

Université de Neuchâtel
Institut de Psychologie et Éducation
Mémoire
Psychologie (Licence 3^{ème} série)

« On connaît la musique ? »
Un regard socioculturel sur le travail des musiciens

Alexandre Diep

2011

Directrice de mémoire : Mme Tania Zittoun
Expert : M. Jean-François Perret

1. Introduction.....	2
2. Cadre théorique : une approche socioculturelle de l'activité musicale	3
2.1 <i>Clinique de l'activité</i>	4
2.1.1 <i>Activité réalisée : entre possible et impossible</i>	6
2.1.2 <i>Genre et style</i>	6
2.2 <i>Les apports de la psychologie culturelle des transitions</i>	9
2.2.1 <i>De l'outil culturel, à l'élément culturel et à la ressource symbolique : une évolution</i>	10
2.2.2 <i>La ressource symbolique : une notion performative</i>	10
2.2.3 <i>Vers une utilisation maîtrisée</i>	12
2.3 <i>La psychologie de l'expérience optimale</i>	13
2.3.1 <i>Une définition de la conscience</i>	14
2.3.2 <i>Le soi dans la conscience</i>	15
2.4 <i>Théories de la créativité</i>	17
3. Problématique : l'activité musicale.....	21
3.1 <i>La dimension temporelle</i>	21
3.2 <i>Des articulations entre l'individuel, le social et le culturel</i>	22
3.2.1 <i>Trois types de ressources privilégiées</i>	23
3.2.2 <i>La contribution de l'usage de ressources professionnelles dans le travail individuel</i>	25
3.2.3 <i>Distinction entre référent et genre</i>	27
3.2.4 <i>Distinction entre référent et ressource symbolique</i>	27
3.3 <i>Hypothèses exploratoires</i>	28
4. Méthode	30
4.1 <i>Population</i>	30
4.2 <i>Procédure</i>	31
4.3 <i>Notre adaptation de l'autoconfrontation</i>	31
4.3.1 <i>Phase 1</i>	33
4.3.2 <i>Phase 2</i>	34
4.3.3 <i>Phase 3</i>	35
4.3.4 <i>Guidage</i>	36
4.3.5 <i>L'éthique et notre rôle dans l'entretien</i>	39
4.3.6 <i>La grille d'entretien</i>	39
5. Analyse	42
5.1 <i>Présentation des résultats</i>	43
5.1.2 <i>Le genre</i>	43
5.1.3 <i>Usages de référents</i>	50
5.1.4 <i>Ressources symboliques</i>	54
5.1.5 <i>Autres éléments identifiés dans les entretiens</i>	66
5.2. <i>Synthèse des résultats</i>	68
6. Conclusion	80
7. Références bibliographiques	82
8. Annexes	85
8.1 <i>Recrutement</i>	85
8.2 <i>Canevas pour les séances d'autoconfrontation semi-directives</i>	87
8.3 <i>Exemples d'analyse</i>	91

1. Introduction

“Einstein said that "the most beautiful experience we can have is the mysterious." So why do so many of us try to explain the beauty of music, thus depriving it of its mystery?”

-Leonard Bernstein (1976, p. 9)

On les entend à la radio, on les voit sur scène lors d'événements, des concerts dans des fêtes, des festivals, des concours. Qui n'a jamais mimé le jeu déchaîné de guitaristes charismatiques, ou fait semblant d'être un chef d'orchestre en agitant les bras dans tous les sens ? Que font réellement ces personnes qui s'activent, chantent, dirigent, jouent d'un instrument pour le plus grand plaisir de nos oreilles ? Ces artistes qui nous font rêver donnent toujours l'impression qu'ils s'amuse, mais en vérité ils travaillent. Ces concerts auxquels ils participent nécessitent une préparation rigoureuse, des années d'efforts pour acquérir des techniques, des capacités expressives, toute l'expérience professionnelle qui leur permet d'exercer leur métier. Que le lecteur se rassure, ce travail n'est pas destiné à un lectorat de mélomanes spécialisés. Nous-même musicien amateur, nous avons certaines connaissances rudimentaires, mais elles seront soutenues en cas de nécessité par le recours à des ouvrages de référence. Dans la mesure du possible, nous souhaitons toutefois éviter d'aborder les aspects techniques et théoriques de ce domaine. Il n'est toutefois pas exclu que certains d'entre eux soient expliqués brièvement lorsqu'ils jouent un rôle clé dans la compréhension.

Au-delà des gestes que font ces personnes, des aspects techniques ou théoriques de l'instrument et de la musique, que font elles réellement ? À quoi pensent-elles ? Est-ce qu'elles s'imaginent des choses concrètes en jouant, les quelles ? Quelles sont les raisons qui motivent ces gestes ? Comment savent-elles ce qu'elles doivent faire ou ne pas faire ? On entend parfois parler de liberté d'interprétation, quelle liberté a-t-on dans ce métier ? C'est ce genre de questions auxquelles nous cherchons à répondre. Il y en a toutefois d'autres plus spécifiques sur lesquelles nous allons porter notre attention tout au long de notre recherche : qu'est-ce qui les aide dans leur activité ? Est-ce que ces personnes utilisent des choses à première vue extérieures à leur travail comme des films, des livres, des pièces de théâtre, des peintures, des sculptures (ou n'importe quelle production culturelle qui n'a pas forcément un rapport immédiat avec la musique qu'ils jouent) pour les aider dans leur tâche et comment en font-elles usage ? Est-ce qu'on en retrouve des traces dans leur musique ? Qu'en est-il de la musique jouée par d'autres musiciens ?

La création artistique nous intéresse également. Le dictionnaire dit du mot musicien « qu'il désigne plus spécialement celui, celle qui fait profession de composer et d'exécuter de la musique ». In *Dictionnaire de L'Académie française 8^{ème} édition* [en ligne], (page consultée le 12 janvier 2011) [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=1838317950;.](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=1838317950;.:) « Composer » et « exécuter », désignent deux manières différentes de manipuler le même matériau : le son. A première vue, il serait ten tant de dire que la composition a un aspect créatif inédit que l'exécution ne possède pas si on réduit cette dernière à une simple production ou reproduction d'une œuvre composée préalablement. Qu'en est-il par exemple de l'improvisation ? Comme le pensent d'autres auteurs qui nous ont précédés (Nettl, 1974, p. 4), la distinction entre composition, improvisation et exécution, est en fait très compliquée et constitue une simplification arbitraire et réductrice de la réalité qui mérite d'être remise en question. La création et l'exécution auraient des ressorts communs, elles ne représenteraient

en fait que deux points de vue différents d'un même ensemble de processus sous-jacents. Quels sont-ils ?

Pour répondre à ces questions, nous avons choisi d'étudier le travail des musiciens en le considérant comme une activité professionnelle exercée par un corps de métier, dont les membres partagent les mêmes règles explicites et implicites, les mêmes manières de conduire leur activité indépendamment de l'instrument dont ils jouent. Notre démarche s'inscrit essentiellement dans une psychologie socioculturelle (Vygotsky 1934) parce que l'activité des musiciens est selon nous médiatisée par des outils culturels. Certains chercheurs en psychologie du travail et en ergonomie (Clot, 1999a ; Clot, Faïta, Fernandez & Scheller, 2000) se sont intéressés à des professions dans différents secteurs d'activité¹ avec un regard socioculturel comme celui que nous souhaitons poser sur le travail des musiciens. Nous avons emprunté certaines notions qu'ils ont développées et adapté leur méthode d'autoconfrontation pour pouvoir chercher des réponses à nos questions plus spécifiques sur l'utilisation d'outils culturels.

