprécié de C2 en premier lieu et de finir par celui apprécié par B2. Les attentes abstraites en découlant sont celles de l'installation d'un sentiment ambigu par la présence du premier accord à la moitié du couplet, sentiment d'ambiguïté qui se résout à la fin de la deuxième moitié du couplet par la proposition de B2.

Une synthèse des séquences analysées

En somme, les deux scénarios ont présenté les possibilités s'offrant aux musiciens lors de l'activité de co-conception et les entretiens d'autoconfrontation : sélectionner ou rejeter des possibles. La sélection de possibles a généralement découlé d'une forme d'appréciation de ceux-ci. Lorsqu'il a s'agit de réactions d'appréciation, il a été observé que les possibles étaient incorporés à l'œuvre, ceux-ci semblant tracer le radius de la créativité pour un ou des musicien(s). À ce moment, il n'a pas été question de trouver d'autres possibles pour ceux-ci. La description de l'expérience de ces possibles pour un ou des musicien(s) a semblé faire soit l'unanimité, soit les musiciens en désaccord avec le possible se sont tus. La description de l'expérience du possible faisait-elle alors sens commun ? Il s'agit ici d'une piste de recherche intéressante qui traiterait de la réaction d'appréciation d'un possible comme propice à l'obtention d'un « sens commun innovant », qui devrait alors être défini vu le caractère contradictoire de l'interprétation de l'innovation qui est personnel et le sens commun qui est social.

À l'inverse, la performance ou le visionnement de séquences d'activité a également donné lieu à un rejet de possibles ou encore à des négociations visant la modification de performances. Lorsqu'il y a eu entente entre les musiciens quant à ces négociations de performance, un sens commun a émergé quant à ces attentes de performance. À ce moment, les attentes abstraites des musiciens n'ont pas été négociées.

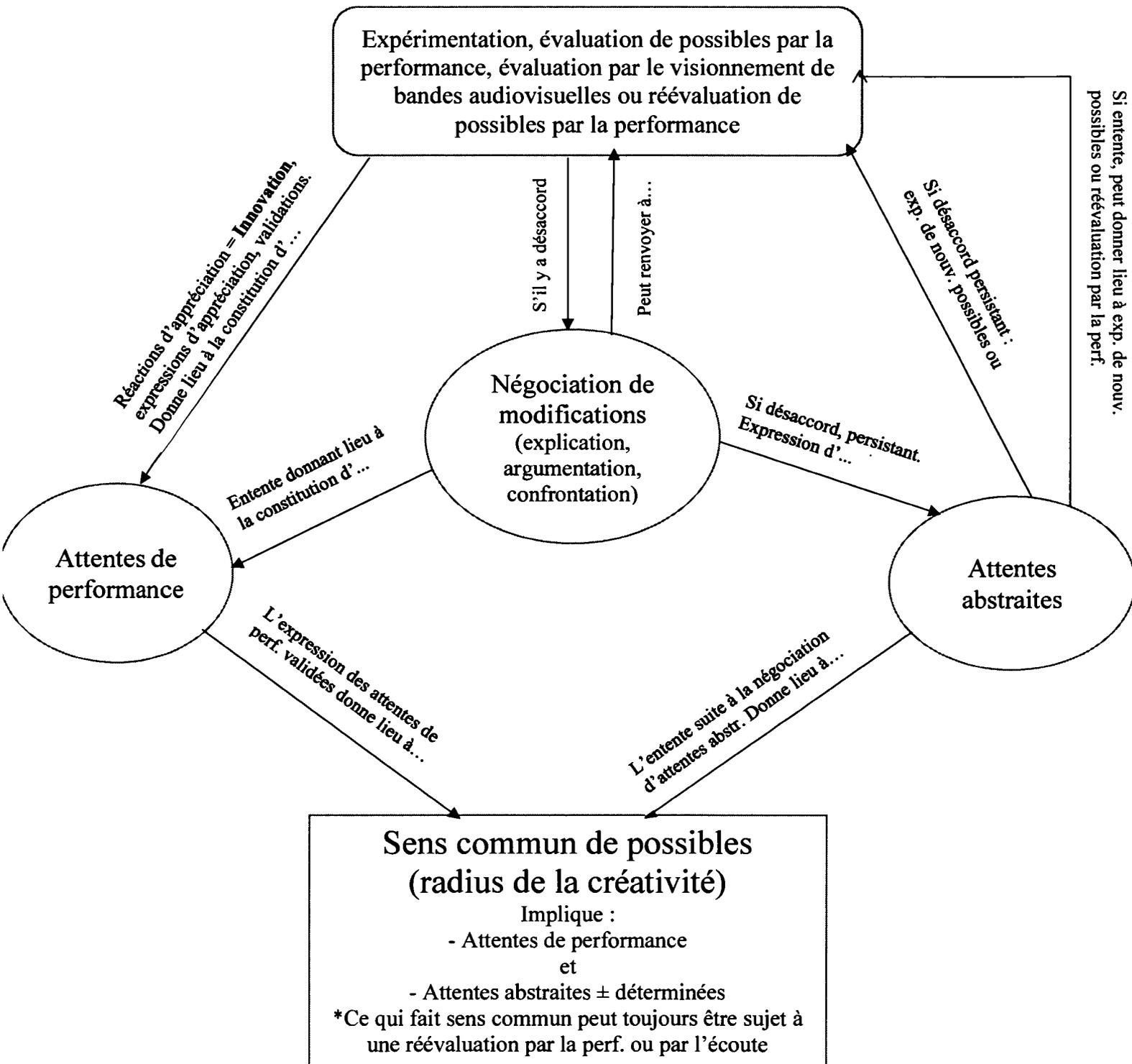
Dans le cas où des désaccords ont été persistants lors des négociations d'attentes de performance, il pouvait y avoir réévaluation d'un possible par la performance. À ce moment, le possible a été soit apprécié dans le groupe, ce qui a donné lieu à la constitution d'attentes de performances, soit la négociation a impliqué l'expression et/ou l'explication d'attentes abstraites des musiciens. Des ententes concernant les attentes abstraites ont renvoyé les musiciens à l'expérimentation des possibles : il y a alors eu réévaluation du possible. Suite à la performance, si l'interprétation et l'expérience du possible ont fait sens commun en tant que possible apprécié, des attentes de performance et des attentes abstraites se sont constituées dans le groupe.

Lorsque la réévaluation a donné lieu à des désaccords persistants, les attentes abstraites ont alors dû être discutées de nouveau. Advenant le cas où les musiciens ne sont pas parvenus à s'entendre, ils ont expérimenté de nouveaux possibles. Ce dernier point est le point de départ d'une discussion des résultats.

5.3 Discussion des résultats

À la lumière des données recueillies, il semble que les groupes de musique étudiés faisant sens commun de possibles aient participé à un processus de socialisation de ceux-ci en vue de développer une œuvre pertinente pour leur projet. Effectivement, les musiciens la co-concevant ont dû sélectionner et négocier les possibles ayant une valeur esthétique à leurs yeux. Ce processus de constitution d'un sens commun relatif à des possibles a présenté une récurrence tout au long de l'activité de co-conception, et ce, chez les trois groupes observés. De fait, il a été possible de modéliser cette activité de co-conception comme le présente à la page suivante la figure 5.3.1 :

Figure 5.3.1 Un modèle de l'activité de co-conception d'une œuvre musicale



Partants d'un motif de base, les musiciens ont d'abord procédé à l'expérimentation de possibles par l'« improvisation » (Doffman, 2011 : 207). Comme le feraient des musiciens *jazz* improvisant à partir de thèmes mélodiques connus, les musiciens ont improvisé sur une structure de base, dans ce cas-ci un motif. Ainsi, lorsqu'une improvisation a donné lieu à des réactions d'appréciation de la part d'un ou des musicien(s) face à la performance d'un ou de plusieurs musiciens, ceux-ci ont à chaque fois intégré le possible suscitant cette réaction à l'œuvre. Ces réactions d'appréciation ont illustré ce qui est entendu par le terme « innovation » présenté par Negus et Pickering (2004). L'interprétation de possibles « innovants » a impliqué la constitution d'attentes de performance faisant sens commun ainsi que d'attentes abstraites plus ou moins déterminées.