2. Cadre théorique : une approche socioculturelle de l'activité musicale

Tout au long de ce chapitre, nous allons présenter les apports théoriques de divers chercheurs que nous avons choisis et qui constituent l'ensemble des instruments avec lequel nous espérons pouvoir mettre en évidence et analyser les dimensions psychologiques de l'activité du musicien professionnel au travers de différents niveaux interconnectés. Les musiciens d'aujourd'hui baignent selon nous dans tout ce que leurs prédécesseurs ont accompli artistiquement, musicalement ou techniquement. L'activité et la pensée de la nouvelle génération sont médiatisées par ces choses qui sont venues avant. Notre approche est socioculturelle et s'inspire des travaux de Vygotsky (1934). Celui-ci présente l'individu avant tout comme un être social. Pour lui, le développement individuel tire principalement sa source de l'interaction avec d'autres individus qui est médiatisée par des outils culturels, dont le plus important est le langage. Il définit la pensée comme un discours avec soi-même (Vygotsky, 1934). De plus, l'école russe dont il faisait parti considère que la pensée est indissociable de l'activité, que c'est à travers cette dernière qu'elle s'exprime et se développe. En accord avec ce paradigme, une étude des dimensions psychologiques du métier de musicien implique une prise en considération du musicien dans son activité sans qu'ils puissent être dissociés l'un de l'autre. Les travaux de Clot (1999a ; Clot, 1999b ; Clot et al. 2000) en psychologie du travail et ceux de Zittoun en psychologie culturelle des transitions (2006, 2007) s'intègrent eux aussi dans une psychologie socioculturelle.

Les contributions de certaines recherches d'auteurs qui n'appartiennent pas à ce cadre socioculturel seront aussi présentées pour compléter notre cadre théorique. Elles constituent cependant des sources secondaires qui ont pour but d'apporter un éclairage théorique sur certains éléments spécifiques comme la performance artistique telle qu'elle est vécue et la créativité. Nous justifierons les raisons qui ont motivé ces décisions conceptuelles à chaque

¹ Par exemple, les domaines de l'agro-alimentaire, du milieu hospitalier et des transports (Clot, 1999a). L'analyse de l'activité d'un trompettiste remplaçant de la part du même auteur fait exception. Toutefois, le niveau d'analyse et nos présupposés sont trop différents a priori pour que nous puissions nous appuyer sur lui. Clot, Y. (1995). La compétence en cours d'activité. *Education Permanente*, 123, 2, 115-124.

nouvel apport. Pour conclure cette partie, nous reviendrons sur les notions et tenterons de formaliser une théorie à partir de la combinaison de ces dernières. Nous formulerons ensuite nos hypothèses exploratoires, juste avant de nous attaquer à la présentation d'une méthodologie adaptée à nos concepts opérationnalisés, et nous l'espérons, capable de mettre à l'épreuve nos présupposés théoriques.

Avant de commencer, nous tenons à apporter une précision sur les termes que nous (ainsi que les auteurs cités) utilisons lorsque nous parlons des musiciens. Malgré leurs différentes connotations, les mots *individu*, *personne*, *sujet*, *acteur*, *travailleur*, *participant* ont été employés dans ce travail de manière interchangeable. Nous considérons avoir affaire à des représentants d'un corps de métier qui participent à une activité et la façonnent, ils sont donc de véritables acteurs de leur pratique. Puisque notre recherche fait parti du cadre de la psychologie socioculturelle, ils ne sont pas non plus des individus passifs et isolés : leur rapport au monde est médiatisé par des outils culturels.

2.1 Clinique de l'activité

La psychologie du travail telle qu'elle est appliquée par Clot et ses collègues (Clot, 1999a ; Clot & al, 2000), constitue la base théorique et méthodologique que nous avons choisie pour notre analyse du métier de musicien. En effet, ces auteurs ont développé un modèle et des concepts qui rendent compte, non seulement des multiples dimensions psychologiques impliquées dans le travail, mais aussi de l'échange continu entre activités individuelles et collectives qui se nourrissent mutuellement. Ils se distinguent de bon nombre de leurs prédécesseurs parce qu'ils cherchent à réconcilier un domaine dont l'objet d'étude, par manque de définitions communes, a donné lieu à d'innombrables perspectives théoriques (psychologie industrielle, psychologie cognitive du travail, psychologie sociale du travail, ergonomie, etc.) pour autant d'objets. Les visions traditionnelles de ce domaine de recherche qui se sont imposées à la suite de la révolution industrielle, souffrent notamment du fait qu'elles sont trop focalisées sur certains aspects du travail. Elles considèrent par exemple le travail comme l'activité prédominante dans la vie des individus, à tel point qu'elles accordent peu d'importance au fait qu'ils existent aussi en tant qu'individus en dehors du travail, qu'ils forment des collectivités et qu'ils donnent un sens personnel à leurs activités. La perspective défendue par Clot est profondément culturelle, s'inspirant d'auteurs tels que Vygotsky et Bakhtine, ainsi que de Bruner et Norman qui ont enrichi cette tradition à partir d'autres auteurs comme Lave avec la cognition située et Hutchins pour la cognition distribuée (Clot, 1999a, p. 73). C'est à travers eux qu'il va pouvoir considérer l'activité professionnelle dans toute son ampleur et s'efforcer d'y intégrer différents apports du vaste domaine de recherche que constitue la psychologie du travail. De plus, l'importance accordée au développement dans cette perspective se retrouve aussi dans sa conception d'une psychologie du travail développementale, non seulement parce qu'il considère le travail comme une activité elle-même en développement, mais aussi par le postulat d'une fonction psychologique du travail dans le développement individuel, social et culturel.

Selon Clot, « l'activité du *sujet* n'est pas uniquement tournée vers l'objet de la tâche mais tout autant vers l'activité des autres portant sur cette tâche, et vers ses autres activités à lui. L'activité psychologique au travail c'est ce qu'on fait dans l'univers des autres pour y participer ou s'en détacher. C'est le travail à soi dans le travail des autres » (1999a, p. 61). Le sujet, les autres et l'objet de la tâche constituent une triade dont l'activité est intrinsèquement

dépendante : elle est dirigée vers chacun d'entre eux. Le développement issu de l'activité s'inscrit dans les va-et-vient entre les pôles, il est donc vu comme « non linéaire et polycentrique » (1999a, p.62). Pour illustrer ce propos, le chercheur emprunte à Curie et Dupuy (1994) la terminologie suivante : la *pré-occupation*, l'*occupation* et la *post-occupation*. Le sujet est naturellement en proie à un certain nombre de pré-occupations qui peuvent être importées par d'autres activités, comme par exemple la nécessité de travailler plus durement pour espérer recevoir une augmentation et réussir enfin à payer ses dettes. Lorsque ces pré-occupations s'immiscent dans les occupations, dans le travail, une tension peut se créer entre les pôles parce qu'il y a des conflits d'intérêts. Un exemple proposé par l'auteur (Clot, 1999a, chap. 2) est celui d'ouvrières dans l'agro-alimentaire dont une des pré-occupations principales est de conserver leur travail pour pouvoir vivre. Pour y parvenir, elles doivent être productives et donner satisfaction par rapport à la qualité du travail accompli. Malheureusement, la fabrication de pâtes est souvent interrompue à cause de problèmes techniques avec des machines qu'il faut relancer ; les pré-occupations sont dirigées par le sujet vers l'objet de la tâche et entrent par conséquent dans l'occupation. Pour résoudre cette première tension, le sujet va impliquer les autres soit directement en s'adressant à eux et en redirigeant leurs pré-occupations, soit indirectement en faisant appel à ses connaissances des méthodes de résolution des autres. Dans l'exemple, les ouvrières qui sont dans l'impossibilité de résoudre le problème de la panne seule, vont faire appel au mécanicien qui appuiera sur quelques boutons dans une armoire électrique pour purger et redémarrer la machine. Le mécanicien étant souvent obligé de se déplacer pour un problème mineur qui entre en conflit avec ses propres pré-occupations, va prendre la décision d'expliquer aux travailleuses comment faire la réparation puisqu'il la considère suffisamment simple, à leur portée. A partir de ce moment, les ouvrières se retrouvent dans une situation qu'elles pourraient considérer comme résolue. C'est ce que les auteurs nomment la post-occupation, qui constitue un point d'orgue à la démarche de résolution. Cependant, dans cet exemple elles sont tiraillées entre les risques pour leur vie (l'armoire est électrique), pour leur emploi (elles n'ont officiellement aucune autorisation et devront assumer l'entière responsabilité en cas de problème majeur) et la reprise instantanée du travail qui se trouve désormais en leur pouvoir. En se tournant ensuite vers leurs supérieurs, elles espèrent parvenir à officialiser la solution et amorcer la mise en place d'une formation spéciale, ou la sécurisation de l'armoire. En réalité, le développement de la tâche se poursuit sans jamais vraiment arriver à son terme, avec l'émergence de nouvelles tensions entre pré-occupations et occupations qui changent (Clot, 1999a, chap. 2).

Le fonctionnement et le développement de l'activité professionnelle sont dépendants l'un de l'autre pour Clot (1999a) et devraient, par conséquent, être étudiés ensemble. Le système triadique qui a été évoqué (le sujet, les autres et l'objet de la tâche) subit des tensions et comprendre le fonctionnement de l'activité, c'est chercher à saisir ces tensions les unes par rapport aux autres à un *moment donné*. Le fonctionnement de l'activité n'est toutefois qu'une image de l'activité telle qu'elle est étudiée par des chercheurs *au moment de la recherche*. Les pôles s'adaptent continuellement et entraînent des changements pour réduire les tensions, les supprimer ou augmenter l'efficacité du travail. Par conséquent, le développement de l'activité, ses évolutions possibles et impossibles constituent des objets d'étude tout aussi importants. Tous les changements contribuent au développement de l'activité et laissent des traces qui s'inscrivent dans l'histoire de l'activité professionnelle, non seulement dans les mémoires individuelles des travailleurs, mais aussi dans une mémoire collective. En retour, ces souvenirs influencent constamment la manière dont l'activité est conduite par les travailleurs au présent, et son évolution future. Le développement est pour ainsi dire

inévitables et peuvent survenir à la suite de changements dont les conséquences premières peuvent être négatives ou positives, caractérisées par exemple par des situations de crise professionnelle où les travailleurs ne peuvent plus exercer l'activité dans des conditions adéquates, ou qu'elles représentent des améliorations qui rendent les situations de travail mieux adaptées à l'homme. La perspective ergonomique des auteurs ne se limite pas uniquement à une étude du développement quotidien de l'activité par les travailleurs, mais cherche véritablement à influencer le développement du travail en les amenant à repenser leur activité et à imaginer des changements potentiels dont l'issue est positive (Clot, 1999a, pp. 45-6).

2.1.1 Activité réalisée : entre possible et impossible

Il existe une distinction entre la *tâche*, ce qui est prescrit et doit être fait, et ce qui est effectivement fait et réalisé, l'*activité* (Leplat & Hoc, 1983, cités par Clot & al. 2000, p. 2). Cette définition est cependant incomplète pour Clot qui accorde une importance prépondérante au fait que l'*activité réalisée* fait partie d'une réalité aux activités potentielles multiples dont elle est la candidate qui s'est démarquée et a « vaincu » toutes les autres (Vygotsky, 1994, cité par Clot, 1999a, p. 73). Ne pas tenir compte de toute l'ampleur du réel dans lequel l'activité se développe, des choix qui ont failli dans cette course à la réalisation, ni des raisons pour lesquelles ils ont été écartés, revient à se priver d'une part significative de sa compréhension éventuelle, des cicatrices laissées par une lutte dont un seul choix a survécu. Comme le dit aussi l'auteur : « Le réel de l'activité est également ce qui ne se fait pas, ce que l'on cherche à faire sans y parvenir — le drame des échecs — ce que l'on aurait voulu ou pu faire, ce que l'on pense pouvoir faire ailleurs. Il faut y ajouter — paradoxe fréquent — ce que l'on fait pour ne pas faire ce qui est à faire » (Clot, 1999a, p. 119).

2.1.2 Genre et style

Même s'il n'était pas psychologue, le philosophe et théoricien du langage russe Bakhtine, cité par Clot (p. 35), a largement inspiré ce dernier par ses réflexions sur le langage. Le discours ne se limite pas à une simple opposition entre un mot relié arbitrairement à un concept et l'indépendance de pouvoir utiliser le même mot pour le relier à un autre concept. La réalité est plus complexe et plus nuancée selon Bakhtine (1978, p. 94). Les individus semblent avoir recours à des usages spécifiques de la langue, mais ils ont toutefois des similitudes lorsqu'ils sont confrontés à des situations comparables. En s'adressant à un agent de police par exemple, le ton, le langage choisi et ou même la construction du discours changent en comparaison à la manière dont cette personne s'adresserait à un ami. L'auteur plaide pour l'existence de « genres [de discours] » qui régissent, l'utilisation de la langue de la part d'un locuteur en fonction des situations rencontrées par ce dernier. C'est parce qu'il a acquis le genre au préalable (qu'il s'est imposé à lui, même inconsciemment) et qu'il a compris les subtilités de son usage, qu'il est en mesure de l'utiliser délibérément (1984, pp. 286-7).

Un autre concept essentiel pour Bakhtine (1977) est celui de *dialogisme*. Ce qui permet d'expliquer l'émergence de genres de discours pour l'auteur, c'est l'idée qu'un énoncé peut en fait être considéré comme une reformulation d'autres énoncés dont les échos résonnent à l'intérieur de celui-ci. Les notions de dialogue et de rapport dialogique, qui constituent les sources des reformulations, rendent compte d'un phénomène plus étendu qu'un simple

échange entre un sujet et un autre puisqu'elles s'efforcent de considérer chacun des échos dans leur singularité. Pour donner un exemple, un individu qui lirait Frankenstein dans le train se retrouverait à dialoguer non seulement avec Mary Shelley, mais également avec les écrivains dont elle s'est inspirée pour transformer l'idéal romantique en cauchemar. Il s'ensuit la création d'un rapport dialogique entre toutes ces personnes et tous ces énoncés qui ont le pouvoir de modifier la manière dont l'énoncé final est interprété par le lecteur. Une autre caractéristique du rapport dialogique se retrouve, selon Bakhtine, lorsque l'autre n'est plus seulement imaginé mais réel et communique avec un sujet. Au cours d'une discussion, locuteur et interlocuteur ajustent continuellement leurs discours en fonction de la personne qui leur fait face, parce qu'ils anticipent la manière dont leurs paroles seront comprises (Bakhtin, 1935/81).

Pour Clot et al., la notion de genre s'applique non seulement au discours, mais s'étend également à l'activité de l'homme et on la retrouve dans le travail. Par extension au genre de Bakhtine, ils la définissent comme « une sorte d'intercalaire social, un corps d'évaluations partagées qui règlent l'activité personnelle de façon tacite » ou comme « une mémoire impersonnelle et collective qui donne sa contenance à l'activité en situation : manières de se tenir, manières de s'adresser, manières de commencer une activité et de la finir, manières de la conduire efficacement à son objet » (Clot & al., 2000, p.2). Le genre d'activité émerge de la dissonance entre tâche prescrite et activité réalisée : il constitue à la fois une contrainte supplémentaire et une ressource pour l'action. En effet, il réduit les possibilités d'actions par le fait qu'il définit la limite entre ce qui est convenable ou ne l'est pas vis-à-vis du collectif de travail. En même temps, ce cadre n'est pas vide : il est au contraire enrichi par des solutions préconstruites implicites et communes aux travailleurs qui peuvent les guider et leur permettre d'appréhender des problèmes reconnus dans le métier (Clot, 1999a).