La sélection de possibles s'est également effectuée sous forme d'expression d'appréciations ou de validation des possibles expérimentés. Ces moments ont également fait place à la constitution d'attentes de performance et d'attentes abstraites plus ou moins déterminées.

Suite à l'expérimentation d'un possible, il est arrivé que les musiciens soient en défaveur de ce qui a été performé. À ce moment, soit la performance n'était pas adéquate vis-à-vis des attentes de performance des musiciens, soit le possible ne répondait pas à leurs attentes abstraites quant à l'expérience d'une section. Dans le premier cas, il y a eu réévaluation du possible par la performance pour que celle-ci soit adéquate (ce qui n'est pas arrivé dans tous les cas). Dans le deuxième cas, il y a eu négociation d'attentes abstraites en rapport à l'interprétation du rôle d'une section ou de l'œuvre. Une entente quant aux attentes de performance a donné lieu à un sens commun de celle-ci et fréquemment à une réévaluation du possible par la performance.

Lorsque les négociations ont été ponctuées d'argumentations et de confrontations laissant entrevoir des divergences d'interprétation, les attentes abstraites ont dû être négociées entre les musiciens. La négociation de ces attentes a soit mené à une entente ou à un désaccord persistant. Les ententes donnaient alors lieu à la constitution d'un sens commun des attentes abstraites par laquelle les musiciens ont réévalué un possible existant par la performance ou ont expérimenté de nouveaux possibles. À l'inverse, un désaccord persistant a renvoyé les musiciens à l'expérimentation de nouveaux possibles.

Ce que ce modèle laisse entrevoir est que ces deux types d'attentes ont été aux fondements de l'analyse de l'activité de co-conception observée puisque c'est l'expression et la compréhension de celle-ci qui a permis la synchronisation cognitive et opératoire entre les musiciens donnant lieu à une représentation intersubjective de possibles. L'aboutissement de l'expérimentation, de la négociation d'attentes abstraites et de performance ainsi que la réévaluation de possibles par la performance a été la constitution d'un sens commun représentant un radius de la créativité. L'improvisation a donc servi avant tout à explorer le champ des possibles constituant le référentiel du groupe : les musiciens ont alors dû sélectionner et négocier ceux ayant la plus grande valeur esthétique selon eux, pour l'œuvre et pour leur projet.

Ce sur quoi les musiciens se sont basés pour déterminer cette valeur esthétique est leurs *schèmes d'interprétation, d'expression et d'expérience* (Hachour : 2007) des possibles expérimentés, à la culture de leur groupe de musique participant à des régimes de valeurs, tout comme à leur expérience personnelle de la culture. Dans ce sens, non seulement ceux-ci ont-ils du faire sens commun de possibles pour qu'il en résulte une « représentation intersubjective », pour reprendre les termes de Hachour (2007), les musiciens ont dû aller au-delà de la conception de ceux-ci comme

constituant des *allants de soi* : ils ont fait des choix en vue de co-concevoir une œuvre pertinente pour leur projet et donc, ayant le potentiel d'être distribuée.

Pour ce faire, ceux-ci ont entre autres utilisé diverses stratégies d'interprétation, telles que de se placer dans la peau d'un auditeur modèle (Eco, 1979) et la réévaluation de l'expérience par la performance pour sélectionner des possibles leur semblant garants d'un « succès esthétique » (Ibid., 1979 : 232) dans les régimes de valeurs auxquels le groupe participe. Comme le présente Eco (1979), les musiciens, comme l'écrivain, ont entre autres dû évaluer ce succès esthétique des possibles à travers la coopération de cet auditeur modèle.

Dans ce sens, au même titre que le ferait une maison d'édition évaluant le potentiel d'une œuvre littéraire, j'ai mis les musiciens dans une situation leur permettant à la fois de commenter leur activité, de répondre à des questions rendant visibles des schèmes d'interprétation et d'expérience ainsi que d'évaluer les possibles que je leur ai montrés. Cette situation a été l'entretien d'autoconfrontation. Le fait que ce moment de collecte de données se soit effectué en formule groupale a permis de négocier de ces schèmes d'interprétation et d'expérience pour qu'il en résulte un sens commun du projet d'action commun des musiciens. La description de l'expérience de possibles a alors donné lieu à des explications d'interprétations et à des négociations, se soldant par une *synchronisation cognitive* (Hachour, 2007) de possibles, voire de la description de l'expérience de l'œuvre.

La position d'auditeur adoptée par les musiciens lors de l'entretien d'autoconfrontation leur a permis d'évaluer la relation entre l'expérience et la communication de possibles ainsi que de l'œuvre globale, alors que j'ai fait entendre aux musiciens un extrait de l'œuvre globale à la fin des entretiens d'autoconfrontation. À ce moment, il a été possible pour ceux-ci de faire sens

commun de leur expérience de l'œuvre et des possibles la composant et par le fait même, de l'évaluation de ceux-ci.

Par cette évaluation, il a notamment été possible pour les musiciens d'attribuer un genre à l'œuvre. Or, si je me fie à Firth (1996), le genre est défini au moment de la performance par l'audience (Firth, 1996 : 94). À ce moment, le fait que les musiciens aient été en mesure d'attribuer des genres à leur œuvre (ex. : *soul, jazz*) alors qu'ils ont expérimenté celle-ci en tant qu'auditeurs, est-il possible que la créativité puisse s'évaluer dans un groupe de co-conception ? Les entretiens d'autoconfrontation en groupe et les questions basées sur le signe hexadique semblent avoir ouvert la porte vers un positionnement des musiciens en tant qu'auditeurs, permettant à ceux-ci d'évaluer la description d'une expérience au même titre que le feraient les auditeurs. De même, les musiciens participant à l'activité de co-conception collaborant à celle-ci peuvent être vus comme une audience, pour reprendre les termes de Glaveanu (2011 : 51). Bien que cette recherche semble incapable de déterminer le rôle exact des parties constituant l'audience, elle semble considérer le rôle d'auditeurs des musiciens concevant une œuvre. Finalement, les musiciens interprétant la performance des autres musiciens au cours de l'activité évaluent leur expérience de celle-ci en relation avec leurs schèmes d'expérience de la culture et de la culture du groupe, ce qui laisse entendre que ceux-ci évaluent leur expérience de l'œuvre et sa communication lors de l'activité de co-conception et de l'entretien d'autoconfrontation.

Si je souhaitais aborder l'activité de co-conception selon l'approche inclusive de la créativité, je devais être en mesure de la concevoir en termes de « créativité humaine générale » (Negus & Pickering, 2002, 2004, 2009). Dans le cas des groupes de co-conception étudiés, non seulement la créativité a-t-elle été vue comme « ordinaire » du fait qu'elle a été un remodelage des *structures of feeling* (Williams, 1961) : elle a

présenté des récurrences permettant d'en faire un modèle comprenant en son sein l'innovation traduisant le caractère exceptionnel de l'expérience d'une œuvre. Ces deux composantes sont nécessaires pour une étude de la créativité dans une approche inclusive (Negus & Pickering, 2002, 2004, 2009). Ces deux composantes ont effectivement été rendues visibles au cours de cette étude de l'activité de co-conception auprès de groupes de musique indépendants et peu connus.