Au sein d'une entreprise agro-alimentaire comme celle que nous avons citée auparavant, bon nombre d'activités professionnelles sont amenées à coexister. Elles conduisent à des expressions particulières du genre spécifique à cette firme et à ces employés. L'auteur les considère comme des « *petits genres* », qui s'apparentent à des « *grands genres sociaux d'activité* ». Dans l'exemple de Clot, les ouvrières produisent, le mécanicien répare et entretient, les dirigeants répartissent le travail et les ressources, les ingénieurs et les formateurs développent des outils ou des protocoles, qui sont autant de genres sociaux d'activités qui existent bien au-delà des murs de cette firme. En réalité, la séparation de ces activités n'est pas aussi claire et chacun de ces travailleurs est amené à jongler entre différents rôles pour pouvoir accomplir sa tâche. Qu'ils soient petits ou grands, la définition du genre proposée au paragraphe précédent est la même pour les deux. Ce sont simplement deux niveaux d'analyse différents qui n'ont lieu d'être que si leur distinction apporte quelque chose à la compréhension des petits genres (1999a, p. 60). Lorsque le mot genre est employé par les auteurs (ou par nous dans ce travail), il fait implicitement référence aux petits genres qui constituent un des objets d'étude principaux de ces recherches, celui qui est connu des travailleurs parce qu'ils l'utilisent. Il nous semble pertinent de présenter cette différenciation parce qu'il pourrait y avoir des tiraillements entre le petit genre, connu uniquement des professionnels de la musique, et le grand genre qui émane par exemple d'une représentation incorrecte que se fait le public du travail du musicien, dont ce dernier aurait conscience.

La recherche de l'optimisation, l'innovation, la résolution des problèmes ou plus généralement la réussite collective et individuelle sont des composantes essentielles du monde du travail. L'élan qu'elles impriment dans l'activité implique des changements et des

réajustements continuels. Le genre, en tant qu'instrument de pensée impersonnel, se trouve limité dans certaines situations pour lesquelles il n'offre pas de réponse immédiate. Le travailleur se retrouve livré à lui-même et n'a d'autre choix que d'échouer dans la résolution du problème, ou d'opter pour une solution innovatrice impliquant pour lui de s'éloigner du genre et de l'adapter aux conditions rencontrées. Même si un tel ajustement semble être un passage obligé dans ce cas précis, la libération des contraintes imposées par le genre est un choix que la personne qui travaille peut faire à tout moment, si elle considère que l'efficacité de son travail pourrait être accrue à la suite de ses modifications. C'est une des composantes de ce que les auteurs appellent le *style* de l'action. Pour eux, la compréhension de la situation professionnelle passe par la mise en évidence de différences de *styles* entre les travailleurs (Clot, 1999a ; Clot & al., 2000).

Rappelons que le développement est au centre des préoccupations de ces chercheurs. Le *genre* a besoin des contributions individuelles et donc du *style* pour se développer, mais elles ne sont susceptibles de venir enrichir cette mémoire collective qu'au prix d'une acceptation générale et d'une utilisation régulière de la part des travailleurs, sans quoi, elles tomberaient tout simplement dans l'oubli. Selon Clot et al., le *style* s'exprime en fait par un « double affranchissement ». D'abord, c'est la capacité du travailleur à s'approprier l'instrument générique, à l'utiliser à sa manière et à s'affranchir des règles imposées par celui-ci pour en accroître l'efficacité, ce qui constitue la première composante que nous avons évoquée au paragraphe précédent. La deuxième, vient du fait qu'il est aussi amené à réviser ses propres habitudes professionnelles et à s'interroger sur le genre, voire à modifier son regard sur l'activité. C'est donc aussi un affranchissement par rapport à lui-même (Clot & al., 2000).

Pour Clot, il est essentiel de ne pas minimiser les articulations entre tous les éléments impliqués dans le travail humain, la triade de l'activité et ses tensions, les genres et les styles. Ce qui est au cœur de ce système, c'est l'action. Pour expliquer le rôle central qu'elle joue, l'auteur s'appuie sur la distinction entre activité, action et opération proposée par Leontiev (1984, cité par Clot 1999a, chap. 5). Leontiev définit l'activité comme quelque chose qui doit être motivée et chercher à répondre à un besoin pour pouvoir être considérée comme telle. L'action quant à elle, est liée à la formulation d'un but conscient qui s'intègre à l'activité, alors que les opérations sont considérées comme « les moyens d'accomplissement de l'action » (Leontiev, 1984, p. 118). Une étude des dimensions psychologiques du travail devrait s'efforcer de distinguer conceptuellement ces trois niveaux parce que leurs objets sont différents. L'objet de l'action, le but vers lequel elle est tournée, ne peut être réalisé que par l'intermédiaire d'une ou plusieurs opérations qui sont en fait présumées. Simultanément, l'action et son but sont aussi rattachés « au mobile vital de l'activité qui est toujours l'écho des mobiles des autres sujets ou des autres mobiles du sujet lui-même » et qui constituent eux aussi des présumés (Clot, 1999a, p. 169).

L'art de la musique peut être pratiqué en amateur, mais aussi en professionnel. Ne pas faire de distinction entre les deux serait une possibilité envisageable, tout comme la décision de nous intéresser uniquement aux amateurs. Cependant, l'angle qui nous intéresse en particulier est celui des musiciens professionnels, non seulement parce qu'ils y consacrent en général plus de temps que les amateurs, mais principalement parce que leur pratique implique des enjeux (personnels, financiers, émotionnels, etc.) qui vont au-delà de la passion et du loisir. De plus, être musicien professionnel c'est aussi appartenir à un corps de métier reconnu, régit par un certain nombre de normes internes, d'où notre intérêt pour un concept comme le genre. L'activité ces dernières années semble en plein développement sous l'impulsion des nouveaux

outils techniques à disposition. Ce modèle de triadique de l'activité en développement, avec le concept de style, nous permet de considérer certains changements qui sont en marche à l'heure actuelle en relation avec les tensions entre le travail, le travailleur et les autres (le milieu professionnel, le public). En effet, le progrès technologique a contribué à faciliter l'accès à la musique par l'enregistrement, sans parler des conséquences sur la popularisation de l'apprentissage de la musique et la visibilité accrue rendue possible par l'essor des médias. Cette question de la visibilité, vraisemblablement liée à l'exercice du métier de musicien, mais qui se pose également dans d'autres professions comme celle de comédien par exemple, pourrait avoir un impact sur les normes internes en vigueur alors qu'elle intervient dans une moindre mesure dans les professions du secteur primaire ou secondaire où le rapport avec le public joue un rôle mineur, voire inexistant.

2.2 Les apports de la psychologie culturelle des transitions

La vision systémique de l'activité professionnelle de Clot et al. constitue un outil théorique puissant en combinaison avec leur méthodologie de l'autoconfrontation que nous présenterons plus loin. Il devrait nous permettre de comprendre comment les aspects individuels, collectifs et relatifs à l'objet de la tâche s'articulent. Néanmoins, la spécificité musicale en fait un objet culturellement et traditionnellement admis comme ayant une valeur sémiotique et émotionnelle. En sa qualité d'art, elle est subjective et son interprétation varie en fonction de l'auditeur qui la perçoit. Le point essentiel pour nous, c'est que celui qui donne vie à la musique lui attribue aussi un sens personnel. Nous pensons que la production musicale est influencée par la valeur sémiotique variable que le musicien lui attribue et que certains aspects sont consciemment ou inconsciemment façonnés pour tenter de communiquer le sens personnel qu'il a pour lui, de manière évidemment subjective et sans nécessairement y parvenir. La perspective de Clot et al. même si elle considère les liens entre l'individu et l'objet de la tâche, relègue quelque peu la manipulation de la dimension sémiotique et émotionnelle de l'objet de la tâche au second plan. La volonté de mettre cet aspect en avant a motivé notre recherche d'un apport théorique nous permettant d'aller vers son approfondissement.

Notre choix s'est porté sur la notion de ressource symbolique et le modèle emprunté à la psychologie culturelle des transitions (Zittoun, 2006, 2007) parce qu'elle met l'accent sur le rôle central des émotions et de la construction du sens. L'avancée théorique de la chercheuse a certainement contribué à donner un nouvel élan à la psychologie culturelle. Il est tout d'abord important de signaler que cette dernière fait également parti des fondements théoriques de Clot et de ses collègues, particulièrement les idées de Vygotsky sur la médiation par des outils culturels, ainsi que l'accent mis sur le langage et le dialogisme de Bakhtine. La notion de ressource symbolique est pertinente pour une psychologie d'inspiration socioculturelle comme celle prônée par Clot parce qu'elle permet de relier les aspects sociaux aux aspects individuels : « uses of symbolic resources necessarily constitute a bridging between inner world and shared reality » (Zittoun, 2007, p. 3). De plus, elle apporte une réponse au problème méthodologique de l'approche dialogique de Bakhtine (1979, cité par Zittoun, 2007) qui considère le discours comme une reformulation d'autres discours, se trouvant confronté à la difficulté principale de considérer chacun des discours dans la confusion qui y règne. La notion de ressource symbolique fait écho à ce que le discours a de personnel : elle est le résultat d'une transformation d'éléments culturels socialement partagés

en quelque chose de véritablement singulier dont l'élaboration a été modélisée, la rendant par conséquent analysable.

Le modèle de Zittoun ferait donc office de véritable complément au vu de la compatibilité théorique apparente. Cette proximité pourrait toutefois être considérée comme une faiblesse parce qu'elle ne nous permet de voir l'objet de cette recherche que sous un angle restreint par rapport à l'éventualité de combiner des paradigmes aux différences plus marquées, mais dont un des avantages serait par exemple de compenser réciproquement leurs défauts. Le recours à des perspectives théoriques secondaires présentées plus loin dans ce chapitre a aussi pour but de remédier à cet inconvénient.

2.2.1 De l'outil culturel, à l'élément culturel et à la ressource symbolique : une évolution

Une personne confrontée une situation jamais rencontrée et pour laquelle elle n'est donc pas forcément en mesure de réagir de manière appropriée, va chercher une solution en puisant d'abord dans les moyens à sa disposition. Les outils culturels au sens large en font parti. Certains d'entre eux peuvent devenir des *ressources symboliques*, s'ils remplissent les conditions posées par la définition de Zittoun que nous allons présenter dans cette section. Leur usage est l'expression de la manière dont la culture s'imisce dans le développement individuel. En adoptant une posture socioculturelle, elle s'est intéressée aux parcours de vie de personnes, aux changements majeurs auxquels elles ont été confrontées et plus particulièrement aux choses qui les ont aidées à retrouver une certaine stabilité. La nature développementale de la psychologie culturelle et la médiatisation des rapports humains par des outils culturels sont préservées, puis renforcées par la théorisation des ressources symboliques et de leurs usages, étape clé si la psychologie entend considérer ces situations de ruptures comme des richesses et se donner les moyens de les analyser.

L'existence du concept de ressource symbolique que nous allons aborder est liée à celui d'élément culturel. L'auteure s'intéresse à deux types d'éléments culturels en particulier, dont l'aspect sémiotique est en fait essentiel. Ainsi, le premier type définit les éléments culturels que sont « les livres, les films, les œuvres d'art et les images » comme étant caractérisés par « des configurations sémiotiques de différents codes (musical, graphique, verbal, etc.) » et dont la réalité est « liée à un support matériel » (Zittoun, 2007, p.2). Le second type considère les domaines « religieux, politiques ou ethniques » comme des systèmes symboliques régis par des objets, des symboles ou des entités qui les représentent, des « autorités qui déterminent les limites du système » (Geertz, 1972 ; Grossen & Perret-Clermont, 1992 cités par Zittoun, 2007, p.2).

2.2.2 La ressource symbolique : une notion performative

Tous les éléments culturels ne peuvent pas devenir des ressources symboliques telles qu'elles sont définies par Zittoun. Certains aspects particuliers des ressources symboliques sont mis en avant comme étant ceux qui offrent le plus de potentiel dans une optique de contribution au développement et de transformation. Tout d'abord, l'usage, ainsi qu'une forme d'intentionnalité, sont des caractéristiques essentielles de ces dernières auxquelles s'ajoute la nécessité d'aller « au-delà de la valeur ou de la signification culturelle immédiate » (Zittoun, 2007, p.2). Autrement dit, il doit sortir du cadre ou de la fonction dans laquelle il est

habituellement utilisé. De plus, le caractère imaginaire est d'une importance cruciale dans la définition de ressource symbolique parce qu'il permet « la création d'une sphère d'expérience au-delà de l'ici et du maintenant de la réalité sociale partagée » (Zittoun, 2007, p.2). Par conséquent, seuls les éléments culturels qui ont ce potentiel, en plus des autres caractéristiques évoquées, peuvent prétendre au statut de ressources symboliques. Les « information-based resources (e.g., a geographical documentary)» ainsi que les « prosseual^[sic] resources (e.g., an argumentative style)» (Zittoun, 2007, p.2), n'entrent pas tout à fait dans cette définition probablement parce que leur nature majoritairement définitoire ou scriptée, limite la personnalisation de l'usage et par conséquent son potentiel en tant que ressource individuelle.

Nous venons de présenter les caractéristiques nécessaires pour faire d'un élément culturel une ressource symbolique. Nous allons maintenant évoquer les processus psychologiques à l'œuvre dans l'utilisation de ressources symboliques que nous discuterons individuellement dans les prochains paragraphes. Ils sont au nombre de trois: « intentionnalité, inscription dans une dimension temporelle et distanciation » (Zittoun, 2007, p.4). Avant d'aller plus loin, le lecteur attentif aura remarqué le lien entre la définition et les processus qui s'explique par le fait que l'auteur définit le concept de ressource symbolique comme quelque chose de fonctionnel. C'est par l'usage, au travers des trois processus cités, qu'une médiation peut avoir lieu. En ces termes, il est tout à fait pertinent de mettre en évidence les traits définitoires les plus importants non seulement parce qu'ils donnent une idée du concept, mais surtout parce que leur présence dans un élément culturel quelconque augmente ses chances d'être fonctionnel et donc qu'il puisse être considéré comme une ressource symbolique.

Dans un premier lieu, l'intentionnalité rend compte de la propension d'un élément culturel à devenir une ressource symbolique par l'usage. De plus, le caractère de ce dernier est performatif, c'est-à-dire qu'il est motivé et entouré par une idée « d'aboutness » pour reprendre le terme employé par l'auteur, la pertinence d'un usage à propos. Il est donc orienté vers un but conscient ou inconscient et sert de médiateur à une action, une interaction ou à la construction d'un sens pour quelque chose (une situation, une relation, un phénomène social) ou quelqu'un (les autres, soi-même) (Zittoun, 2006, p. 104). De plus, ce qui en fait une ressource c'est la « mise en relation avec quelque chose de plus grand que l'expérience culturelle qu'elle offre : l'expérience de la personne dans son monde» (Zittoun, 2007, p.4).

Les ressources symboliques, en tant qu'outils culturels mobilisés, s'inscrivent dans une dimension temporelle (Valsiner, 2000, p.13, cité par Zittoun, 2006, p. 113 ; Valsiner, 2001, cité par Zittoun, 2007, p.4). La personne, qu'elle soit confrontée ou non à des revirements dans son parcours, se trouve dans une dynamique où le changement (imposé ou volontaire) et le besoin de pouvoir s'appuyer sur une continuité entrent en conflit. Les traces laissées par ces expériences passées marquent non seulement les usages présents, mais influencent ensemble un futur en miroitant des possibilités envisageables. Zittoun (2006, chap. 4) propose différents usages en fonction des trois temporalités : rétrospectif pour le passé, microgénétique pour le présent, et prospectif pour le futur. A partir du moment où un élément culturel est devenu une ressource symbolique, la personne peut y faire appel indéfiniment dès qu'une opportunité se présente. Il y a une profonde interconnexion entre tous les moments où des ressources symboliques ont été utilisées ; autrement dit, chacune des mobilisations est empreinte de toutes les situations dans lesquelles elles ont eu lieu ou pourraient avoir lieu. Un usage rétrospectif est directement confronté au fait que le passé, en tant que représentations individuelles et socialement partagées dans certains cas, reste relativement malléable pour

l'individu qui a la possibilité de reconfigurer ses souvenirs, renforcer par exemple certains éléments particulier au regard d'une perspective qui a changé. De même que pour le futur, dans un usage prospectif, c'est la reconfiguration de fragments de souvenirs qui permet d'imaginer différentes versions du futur (Zittoun, 2006, chap. 4).