CONCLUSION

Dès que l'on cherche à comprendre le phénomène de la créativité dans des groupes de musique, il est préalablement nécessaire de démystifier les enjeux et conceptions de cette notion. En effet, ayant initialement un référent métaphysique où l'inspiration divine était responsable de la création d'une œuvre innovante, c'est éventuellement vers le génie du créateur que s'est tournée socialement la notion de créativité afin d'expliquer le caractère exceptionnel perçu d'une œuvre. Cette façon de concevoir la créativité comme relevant d'une qualité de l'individu est toujours d'actualité, étant désormais véhiculée par exemple par la notion de la « classe créative » par Richard Florida (Moeglin et Tremblay dans Bouquillion, 2012). Pour celui-ci (Ibid., 2012) :

... Dans les « sociétés de l'information » et les « économies du savoir », le principal facteur de création de la richesse n'est ni la ressource naturelle ni la capacité de production industrielle, mais la connaissance novatrice, détenue par un ensemble de professionnels de la création. Pour assurer leur développement, les villes, régions ou pays doivent donc opter pour une politique visant à attirer cette classe de créateurs et se distingueront par le haut niveau de concentration des valeurs que prisent ces créateurs : le talent, la tolérance et la technologie (les célèbres « trois T ») (p.208).

Cette interprétation de la créativité comme relevant d'une classe de personnes exceptionnellement créatives, susceptibles d'amener le développement de l'économie des villes et les industries créatives par leur talent, leur tolérance et la technologie est propre au libéralisme économique. L'un des exemples récents les plus spectaculaires de ce motif est l'événement *C2 Montréal*³⁵, qui fait la promotion d'individus dits

³⁵*C2 MONTREAL* (n.d) *Adieu cynisme, allo nouvelles idées*, [Récupéré du site] <https://www.c2montreal.com/fr/> [Consulté le 30 mars 2017].

« créatifs » ayant connu un succès (essentiellement financier) remarquable. Cet événement, qui a lieu tous les ans à Montréal, offre une « expérience créative » informant des tendances et des processus par lesquels sont passés des designers, des architectes, des entrepreneurs, des développeurs web et j'en passe. Il réunit ainsi chaque année depuis 2010 plus de 5000 « décideurs » et « créatifs » afin de « [...] façonner, vivre et réinventer l'avenir des affaires »³⁶. Bien que le divertissement offert lors de cet événement semble spectaculaire et qu'il est vrai que celui-ci agit possiblement à titre de « moment inspirant », l'événement fait la promotion de la créativité dans sa définition romantique.

En ce sens, bien que la notion de classe créative de Richard Florida et l'approche de la créativité faite par C2 Montréal puissent être inspirantes pour des entrepreneurs en quête de succès, cette approche de la créativité va à l'encontre d'une conception de la créativité en tant qu'activité humaine générale, telle que soutenue dans ce mémoire. Effectivement, cette conception de la créativité nourrit une approche exclusive de la créativité en scindant en classes les individus selon leur capacité à générer des profits par leurs idées³⁷. Pour reprendre les termes de Moeglin et Tremblay qui critiquent l'approche de Richard Florida, celle-ci contribue entre autres à déplacer l'attention : « [...] du tangible vers l'intangible et, au sein de l'intangible, du plus perceptible (l'information) vers ce qui l'est le moins (la création) » (Moeglin et Tremblay dans Bouquillion, 2012 : 209). Le succès est alors présenté comme relevant du caractère créatif d'une personne, plutôt que par son utilisation de l'information dont il disposait au moment de la création.

³⁶C2 MONTREAL (n.d) *L'expérience C2*, [Récupéré du site] <https://www.c2montreal.com/fr/experience-c2/> [Consulté le 30 mars 2017].

³⁷Le seul fait de préciser qu'en 2017, le billet pour assister à C2 Montréal est au coût de 2695\$ si l'on bénéficie de l'offre printanière et le cas échéant, 2 995\$ pour « l'expérience totale » d'une durée de trois jours permet d'affirmer que la créativité, c'est une affaire de classe sociale ! [Récupéré du site] <https://www.c2montreal.com/fr/inscription/> [Consulté le 30 mars 2017].

Dans ce sens, je tends plutôt vers une approche inclusive de la créativité. Effectivement, je crois que la créativité est, comme le stipulent Negus et Pickering (2002, 2004, 2009), à la fois exceptionnelle et ordinaire. Effectivement, celle-ci suggère que ce soit par des mouvements ordinaires de la culture occasionnant une restructuration d'éléments la constituant que prend place la créativité au sein de régimes de valeurs déterminés. L'approche romantique de la créativité soutenant les théories de Richard Florida et des événements tels que C2 Montréal s'éloigne en ce sens, de la compréhension plus nuancée de la créativité en tant que processus social.

Pour l'approche inclusive de la créativité mobilisée dans ce mémoire, la composante sociale d'attribution de valeur esthétique est cruciale. Le groupe de co-conception est devenu une avenue de choix puisqu'au sein de celui-ci l'œuvre est soumise à des processus de négociation et d'appréciation visant à développer un sens commun représentant le radius de la créativité du groupe. De fait, la description de l'expérience qui est négociée dans le groupe se veut la plus pertinente pour le groupe. Il est alors question de processus sociaux de constitution d'une expérience traçant un radius de la créativité au sein du groupe. Puisque l'objectif présenté aux musiciens a été que l'œuvre soit pertinente pour leur démarche artistique, ils ont dû y percevoir un certain potentiel de distribution. L'évaluation de la valeur esthétique de l'œuvre par ceux-ci a donc eu une raison d'être : faire progresser le groupe.

En ce qui concerne mon choix d'étudier des groupes de musique indépendants et peu connus, il provient du fait que je participe à cette société, ce qui m'a permis d'être en accord avec l'approche ethnométhodologique. Participant à cette société de groupes de musique indépendants et peu connus installés à Montréal, ma position m'a permis de comprendre la réalité et les enjeux des groupes étudiés. J'ai donc observé et décrit les ethnométhodes chez trois groupes procédant à la co-conception d'une œuvre en vue de comprendre comment ceux-ci faisaient sens commun de possibles au cours de

la co-conception. En abordant la créativité en tant qu'activité humaine générale, le but fixé était de comprendre comment les musiciens faisaient sens commun de possibles lors de cette activité. Filmant d'abord une activité de co-conception chez trois groupes de musique, j'ai ensuite sélectionné des séquences d'expression d'interprétations que j'ai montrées aux musiciens lors des entretiens d'autoconfrontation. Je leur ai alors demandé de commenter les séquences et ils avaient le contrôle des séquences vidéo. Alors que ceux-ci adoptaient la position d'auditeurs d'éléments de leur œuvre et de celle-ci en général, je leur ai posé des questions ayant comme objectif de rendre visibles leurs interprétations de différents moments, de certains possibles et de l'œuvre en général. Les questions étaient formulées à partir du signe hexadique, qui a permis d'isoler des composantes du cours de l'activité de co-conception, m'allouant un accès à des schèmes d'interprétations que je voulais rendre visibles. Précisément ces questions m'ont permis de cerner les préoccupations des musiciens, leurs attentes, les connaissances de la culture du groupe mobilisées à différents instants, l'objet des séquences, les séquences en soi tout comme les expressions par lesquelles les musiciens ont validé ou invalidé la connaissance de possibles, ces processus donnant également lieu à une construction de connaissance. L'utilisation du signe hexadique m'a également permis de rendre visibles deux formes d'attentes exprimées lors de l'activité de co-conception et des entretiens d'autoconfrontation : des attentes de performance et des attentes abstraites. L'expression de ces attentes a semblé orienter l'action des musiciens tout au long de la collecte de données.

Cette méthodologie m'a permis de comprendre que l'activité de co-conception peut bel et bien être vue, dans une approche ethnométhodologique empruntant des notions à la sémiotique, en termes d'activité humaine générale. Alors que les préoccupations des musiciens orbitaient autour de la détermination de possibles les plus pertinents pour l'œuvre, ceux-ci ont dû non seulement expérimenter ces possibles et les évaluer,

mais également exprimer des attentes relatives à la performance de ces possibles et à leur interprétation de ceux-ci et de ce qui est pertinent pour l'œuvre.

Tous les processus communicationnels présentés sous forme de scénarios ont été des moyens utilisés par les musiciens pour faire sens commun de leurs pratiques lors de la co-conception d'une œuvre en groupe. Partant d'une clôture initiale des possibles due à la sélection de possibles, les musiciens ont expérimenté ceux-ci. Puis, selon ces possibles et les attentes (abstraites et de performance) des musiciens, des processus de négociation et de sélection ont été observés. La récurrence de ces schèmes d'expression chez les trois groupes a mené à la modélisation de l'activité de co-conception. Il a été vu selon ce modèle que toute attente de performance implique la constitution d'attentes abstraites plus ou moins déterminées, tout comme les attentes abstraites sous-tendaient des attentes de performance. L'activité de co-conception d'une œuvre doit donc être vue comme une continuelle expérimentation, évaluation et réévaluation de possibles donnant lieu à la formation et à la négociation d'attentes abstraites et de performance.

Cette recherche a permis d'aborder l'activité de co-conception d'une œuvre dans un groupe de musique en tant qu'activité humaine générale, les trois groupes étudiés appartenant à des régimes de valeur nettement différents (*hard rock*, *folk rock cinématographique* et *funk instrumental*). Cette étude a rendu visibles des processus communicationnels par lesquels les musiciens ont fait sens commun de leurs pratiques en vue de une œuvre qui soit, de leur point de vue, pertinente. De même, elle a permis de comprendre l'utilité des moments de négociation par lesquels les musiciens ont exprimé des attentes abstraites et de performance, même si ces moments leur ont possiblement semblés conflictuels. Les retombées d'une telle recherche sont d'abord théoriques, car celle-ci a permis la modélisation d'une activité visant la créativité dans un groupe de co-conception en tant que processus

d'expérimentation, d'évaluation et de réévaluation de possibles, ce qui ouvre les portes vers l'étude des processus humains de co-conception en groupe. De même, elles sont pratiques, ce modèle expliqué à des groupes de musique leur permettant de s'imaginer l'activité de co-conception, reconnaissant les situations dans lesquelles ils se trouvent, ce qui leur permettrait par la suite de reconnaître les options s'offrant à eux et de choisir quels types de discussions ceux-ci devraient avoir en vue de concevoir des possibles pertinents pour leur projet. Elle permet donc un méta regard à des groupes de co-conception sur leur propre activité. Ultimement, cette recherche développe la connaissance de la constitution de savoir de sens commun dans un groupe de co-conception comme étant soutenue par l'expression d'attentes de performances et d'attentes abstraites. Ben sûr, les musiciens demeurent responsables de la façon dont ils reconnaissent, négocient et expriment leurs attentes. Les retombées de ce mémoire sont avant tout de développer de la connaissance quant à l'activité de co-conception dans un groupe.

Les limites du modèle sont tout d'abord, propres à l'approche ethnométhodologique, à savoir qu'il doit y avoir intercompréhension entre les membres des groupes alors que ceux-ci doivent comprendre les buts et objectifs de l'activité de co-conception dans laquelle ils s'aventurent. Cette intercompréhension fonde la culture des groupes, de laquelle ils participent à la détermination d'un auditoire modèle, de l'objectif de co-conception d'œuvres, des régimes d'appartenance ainsi que des schèmes d'expression, d'interprétation et d'expérience qui lui est propre.

Ensuite, force est d'admettre que considérer le groupe de co-conception comme un auditoire est discutable. En effet, celui-ci participant à la co-conception d'une œuvre, en aucun cas celle-ci n'est sublimée dans une forme enregistrée en vue d'être distribuée. De fait, l'interprétation qu'en font les musiciens, qu'elle fasse sens commun ou non, ne peut être représentative de la description de l'expérience qu'en

ferait une audience. Advenant le cas où les groupes de musique en viendraient à enregistrer l'œuvre créée lors de l'activité de co-conception, il faudrait présenter celle-ci à un auditoire modèle, soit un auditoire participant par intérêt aux mêmes régimes de valeur. L'œuvre devrait alors être présentée à cet auditoire pour que celui-ci décrive son expérience de celle-ci. Par la comparaison des propos de l'auditoire et des musiciens, il serait possible de déterminer si les musiciens du groupe avaient réussi à décrire leur expérience de l'œuvre comme le ferait un auditoire modèle. De tels résultats ouvriraient des pistes de réflexion sur le groupe de musique comme lieu d'évaluation de la créativité. À ce moment, des modèles tels que celui utilisé pourraient être présentés comme « facilitant » la créativité dans des groupes procédant à une activité de co-conception.

Pour l'instant, bien que l'entretien d'autoconfrontation place les musiciens dans la position d'auditeur, la relation des musiciens à l'œuvre en cours de conception diffère de celle d'un auditoire qui évalue une œuvre. Forcément, les musiciens cherchent à rejoindre un auditoire par l'imagination d'un auditoire modèle, mais il est encore à ce jour impossible de savoir s'ils y parviennent. Ainsi, le rôle de co-concepteur permet de négocier en vue de développer une œuvre représentant une interprétation faisant sens commun d'un radius de la créativité, tout comme l'entretien d'autoconfrontation permet une réflexion par rapport à celle-ci.

Si j'ai été en mesure de modéliser l'activité de co-conception chez les groupes étudiés, je tiens à préciser que celui-ci renseigne sur la façon dont les musiciens font des choix : il ne garantit pas l'interprétation d'innovation envers des possibles ou de l'œuvre par les musiciens du groupe, ni par un auditoire modèle, et encore moins le succès de l'œuvre dans ses régimes de valeur. Faire un sens commun d'une œuvre au sein d'un groupe est loin d'en assurer le succès : mener à bien une carrière en musique est beaucoup plus complexe que cela et ne dépend pas seulement de la

conception d'une œuvre jugée innovante par le groupe, au grand désespoir de certains. Cependant, l'activité de co-conception, telle qu'étudiée dans le cadre de ce mémoire, laisse entrevoir l'importance de la communication dans la composition en groupe, notamment dans la formulation d'attentes, qui sont au cœur des négociations de modifications. À cela devront s'ajouter une multiplicité de tâches diverses qui demanderont un investissement important en énergie : déterminer l'auditoire modèle, déterminer l'objectif de l'œuvre, concevoir des possibles perçus innovants pour que la description de l'expérience vécue par l'auditoire modèle lors de l'écoute de l'œuvre relève de l'innovation et surtout, effectuer les tâches administratives que tout groupe doit mener à bien s'il souhaite entreprendre une carrière en musique (développer un plan de marketing ; une image de marque propre au groupe ; trouver un distributeur ; créer de la marchandise ; faire de la promotion en ligne, à la radio, dans les journaux et/ou à la télévision ; développer un dossier de presse ; développer un historique de presse ; réserver des salles de spectacle ; préparer des tournées ; faire la promotion de spectacles avec les salles réservées, dans les journaux, à la télévision, en ligne et/ou à la radio ; possiblement trouver un label et négocier un contrat ; entretenir les plateformes socionumériques faisant la promotion du groupe [Facebook, Bandcamp, Bandsintown, Lafabriqueculturelle, etc]) (dans King, 2009).
Devant la montagne de tâches sous-tendant la carrière musicale des groupes indépendants, force est d'admettre que celle-ci dépende de beaucoup plus que la simple mise en marché d'œuvres jugées innovantes, bien que celle-ci soit un point de départ