Le dernier processus, la distanciation, est celui qui tire le plus profit de la composante imaginaire évoquée auparavant. La démarche de construction de sens, caractéristique de l'emploi des ressources symboliques, s'inscrit dans le temps comme nous l'avons déjà dit, mais c'est surtout dans nos mémoires qu'elles laissent des traces. Leurs usages constituent autant de possibilités de prendre du recul par rapport à une situation inconfortable ou incomprise. Zittoun distingue la construction de sens, l'élaboration sémiotique, de l'environnement sémiotique « as for example, as when one realizes being sad while listening to sad music: the music, provides with an organization of semiotic means that enable distancing from sadness (Zittoun, 2007, p.5)² ». La prise de recul est plus ou moins grande et peut être classée par niveaux comme ceux suggéré par Valsiner (2004), cité par Zittoun (2007, p.4). Le premier niveau de distanciation revient, pour un individu qui se retrouve dans un état «émotionnel diffus», à mobiliser une ressource symbolique qui va lui servir de médiateur aux différentes impressions et les « refléter ». Le second consiste à mettre un nom sur une condition particulière dans laquelle il se trouve. Le troisième utilise une ressource symbolique pour catégoriser des phénomènes, des comportements ou des états mentaux qui ont été clarifiés et identifiés aux niveaux inférieurs, puis le quatrième se charge d'ordonner le classement en fonction de la valeur que la personne leur attribue.

2.2.3 Vers une utilisation maîtrisée

L'usage des ressources varie considérablement d'un individu à un autre et d'un contexte à un autre puisque les trois processus dont nous avons parlé, l'intentionnalité, l'inscription dans une dimension temporelle et la distanciation, prennent une ampleur différente en fonction de la situation rencontrée. Selon Zittoun, les usages peuvent être inconscients dans certains cas, mais aussi survenir de façon consciente voire contrôlée volontairement. Cela implique pour la personne de prendre une posture réflexive et de se distancer par rapport à sa propre utilisation d'une ressource symbolique. La chercheuse propose cinq degrés de réflexivité : zéro, quasi, intuitif, délibéré, réflexif (Zittoun, 2007, p.12).

Le degré zéro représente aussi la distance zéro, par exemple dans des situations où l'élément culturel est utilisé pour lui-même et les effets inhérents à l'expérience qu'il procure (Zittoun, 2007, p.12). Subséquemment, un couple peut se mettre à danser parce que la musique est entraînante, sans forcément chercher à l'utiliser ou à vivre ce moment à travers elle. Ces personnes n'ont dans l'immédiat pas conscience de ce que cet événement signifie ni de l'importance qu'il pourrait prendre par la suite, si elles venaient par exemple à entendre ce morceau à nouveau et à revivre l'instant passé par son intermédiaire.

Le degré quasi est celui où une personne n'utilise pas encore la ressource symbolique consciemment, mais où la médiation sémiotique se produit par l'intermédiaire des sensations

² L'immédiateté (comme l'absence de médiation) de l'environnement sémiotique par Zittoun est à notre avis discutable parce que l'identification de ce que c'est qu'une « musique triste » n'est pas une évidence en soi et nécessite tout de même une élaboration sémiotique sur le moment. Nous reparlerons peut-être de ce point lors de l'analyse des entretiens

que dégage l'expérience culturelle. Même s'il n'y a pas d'élaboration de sens à proprement parler, elles sont tout de même ressenties et affectent son humeur. (Zittoun, 2007, p.12)

Le degré intuitif est le premier à pouvoir être considéré comme conscient parce qu'il laisse une trace visible, en général matérielle, que l'élément culturel est utilisé comme une ressource symbolique donc porteuse de signification, d'émotions, de souvenirs. Le fait d'accrocher toutes les cartes postales qu'on nous envoie sur le réfrigérateur revient à leur attribuer une valeur sémiotique. Même si l'opération n'est pas le fruit d'une réflexion poussée, elle est motivée par l'intuition.

Le degré délibéré indique que l'individu qui utilise la ressource symbolique le fait consciemment : il l'a choisie parmi plusieurs éléments culturels parce qu'il sait que certaines de ses propriétés peuvent lui servir dans la réalisation d'un but. Zittoun donne un exemple intéressant qui est celui du recours à la Bible lorsqu'il faut choisir le comportement à adopter en fonction de la situation rencontrée. Les usages au degré intuitif peuvent évoluer pour devenir délibérés, « ou ils peuvent être systématiquement entraînés, comme c'est le cas dans des groupes de lecture de la Bible » (Zittoun, 2007, p.12).

Le degré réflexif, dernier des cinq qui ont été présentés, se caractérise par une prise de recul supplémentaire par rapport au degré délibéré où l'individu montre une véritable réflexion non seulement par rapport au choix de la ressource symbolique, mais va jusqu'à se questionner sur l'usage spécifique qui lui permettra d'atteindre le plus efficacement ses objectifs. « A person aware of the impact of using symbolic resources, deliberately looking for them, might also start to transform existing elements or ways to use them (such as mixing music), or creating his own resources (writing poems) » (Zittoun, 2007, p.12). L'auteure considère que les deux derniers degrés sont la preuve d'une certaine expertise dans l'usage de ressources symboliques.

2.3 La psychologie de l'expérience optimale

Les approches combinées de Clot et Zittoun, en mettant l'accent sur les dimensions sémiotiques et émotionnelles liées à l'usage des ressources symboliques, constituent un outil puissant dans l'analyse de l'activité et ses composantes sur le plan théorique. Toutefois, les considérations méthodologiques imposées par une recherche de terrain nous ont amenés à nous questionner sur la nature de l'activité à laquelle nous serions confrontés.

La psychologie de l'expérience optimale (Csikszentmihalyi, 1990) s'est intéressée à la vie de sportifs d'élite et d'artistes dont il a recoupé les témoignages qui lui ont permis de mettre en évidence un phénomène commun : ils ont vécu des moments de concentration si intenses qu'ils s'accompagnaient de perte de conscience d'eux-mêmes et de ce qu'ils faisaient, alors qu'ils étaient en train de réaliser des exploits. Ce phénomène n'est pas une propriété exclusive de ces activités et s'étend à bien d'autres sphères qui ont aussi fait l'objet d'études par la suite et qui sont mentionnées dans le même ouvrage. L'intérêt principal de cette contribution théorique se situe dans l'explication de la performance musicale proposée par l'auteur. Elle serait comparable à une expérience subjective de la réalité qui tend vers une forme optimale (le flow) où l'énergie psychique (l'attention, la concentration) est entièrement focalisée sur sa performance : pensée et action ne font qu'un (Csikszentmihalyi, 1990). Certains chercheurs

dans la littérature psychologique musicale que nous avons eu l'occasion de lire accordent également de l'importance aux travaux de Csikszentmihalyi pour les mêmes raisons et vont jusqu'à l'intégrer dans leurs modèles³.

Cet apport théorique « d'un modèle phénoménologique de la conscience basé sur la théorie de l'information » (Csikszentmihalyi, 1990, p. 25) a une pertinence parce qu'il permet d'expliquer les changements d'états de conscience par lesquels passe le musicien en fonction des différentes conditions auxquelles il est confronté et les implications sur sa pratique. L'approche du chercheur est phénoménologique parce ce qu'elle ne cherche pas ni à expliquer la conscience sous un angle biologique ou physiologique, ni par l'attribution d'un rôle à des motivations inconscientes. En fait, elle s'intéresse à la manière dont les personnes vivent et donnent du sens à des expériences constituées d'événements concrets. Elle se distingue de la phénoménologie traditionnelle par la prise en compte de certaines connaissances empruntées à la théorie de l'information, résultats de recherches sur la mémoire, l'attention, puis le traitement, le stockage et l'utilisation des données sensorielles (Csikszentmihalyi, 1990, p. 26). Même si la définition de la conscience proposée par la psychologie de l'expérience optimale est théoriquement éloignée de celle de l'approche socioculturelle, nous pensons que l'utilisation de ce modèle est pertinente parce que l'attention y est considérée comme une *ressource*. Elle est épuisable et son usage peut être optimisé. L'existence de plusieurs états de conscience selon la manière dont cette ressource est utilisée pendant l'activité nous semble plus proche de la réalité de l'activité. L'activité est toujours consciente pour Csikszentmihalyi, mais la conscience de certaines choses peut être mise en veille lorsque l'attention n'est plus portée sur celles-ci.