appréciable

ANNEXE A

Les notions centrales de ce mémoire et les liens qui les unissent

Notions	Définition	Lien entre les notions
Créativité	<p>« <i>creativity should be judged in terms of its ability to communicate “the description of an experience” and potential for this to be shared: art is the organisation of experience especially in its effects on a spectator or an audience</i> » (Williams, 1961:47 dans Negus & Pickering, 2004 : 185).</p>	<p>Réponse sociale relative à l'expérience d'une œuvre traduisant les prémisses de l'approche inclusive de la créativité : soient que celle-ci soit perçue exceptionnelle et s'insérant dans un mouvement ordinaire de la culture. « L'exceptionnel » est relatif à l'habileté à communiquer la « description d'une expérience » trouvant une pertinence sociale et se traduisant par la perception d'éléments innovants. « L'ordinaire » est relatif aux mouvements ordinaires de la culture s'opérant dans tout processus créatif, dans ce cas-ci lors de</p>

		l'activité de co-conception.
Création/création artistique	<p>« <i>The earlier reference remained powerful enough for human artistic creation to be at times unfavorably compared with nature as the external manifestation of divine creation, or for the word to be used pejoratively to indicate falseness and contrivance. The transfer of the attribution of the creative power from God to Man, with a characteristically male monopoly of reference to trans-gender human energies and abilities, was both hesitant, because of the obvious danger of blasphemy and intermixed, as in the idea of the revelatory powers of art, disclosing</i></p>	Processus de production culturelle prenant la forme d'une activité de co-conception et par laquelle les musiciens créent une œuvre musicale.

	<i>to human wonder the hand of Almighty, or of art as an allegory of divine inspiration »</i> (Negus & Pickering, 2009: 262)	
Créateur	L'artiste qui crée une œuvre.	Chacun des musiciens participant à l'activité de co-conception étudiée.
Activité de co-conception	« [...] activité où tous les concepteurs travaillent simultanément et de manière conjointe sur une conception collective » (Hachour, 2007: 1).	Les musiciens travaillent simultanément à la co-conception d'une œuvre pour leur projet musical.
Innovation	<i>« [...] a more inclusive approach uses the term to refer to a task executed with considerable skill, a problem solved with imagination and panache, an act performed with grace, vivacity or élan, or even an interpretation of a</i>	L'innovation traduit le caractère exceptionnel de la notion « créativité » se situant dans l'expérience de possibles ou de l'œuvre en général. Elle se traduit principalement par des réactions d'appréciation de la part des musiciens.

	<p><i>particular artefact such as a song or film score which is judged to be particularly insightful, or at least ingenious »</i> (Negus & Pickering, 2004: 181).</p>	
Improvisation	<p><i>« [...] The form of improvisation associated with jazz is usually seen in terms of players exercising their autonomy, improvisation more accurately occurs through degrees of heteronomy – the ways in which knowledge and musicians' interventions constrain, regulate, and indeed liberate one another</i> (Doffman, 2011:207).</p>	<p>Performance basée sur l'intuition ainsi que l'index des musiciens. Cette forme de performance est propre au jazz, mais peut également s'entendre dans des « jams » ou dans ce cas-ci lorsque les musiciens expérimentent de nouveaux possibles pour des sections de l'œuvre.</p>
Culture	<p><i>« [...] un système limité et localisé de significations »</i> (Frow, 1995 : 296).</p>	<p>Le groupe de musique est vu comme une culture, celui-ci constituant un système limité et localisé de signification. L'expérience des</p>

		<p>musiciens de la culture de leur groupe constitue un imaginaire national prenant la forme de l'identité de leur groupe de musique. La création d'une œuvre pertinente pour leur projet se veut innovante tout en respectant la culture du groupe.</p>
--	--	---

ANNEXE B

Le signe hexadique pour l'activité de co-conception

Voici en quoi les relations constituant le signe hexadique se manifestent lors de l'activité de co-conception :

Composantes du signe hexadique	La démarche ethnométhodologique traitant l'activité de co-conception
<p>Engagement (E) :</p> <p>« Principe d'équilibration globale des interactions de l'acteur avec sa situation à un instant donné = clôture globale des possibles pour l'acteur à cet instant découlant de son cours d'action passé » (Theureau, 2003 : 6).</p> <p>« Exprime les préoccupations de l'acteur à l'instant t et elles découlent du cours d'action passé » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28).</p>	<p>Schémes d'interprétation relatifs à un ou des possibles par un musicien à un instant donné. Interprétation d'un signe par un musicien. Traduit ses préoccupations à un instant donné lors de l'expérimentation, de l'évaluation de possibles ou lors du visionnement d'extraits audiovisuels.</p>
<p>Actualité potentielle (A) (ou structure d'anticipation) :</p> <p>« Les possibles variés et plus ou moins organisés de l'acteur dans sa situation dynamique à un instant donné = ce qui, compte tenu de E, est attendu (de façon plus ou moins déterminée, plus ou moins passive ou active) par l'acteur dans sa</p>	<p>Les attentes de performance et abstraites exprimées par les musiciens à un instant donné. Ce qui, compte tenu des schémas d'interprétation des musiciens, est attendu à un instant donné Les musiciens se basent sur celles-ci pour anticiper la direction que prend l'activité de co-conception et le sens attribuée à des</p>

<p>situation dynamique à un instant donné, à la suite de son cours d'action passé » (Theureau, 2003 : 6).</p> <p>« En fonction de l'engagement de l'acteur, ce qui est attendu par celui-ci dans la situation à l'instant t » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28).</p>	<p>possibles ou à l'œuvre.</p>
<p>Le référentiel (S) :</p> <p>« Les types, relations entre types et principes d'interprétation appartenant à la culture de l'acteur qu'il peut mobiliser compte tenu de E et A à un instant donné » (Theureau, 2003 : 6).</p> <p>« Connaissances appartenant à la culture de l'acteur susceptibles d'être apportées à la situation compte tenu de son engagement (E) et ses attentes (A) à l'instant t » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28).</p>	<p>Les schèmes d'interprétations, d'expression et d'expérience du groupe constituant sa culture. Ces schèmes peuvent être mobilisés en situation selon l'engagement du musicien et ses attentes. De même, les possibles expérimentés constituent également la culture des musiciens étant susceptibles d'être mobilisés dans la performance.</p>
<p>Le représentamen (R) :</p> <p>« Ce qui, à un instant donné, fait effectivement signe pour l'acteur ("externe", perceptif, ou "interne", proprioceptif et mnémonique). R spécifie A en a/A, c'est-à-dire en a sur fond de A. t*R : R assimilé = un élément intermédiaire constitué par l'assimilation</p>	<p>Possible(s) pris en compte par un ou des musicien(s) du groupe à un instant donné.</p> <p>Externe : possible externe à celui qui interprète.</p> <p>Interne proprioceptif : possible en lien avec la performance du musicien qui interprète à un instant donné.</p> <p>Interne mnémonique : en lien avec le</p>

<p>t*R de R par un type t associé à un sous-ensemble de S, noté s/S ou s sur fond de S » (Theureau, 2003 : 6).</p> <p>« Est ce qui, dans la situation à l'instant <i>t</i> considéré, est pris en compte par l'acteur (jugement perceptif, mnémonique ou proprioceptif). Il peut être constitué de plusieurs éléments significatifs » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28).</p>	<p>souvenir d'un possible.</p> <p>t*R : sélection d'un possible jugé pertinent parmi les possibles expérimentés et reproduction par l'expérimentation.</p>
<p>L'unité élémentaire du cours d'action (U) :</p> <p>« Fraction d'activité préréflexive. Elle absorbe t*R, opère une transformation de E et A et une spécification de s/S en tt/s/S, c'est-à-dire en une relation entre types tt sur fond de s sur fond de S » (Theureau, 2003 : 6).</p> <p>« Constitue la fraction de l'activité montrée, racontée commentée ou mimée par l'acteur (construction symbolique, action (pratique ou communication), focalisation ou un sentiment » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28).</p>	<p>Constitution d'un sens commun relatif à la performance collective de possibles négociés ou sélectionnés dans le groupe.</p> <p>Trace le radius de la créativité dans le groupe.</p>
<p>L'interprétant (I) :</p> <p>« Construction, extension du domaine</p>	<p>Sens commun de possibles, voire de l'œuvre globale à travers la performance</p>

<p>et/ou de la généralité de types et relations entre types à travers la production de U, et achèvement de la transformation de E, A, S, en E', A', S', qui traduit l'idée selon laquelle l'activité humaine s'accompagne toujours de quelque apprentissage (ou découverte) situé (e) » (Theureau, 2003 : 7).</p> <p>« Validation ou invalidation de connaissances antérieures et construction de nouvelles connaissances à l'instant <i>t</i>. Celui qui interprète rend compte de l'hypothèse que toute activité s'accompagne d'un apprentissage » (Bourbousson, Poizat, Saury et Sève, 2008 : 27-28).</p>	<p>de ceux-ci par les musiciens.</p> <p>Synchronisation cognitive et opératoire des musiciens donnant lieu à une représentation intersubjective l'œuvre ou de possibles de celle-ci comme étant à performer ou à modifier.</p>
--	--

ANNEXE C

Les questions adressées aux musiciens en entretien
d'autoconfrontation et leur lien avec le signe hexadique et la question de
recherche

Questions	Composantes du signe hexadique visées	Lien avec la question de recherche
GO1		
<p>Par rapport à ce <i>lead</i> (thème mélodique), vous êtes-vous dit quelque chose ? Que pensez-vous que vous devriez faire ? (Ibid., 12 : 10)</p>	<p>Engagement (E) : Quelles sont les préoccupations des musiciens quant au thème mélodique ?</p> <p>Actualité potentielle (A) : Quelles sont les attentes des musiciens par rapport à ce thème mélodique ?</p> <p>Référentiel (S) : rapport du thème mélodique au reste du référentiel disponible (champ des possibles).</p> <p>Représentemen (R) : qu'est-ce qui est significatif pour les musiciens quant à ce thème mélodique.</p> <p>Unité élémentaire du cours d'action (U) : le thème mélodique.</p>	<p>Est-ce qu'un sens commun émerge de l'interprétation du signe « thème mélodique ». Quels sont les schèmes d'expérience et d'interprétation des musiciens quant à ce thème mélodique ?</p>

<p>Si vous aviez à me résumer votre œuvre, comment feriez-vous cela ? (Ibid., 13 : 57)</p>	<p>Interprétant (I) : quels sont les schèmes d'interprétation des musiciens et s'ils sont validés par les musiciens.</p>	<p>Quel est le radius de la créativité faisant sens commun dans le groupe ? Synchronisation cognitive en rapport à l'œuvre.</p>
<p>Quelle est l'expérience que vous aimeriez faire vivre à votre auditoire par l'écoute de votre œuvre ? (Ibid., 21 : 38)</p>	<p>Actualité potentielle (A) : quelles sont les attentes abstraites des musiciens quant à l'expérience vécue par l'auditoire modèle lors de l'écoute de l'œuvre ? Représentamen (R) : l'expérience globale de l'œuvre. Interprétant (I) : sens commun de l'œuvre globale. Quel est le radius de la créativité de l'œuvre ?</p>	<p>Représentation intersubjective (sens commun) de la description de l'œuvre. Rencontre-t-elle la définition de l'approche inclusive de la créativité ? Quel est le radius de la créativité faisant sens commun dans le groupe quant à l'expérience de l'œuvre ? Synchronisation cognitive en rapport à l'œuvre.</p>
<p>Quelle serait la thématique de cette œuvre selon vous ? (Ibid., 25 : 50)</p>	<p>Actualité potentielle (A) : quelles sont les attentes abstraites des musiciens quant à l'œuvre ? Interprétant (I) : sens commun de l'œuvre globale. Quel est le radius de la créativité de</p>	<p>Quelle devrait être la représentation intersubjective de l'œuvre ? Comment résumer l'œuvre ? Quelle est la ligne directrice de l'œuvre ? Quel est le radius de la créativité de</p>

	l'œuvre ?	l'œuvre ?
GO2		
Lorsque tu parlais « d'embarquer sur quelque chose de nouveau », que voulais-tu dire [A2]? (EA, ZOOM0001, 3, 50)	Engagement (E) : quelles sont les préoccupations de A2 à ce moment ? Actualité potentielle (A) : quelles sont les attentes de A2 dans cette section de l'œuvre ?	Quels sont les schèmes d'interprétation de A2 à ce moment ? Ces schèmes d'interprétation font-ils sens commun ? Qu'est-ce qui serait intéressant de faire selon A2 dans cette section ? Qu'est-ce que le signe « quelque chose de nouveau » pour A2?
À ce moment, que voulais-tu dire [D2]? (Ibid., 5 : 08)	Engagement (E) : quelles sont les préoccupations de D2 à ce moment ? Actualité potentielle (A0) : quelles sont les attentes de D2 à ce moment ? Représentamen (R) : qu'est-ce qui est significatif pour D2 à ce moment ?	Les préoccupations et attentes de D2 font-elles sens commun dans le groupe ? Ce qui est significatif pour D2 l'est-il aussi pour d'autres musiciens du groupe ? Quels sont ces schèmes d'interprétation de D2?
Quel aurait été l'effet du changement de rythme selon toi [D2]? (Ibid., 5 : 25)	Actualité potentielle (A) : quelles sont les attentes abstraites anticipées du changement de rythme selon D2? Représentamen (R) : Le	Expression du schème d'interprétation de D2 au groupe. Mise en commun du caractère innovant du possible pour D2.

	changement de rythme pour D2.	
Utilisez-vous fréquemment des références pour exprimer ce que vous voulez dire ? – – Nommez-vous fréquemment des artistes pour donner des exemples ? (Ibid., 6 : 35)	Représentamen (R) : l'utilité de références pour l'activité de co-conception.	L'utilisation de références (index) auxquelles les musiciens peuvent se référer facilite-t-elle la synchronisation cognitive ?
Quel est sensé avoir l'effet de cet élément selon toi [C2]? (8 : 32)	Actualité potentielle (A) : effet attendu de la performance d'un élément selon C2.	Mise en commun d'un schème d'interprétation d'un élément par C2.
Avec le recul, que pense-tu de l'idée des arpèges à cet endroit [E2]? (Ibid., 14 : 28)	Référentiel (S) : expression des schèmes d'interprétation par E2 de l'élément « arpège » dans cette section de l'œuvre.	Mise en commun de schèmes d'interprétation et d'expérience par E2.
Peux-tu m'expliquer ce que tu considères « bon » dans cet extrait [E2]? (Ibid., 32 : 10)	Interprétant (I) : sens commun de la qualité « bon » de l'extrait entendu. Représentamen (R) : expression de l'interprétation de l'élément significatif portant le qualificatif	Mise en commun de ce qui est considéré « bon » selon E2.