2.3.1 Une définition de la conscience

Selon l'auteur, la réalité à laquelle tous les individus sont confrontés est subjective et le fruit d'une construction individuelle à partir d'un nombre limité d'éléments qui ont été consciemment perçus et choisis parmi la multitude d'informations sensorielles qui nous parviennent. Autrement dit: "thus, while consciousness is a mirror that reflects what our senses tell us about what happens both outside our bodies and within the nervous system, it reflects those changes selectively, actively shaping events, imposing on them a reality of its own" (Csikszentmihalyi, 1990, p. 26).

La conscience telle qu'elle est définie par Csikszentmihalyi n'a pour seule limite que notre perception de la réalité, mais nos capacités perceptives et cognitives sont elles mêmes limitées par notre propre enveloppe charnelle. Elles deviennent insuffisantes à partir d'un certain nombre d'informations à traiter simultanément. Il importe moins de chercher à déterminer cette valeur, que de porter notre intérêt sur la manière dont l'usage de cette ressource peut être optimisé, par exemple, en nous appuyant sur nos capacités sémiotiques pour réduire la dépense en catégorisant ou en créant des modèles pour comprendre des aspects similaires de la réalité. Malgré le potentiel multiplicatif offert par ces possibilités d'optimisation, elles ne font que tenter de repousser l'inévitable. Le moyen le plus important, selon l'auteur, c'est de mettre la priorité sur certaines informations au détriment d'autres qui ne sont pas pertinentes en fonction de la situation, de « focaliser son attention » de manière ciblée et intelligible. En

³ Lire à ce propos : Kenny, B. J., Gellrich, M. (2002). Improvisation. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science & psychology of music performance* (pp. 117-34). New York: Oxford University Press.

fait, l'attention est considérée par l'auteur comme une ressource qui a un coût physiologique, de « l'énergie psychique » disponible en quantité maximale limitée. Elle s'épuise progressivement lorsqu'on y fait appel et se restaure au repos (1990, chap. 2). Cette métaphore biologique de l'auteur constitue le point qui est certainement le moins compatible avec la psychologie socioculturelle où les considérations physiologiques n'ont pas d'implication. Nous avons pensé toutefois qu'une analyse du travail ne devrait pas trop minimiser l'aspect énergétique de l'activité parce qu'il peut avoir une influence importante sur la gestion de cette dernière.

2.3.2 Le soi dans la conscience

Le psychologue considère le soi dans deux perspectives différentes, mais qui sont en fait interdépendantes. Dans un premier temps, il est le chef d'orchestre qui dirige l'attention de l'individu sur les choses qui sont importantes pour ce dernier. Puis dans un deuxième temps, il fait partie intégrante du système comme étant la somme d'une multitude d'informations relatives à cet individu (sur lesquelles il a dirigé son attention à un moment donné dans sa vie). Elles sont entrées dans sa conscience pour former « une conscience de soi ». Ce modèle comporte une cyclicité caractéristique que le chercheur résume par la phrase : « attention shapes the self, and is in turn shaped by it » (Csikszentmihalyi, 1990, p.34).

Si l'on considère, comme l'auteur, l'aspect intentionnel de l'attention qui ordonne, gère et concentre le flux des informations à la demande du soi, l'épuisement de cette ressource va inévitablement submerger la conscience qui devra prendre un repos forcé avant de pouvoir se relancer une fois que les batteries sont rechargées. L'intentionnalité est préservée aussi longtemps que l'attention est suffisamment forte pour servir les intérêts de l'individu. Toutefois, cette dernière peut voir son influence diminuer lorsqu'elle est détournée par des événements, des données parasites, qui vont à l'encontre de nos objectifs immédiats et affectent notre soi plus ou moins profondément. C'est ce que l'auteur appelle « psychic entropy » ou « psychic disorder », à l'inverse du « psychic order » qui caractérise un état de conscience relativement stable, essentiel pour atteindre une configuration optimale : le flow (Csikszentmihalyi, 1990, chap. 2).

Le flow est une expérience optimale dans laquelle l'attention devient de plus en plus concentrée sur l'objectif à accomplir et que rien ne vient entraver cette dynamique qui se met en route. Il se produit un double mouvement. D'un côté, les données pertinentes, c'est-à-dire celles qui sont en adéquation avec l'objectif, apparaissent successivement et sont traitées l'une après l'autre sans difficultés. Pendant que de l'autre côté, ce sont celles qui ne contribuent pas directement au but qui sont progressivement purgées de la conscience jusqu'au moment où plus rien n'existe, mis à part un flux d'informations parfaitement ordonnées qui convergent vers l'objectif (Csikszentmihalyi, 1990, chap. 2).

Nous allons maintenant nous intéresser aux éléments essentiels qui, selon l'auteur, composent le flow et rendent de telles expériences possibles, avant d'aborder la perspective développementale qu'il propose autour de cette notion. Le sentiment de satisfaction à la suite d'épisodes de flow a fait l'unanimité auprès de tous les participants qui se sont prêtés aux études, ce qui en fait l'élément central. Csikszentmihalyi a dénombré huit composantes principales (1990, chap. 3) :

Tout d'abord, la personne qui se lance dans une activité doit avoir de l'intérêt pour celle-ci et éprouver de la satisfaction de pouvoir la mener à son terme. Encore faut-il parvenir à réaliser les tâches qui y contribuent. Pour donner un exemple, on ne peut pas attendre d'un footballeur professionnel qu'il vive une expérience de flow en jouant au basket-ball sous prétexte qu'il est fasciné par les déplacements du ballon dans l'espace. Pour l'auteur, il est inévitable d'avoir des « skills » suffisantes pour nous permettent d'atteindre les objectifs fixés, c'est « un challenge », mais du domaine du possible pour cette personne. Ensuite, celle-ci va s'efforcer d'employer toute son énergie psychique à son seul objectif (le double mouvement que nous avons décrit au paragraphe précédent), elle fait corps avec l'activité. Les deux composantes suivantes sont en quelque sorte implicites dans l'image d'un flux d'informations qui convergent sans se bousculer vers une même direction. La première est liée à l'objectif comme un besoin pour la personne d'avoir une vague idée de ce qu'elle désire, avant de pouvoir amorcer un mouvement vers ce quelque chose à atteindre. Il peut-être flou au départ et devenir de plus en plus évident à mesure qu'elle s'en rapproche. Cette composante ne serait qu'un élan sans véritable impact sans la seconde : l'importance d'avoir « un feedback immédiat », qui permet à la personne de confirmer chacun de ses pas, d'aller de l'avant tout en l'informant de ce qu'elle a accompli jusque là. Une autre paire de composantes met l'accent sur l'impression de facilité avec laquelle les participants disent avoir réussi leurs exploits, non pas parce que leur activité ne comportaient aucune difficultés majeures, bien au contraire puisque cette dernière les amenait à utiliser leurs capacités au maximum de leur potentiel, mais parce que chacune des difficultés étaient surmontées instantanément. Cette facilité ne tient en réalité qu'à un fil et comporte un côté négatif. Parmi les exemples donnés par l'auteur, celui de l'alpiniste qui gravit un sommet correspond bien à cette image. Ses mouvements se suivent dans un ballet de poussées et de tractions parfaitement coordonnées, chaque centimètre gagné le rapproche de son but. Il n'est pourtant pas à l'abri d'un accident, mais cela ne l'empêche pas d'éprouver « un sentiment de contrôle » sur la situation. Ce n'est qu'une illusion parce qu'en fait : « what people enjoy is not the sense of *being* in control, but the sense of *exercising* control in difficult situations » (Csikszentmihalyi, 1990, p. 61). L'avant dernière composante revient sur l'idée que le flow concentre l'attention en supprimant de sa zone d'effet les éléments ne contribuant pas directement à l'objectif, mais l'un d'entre eux se trouve être « la conscience de soi ». Les caractéristiques compilées de la personne, c'est-à-dire la manière dont elle se définit, sont des informations qui forment sa conscience de lui-même, et sa mise à l'écart temporaire de la conscience libère de l'attention. Ce qui procure ici de la satisfaction, c'est le changement que l'épisode de flow a permis à la suite d'une « perte de la conscience de soi », une fois cette dernière revenue à sa place. En effet, la personne (avec ses doutes, ses réussites, ses défauts et ses qualités) se trouve enrichie par cette dernière réussite, non seulement par le résultat, mais surtout parce qu'elle a vécu une expérience optimale et qu'elle a repoussé ses limites de ses capacités ; la situation a évolué, elle ne peut plus se définir comme auparavant et son soi a « grandi ». Pour l'auteur, la dernière composante est en relation avec l'écoulement du temps tel qu'il est perçu. A moins que le temps qui passe ait une fonction cruciale dans l'activité de la personne qui vit une expérience optimale, l'événement est ressenti comme ayant une durée plus courte que le temps qui s'est effectivement écoulé. Même si elle se retrouve dans plusieurs témoignages, le psychologue lui accorde une importance moindre dans son modèle révisé parce qu'il est difficile de savoir si cette perception modifiée du temps est une nécessité pour l'expérience optimale ou une conséquence qui s'expliquerait par le fait que l'attention se détourne de lui lorsqu'il n'est pas pertinent.