	« bon » par E2.	
Avec le recul, que pense-tu de cette audace que tu décris [B2]? (36 : 04)	Représenteman (R) : mise en commun de l'élément significatif pour B2.	Présentation du qualificatif « audacieux » par B2. Peut occasionner la constitution d'un sens commun de ce schème d'interprétation ou donner lieu à des négociation de schèmes d'interprétation.
Qu'est-ce que vous aimeriez que les gens se disent en écoutant votre œuvre ? (Ibid., 44 : 03)	Interprétant (I) : mise en commun de schèmes d'interprétation de l'œuvre en général.	Constitution d'un sens commun concernant l'interprétation de l'œuvre par un auditoire modèle.
G03		
À ce moment, tu parlais « d'officialiser les parties », qu'entends-tu par ce terme ? [A3] (EA, ZOOM0001, 1 : 36)	Engagement (E) : préoccupations de A3 concernant l'étape à venir de l'activité de co-conception. Actualité potentielle (A) : expression des attentes abstraites de A3.	Expression de schèmes d'interprétation des attentes abstraites de A3. Sens commun de ce qu'est le signe « officialisation des parties ».
Avec le recul, quel rôle attribuez-vous à cette section dans votre œuvre ? (Ibid., 18 : 52)	Interprétant (I) : Le rôle d'une section. Représentamen (R) : le rôle d'une section.	Sens commun d'un schème d'interprétation, d'expression et d'expérience du rôle d'une section de l'œuvre.
Avec le recul, que pensez-	Interprétant : validation ou	Sens commun d'un

vous de cet élément ? (Ibid., 19 : 07)	invalidation d'un élément.	schème d'interprétation, d'expression et d'expérience d'un élément de l'œuvre.
Avec le recul, que pensez-vous de la durée de la montée [B3]? (Ibid., 24 : 13)	Interprétant (I) : Interprétation de B3 de la durée de cette section.	Expression de schèmes d'interprétation et d'expérience de la durée de la section « montée » par B3.
Quelles sont vos préoccupations actuelles pour cette œuvre ? (Ibid., 31 : 24)	Engagement (E) : préoccupations des musiciens quant à l'activité de co-conception actuelle. Actualité potentielle (A) : expression des attentes actuelles envers l'œuvre par les musiciens.	Synchronisation cognitive des préoccupations relatives à l'œuvre. Sens commun de ces préoccupations. Peut donner lieu à des discussions et négociations. Expression des attentes (abstraites et/ou de performance relatives à l'activité de co-conception.
À quoi cela servirait-il de « standardiser » les motifs créés selon toi [A3]? (Ibid., 33 : 25)	Représentement (R) : l'élément « standardisation » est significatif pour A3.	Expression des schèmes d'interprétation de A3 de la standardisation des motifs.
Selon vous, que reste-il à faire avant que votre œuvre soit complète ?	Engagement (E) : expression des préoccupations restantes à	Synchronisation cognitive des besoins de composition avant que

(Ibid., 34 : 04)	l'activité de co-conception.	l'œuvre soit considérée <i>allant de soi</i> . Expression de schèmes d'interprétation d'attentes abstraites.
------------------	------------------------------	--

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES

- Accominotti, F. (2009). Creativity from interaction: Artistic movements and the creativity careers of modern painters. *Poetics*, 37(3), 267 – 294.
doi:10.1016/j.poetic.2009.03.005
- Amiel, Philippe. *Ethnométhodologie appliquée Éléments de sociologie praxéologique*. Paris: Les presses du Lema, 2010.
- Anderson, James A., and Geoffrey Baym. “Philosophies and Philosophic Issues in Communication, 1995?2004.” *Journal of Communication* 54, no. 4 (December 2004): 589–615. doi:10.1111/j.1460-2466.2004.tb02647.x.
- Appadurai, A. (1986) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press.
- Bourbousson, Jérôme, Germain Poizat, Jacques Saury, and Carole Sève. “Caractérisation Des Modes de Coordination Interpersonnelle Au Sein D’une Équipe de Basket-Ball.” *Activités* 5, no. 5–1 (2008).
<https://activites.revues.org/1913>.
- Cahour, Béatrice, Christian Brassac, Pierre Vermersch, Jean-Léon Bouraouis, Bernard Pachoud, and Pascal Salembier. “Étude de l’expérience du sujet pour l’évaluation de nouvelles technologies: l’exemple d’une communication médiée.” *Revue d’anthropologie des connaissances* 1, 1, no. 1 (2007): 85.
doi:10.3917/rac.001.0085.
- Charest, Pauline. “Ethnométhodologie et recherche en éducation.” *Revue des sciences de l’éducation* 20, no. 4 (1994): 741. doi:10.7202/031765ar.
- Clarke, E. (2005). « Creativity in performance. » *Musicae Scientiae*, 9 : 157-182.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Psychology Press, 2003.
- “Cultural Studies and Cultural Value - 1995, Page Iii by John Frow. | Online Research Library: Questia. ” Accessed March 20, 2017.
<https://www.questia.com/read/74489185/cultural-studies-and-cultural-value>.

- Darses F., Falzon P. (2002), « La conception collective : une approche de l'ergonomie cognitive » (1996), in Terssac G., Friedberg E. (éds.), *Coopération et conception*, Paris, Octarès Editions
- Deliège, I., & Wiggins, G. A. (2006). *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Psychology Press.
- Doffman, Mark. "Jammin' an Ending: Creativity, Knowledge, and Conduct among Jazz Musicians." *Twentieth-Century Music* 8, no. 02 (September 2011): 203–25. doi:10.1017/S1478572212000084.
- Dupret, Baudouin, and Jean-Noel Ferrié. "Ethnométhodologie: Le Corps et Les Sens En Contexte et En Action. " *Dictionnaire Du Corps*, déc 2007. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00194012/document>.
- "Ethnométhodologie: Le Corps et Les Sens En Contexte et En Action," n. d.
 "Franco Fabbri | A Theory of Musical Genres - Two Applications (1980)."
 Accessed April 20, 2017. <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>.
- Frow, John. "Cultural Studies et Valeur Culturelle. " In *Cultural Studies and Cultural Value*, 294–305. Oxford, England: Clarendon Press, n.d.
- Fulton, J., & McIntyre, P. (2013). *Futures of Communication: Communication Studies~Creativity*.
- Garfinkel, H. (1952). *The Perception of the Other: A Study in Social Order*. Unpublished doctoral dissertation. Harvard University.
- Glăveanu, Vlad Petre. "Creativity As Cultural Participation: Creativity As Cultural Participation." *Journal for the Theory of Social Behaviour* 41, no. 1 (March 2011): 48–67. doi:10.1111/j.1468-5914.2010.00445.x.
- Glăveanu, V. P., & Tanggaard, L. (2014). Creativity, identity, and representation: Towards a socio-cultural theory of creative identity. *New Ideas in Psychology*, 34, 12- 21. doi:10.1016/j.newideapsych.2014.02.002
- Hachour, Hakim. "Approche Ethnométhodologique de L'activité de Conception Musicale D'un Trio D'autodidactes." In *EPIQUE*, 2:pp–49, 2007. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01078145/>.

- Heritage, John C., and Polity Press. "L'ethnométhodologie : une approche procédurale de l'action et de la communication." Translated by Michèle Albaret and Louis Quéré. *Réseaux* 9, no. 50 (1991): 89–130. doi:10.3406/reso.1991.1900.
- Hesmondhalgh, David, and Keith Negus, eds. *Popular Music Studies*. London : New York: Arnold; Distributed in the United States of America by Oxford University Press, 2002.
- Jones, Mike. "Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. By Jason Toynbee. London : Arnold, 2000. 199 Pp." *Popular Music* 22, no. 02 (2003): 247–50. doi:10.1017/S0261143003213167.
- Martin, Judith N., and Thomas K. Nakayama. "Thinking Dialectically About Culture and Communication." *Communication Theory* 9, no. 1 (February 1999): 1–25. doi:10.1111/j.1468-2885.1999.tb00160.x.
- McIntyre, P. (2008). « Creativity and Cultural Production: A Study of Contemporary Western Popular Music Songwriting. » *Creativity Research Journal*, 20, 1, p. 40-52.
- McIntyre, P. (2011 b). Systemic Creativity: The Partnership of John Lennon and Paul McCartney. *Musicology Australia*, 33(2), 241 — 254. doi:10.1080/08145857.2011.596142
- Negus, Keith, and Michael J. Pickering. *Creativity, Communication and Cultural Value Creativity, Communication and Cultural Value*. 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom: SAGE Publications Ltd, 2004. doi:10.4135/9781446220740.
- Negus, K. & Pickering, M.J. (2004). Rethinking Creative Genius.pdf. (s. d.). Consulté à l'adresse <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/5909/1/Rethinking%20Creative%20Genius.pdf>
- Negus, K. & Pickering, M. (2009). *Creativity and cultural production*. pp. 259 — 281.
- Nelson, C. (2010). Creativity and Contemporary Value. *Arts Conference Papers*. Consulté à l'adresse http://researchonline.nd.edu.au/arts_conference/16
- Nixon, S. (2006). The Pursuit of Newness. *Cultural Studies*, 20(1), 89 — 106. doi:10.1080/09502380500494877
- Pope, R. (2005). *Creativity: Theory, History, Practice*. Routledge

- Sawyer, R. Keith, Vera John-Steiner, Seana Moran, Robert J. Sternberg, David Henry Feldman, Howard Gardner, Jeanne Nakamura, and Mihaly Csikszentmihalyi. *Creativity and Development*. Oxford University Press, 2003.
- Sawyer, R. K. (2006). Group creativity: musical performance and collaboration. *Psychology of Music*, 34(2), 148 — 165. doi : 10.1177/0305735606061850
- Zuberi— +The+Transmolecularization+of+[Black]+Folk — +Space+is+the+Place,+Sun+Ra+and+Afrofuturism.pdf. (s. d.). Consulté à l'adresse <https://www.amherst.edu/media/view/353991/original/Zuberi-+The+Transmolecularization+of+%5BBlack%5D+Folk-+Space+is+the+Place,+Sun+Ra+and+Afrofuturism.pdf#page=923>
- Schütz, A. (1962a): "Commonsense and Scientific Interpretations of Human Action", in his *Collected Papers*, vol. 1. The Hague: Martinus Nijhoff, pp. 3-47.
- Schütz, A. (1962c): "On Multiple Realities", in his *Collected Papers*, vol. 1. The Hague : Martinus Nijhoff, pp. 207-59.
- Schütz, A. (1970), "On Phenomenology and Social Relations": *Collected Papers*, Wagner H. R. (éd.), Chicago, University of Chicago Press.
- Schütz, A. (1982). *Collected Papers I : The Problem of Social Reality* (1962), La Haye, Martinus Nijhoff.
- Schütz, A. (2006). "Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux." *Sociétés* no 93, no. 3, pp.15–28.
- Serres, Guillaume. *Analyse de La Construction de L'expérience Professionnelle Au Gré Des Diverses Situations de Formation Initiale Des Enseignants Du Second Degré*. Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2006. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00528371/>.
- Toynbee, J. (2002). « Fingers to the bone or spaced out on creativity? Labour process and ideology in the production of pop. » In : Beck, *Cultural work: understanding the cultural industries*. Routledge : p. 39–55
- Theureau, J. "Le Programme de Recherche « cours D'action » & L'étude de L'activité, Des Connaissances & de L'organisation En 10 Points." Colloque « *Connaissances, activité, organisation* », Cerisy, 2003. <http://www.coursdaction.fr/02-Communications/2003-JT-C98.pdf>.

Theureau, J. "L'entretien D'autoconfrontation Comme Composante D'un Programme de Recherche Empirique et Technologique." *D. Lehénaff & C. Mathieu, Expertise et Sport de Haut Niveau, Actes Des II Èmes Journées Internationales Des Sciences Du Sport*, 2002. <http://coursdaction.fr/02-Communications/2002-JT-C93FR.pdf>.

Theureau, J. "Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche « cours d'action »." *Revue d'anthropologie des connaissances* Vol 4, 2, no. 2 (2010): 287. doi:10.3917/rac.010.0287.

Williams, R. (1958 : 1989a) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, 2014.

Williams, R. "Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism," London : Verso, chp 9 pp.3-14.

COLLECTIFS

Wolff, Marion, Maria Pilar Gattegno, and Jean-Louis Adrien. "Accompagnement et Intégration Des Personnes Avec Autisme : Étude Du Rôle Du Psychologue Superviseur Par Les Techniques Conjointes D'entretien et D'analyse Géométrique Des Données." *ERGO IA 2008*, 2008. http://www.academia.edu/download/11490857/actes_ergoia2008.pdf#page=71.

DICTIONNAIRES

Dupret, B., Ferrié, J.-N. (2006). « Ethnométhodologie : Le corps et les sens en contexte et en action ». B. Andrieu. *Dictionnaire du corps*, CNRS Editions, pp.113-114, 2006.

Heritage, J., « Ethnomethodology », p. 206-208 in W. Outhwaite, T. Bottomore, E. Gellner, R. Nisbet, A. Touraine (dirs) *The Blackwell dictionary of 20th century social thought*, 1993-1994, Oxford, Blackwell.

Kennedy, Michael, Tim Rutherford-Johnson, and Joyce Kennedy. *The Oxford Dictionary of Music*. OUP Oxford, 2013.

ENCYCLOPÉDIES

Neuman, R. (2015). *The Concise Encyclopedia of Communication: Interaction*. International Communication Association, Wiley Blackwell, John Wiley & Sons, Oxford, pp.268-269.

« Folk », « Funk », « Hard rock et Heavy Metal », « Jazz », « Rock Indépendant », « Rythme » et « Soul Music » (2009). Dans *Universalis: Dictionnaire des Musiques*. Encyclopedia Universalis, Paris, 1463 pages.

LIVRES

Bouquillion, P. (dir.) (2012). *Creative Economy, Creative Industries : les notions à traduire*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 291 pages.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*. Éditions Grasset & Fasquelle pour la traduction française (1985), 315 pages.

Frith, S. (1996). *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Harvard University Press.

Giddens, A. (1987). *Social Theory and Modern Sociology*. Stanford University Press, 310 pages.

Hennion, A. (1983). "The production of success: An Antimusicology of The Pop Song". Dans Firth, S., Goodwin, A. (2000). « *On Record : Rock, Pop and the Written Word* ». Routledge, New Fetter Lane, London, 492 pages.

King, M. (2009). *Music Marketing: press, promotion, distribution and retail*. Berklee Press, 1140 Boylston Street, Boston, 213 pages.

Moran, S., John-Steiner, V. (2003). « Creativity in the Making : Vygotsky's Contemporary Contribution to the Dialectic of Development and Creativity ». Dans *Creativity and Development*. Oxford University Press, 256 pages.

Tagg, P. (2013). *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press Inc. (MMMSPP), New York & Huddersfield, 692 pages.

Toynbee, J. (2000). *Making popular music : Musicians, Creativity and Institutions*. Oxford University Press Inc., New York, 200 pages. pp. 34-42.

Williams, R. (1961) *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin

SITES INTERNET

C2 Montréal (2017). *L'expérience C2*. Conférence C2 Montréal, 24-26 mai, Montréal. Récupéré de <<https://www.c2montreal.com/fr/experience-c2>>

Fanny Bloom (n.d.). Dans *Wikipedia*. Récupéré le 8 mars 2017 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanny_Bloom>

Lacuna Coil (n.d.). Dans *Wikipedia*. Récupéré le 20 avril 2017 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lacuna_Coil>