2.4 Théories de la créativité

Derrière ce mot se cachent d'innombrables définitions, théories et tentatives de mettre en évidence des processus qui l'expliquent, en fonction des perspectives choisies par les chercheurs pour l'étudier (Hargreaves, 1986/2001 ; Parncutt & McPherson, 2002 ; Sternberg, Grigorenko & Singer, 2004). Nous ne nous risquons pas à formuler une définition générale de plus, d'abord parce qu'elle impliquerait de considérer chacune des contributions théoriques proposées dans ce vaste domaine de recherche et sortirait du cadre de ce travail. Il est essentiel pour nous d'intégrer la question de la créativité dans notre étude du musicien professionnel, mais il n'est pas pertinent de nous demander si notre musicien est créatif dans d'autres activités, ni si sa personnalité partage des traits similaires avec des individus considérés comme créatifs. Ce qui nous intéresse, c'est *comment* le musicien crée et la manière dont cette question se limite d'elle-même en considérant les articulations sociales, interpersonnelles, personnelles et intrapersonnelles de son travail permises par la combinaison des concepts de Clot et Zittoun. Nous ne traiterons par conséquent qu'une infime partie de toute la littérature sur la créativité, en ciblant le plus pertinemment possible celles qui contribuent de façon cohérente à notre travail.

Kaufman et Baer (2004) citent dans un premier temps Mayer (1999), qui considère que même les chercheurs de perspectives théoriques très différentes s'accordent, en grande partie, sur la définition générale suivante : « the ability to produce work that is novel (i.e., original, unexpected), high in quality, and appropriate (i.e., useful, meets task constraints) » (Sternberg, Kaufman, & Pretz, 2002, p. 1, cités par Kaufman et Baer, 2004, p. 4). Cette définition nous permet de montrer qu'en fait, la créativité est non seulement liée à « la capacité de produire » quelque chose, mais aussi à un *jugement de valeur* sur « la nouveauté », « la qualité » et si l'œuvre est suffisamment « appropriée ». Qui émet ce jugement et par rapport à quoi ? Pour Csikszentmihalyi, il n'y a pas un acteur unique, mais en fait trois sources interdépendantes : « le domaine, le milieu et la personne » (2006, p. 40-41). La musique par exemple, est un domaine caractérisé par des théories, techniques, instruments et œuvres, autrement dit par des normes spécifiques. Le milieu est la somme des personnes qui ont pour fonction de contribuer au domaine, elles en sont les représentants, mais aussi « les gardiens » qui assurent le maintien d'une tradition instaurée par leurs prédécesseurs. Le rôle de la personne est d'essayer de produire quelque chose « à partir des symboles d'un domaine » préexistant. Cette création est d'abord évaluée par le milieu qui la considérera comme appartenant ou non à ce domaine. L'acceptation dans le domaine n'est toutefois pas un gage de créativité. Si l'œuvre apporte par la suite des améliorations qui renforcent la cohésion du domaine ou permettent à sa tradition de grandir, cette personne sera considérée comme créative et reconnue. Dans le deuxième cas, les milieux d'autres domaines pourraient la rattacher à eux, sans quoi, elle pourrait marquer l'origine d'une tradition (Csikszentmihalyi, 2006, p. 40-41).

Etant donné qu'il appartient au milieu, plus qu'au musicien, de reconnaître le travail de ce dernier, de lui ouvrir ses portes ou de continuer à l'accepter en tant que collègue, l'opportunité d'être considéré un jour comme créatif par ses pairs est difficile à étudier en optant pour la perspective du milieu. De plus, cette extériorité apparente du jugement l'éloigne quelque peu de l'objet de notre recherche, mais nous pouvons tout de même considérer son impact dans la perspective de la personne. Son influence devrait ressortir en partie dans notre investigation des concepts de style et de genre empruntés à Clot puisqu'ils s'intéressent à la norme professionnelle et ses écarts. La spécificité du point de vue de la créativité, c'est que le style,

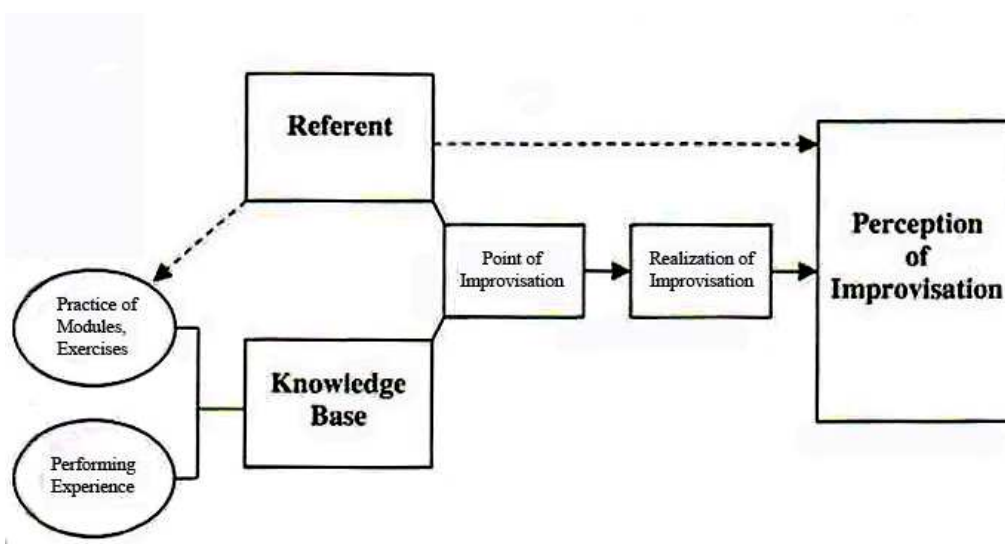
en tant qu'expression personnelle et originale du genre, devient un moyen de l'exercer. La recherche de la créativité en tant que jugement de valeur et reconnaissance, qu'elle soit intentionnelle ou non, implique de la part du musicien qui désire être considéré comme tel, qu'il ait un certain respect pour les normes du domaine définies par le milieu.

L'interdépendance entre le social et l'individuel dans la créativité ayant été évoquée, nous allons maintenant nous intéresser plus en détail au processus créatif tel qu'il a été étudié par certains chercheurs que nous présenterons successivement. En guise d'introduction, une citation du célèbre inventeur Thomas Edison : « genius is one percent inspiration and ninety-nine percent perspiration » (Rosanoff, 1932). Selon Hargreaves, la véracité et la répartition de ce pourcentage conduisent à un désaccord de plus dans le milieu de la recherche sur la créativité. Même s'il admet l'existence de contre-exemples de part et d'autres, l'auteur estime que la quasi-totalité des chercheurs acceptent qu'une partie puisse être expliquée a priori rationnellement, mais que certains aspects ne puissent pas l'être (1986/2001, p. 147).

La théorie associative de la créativité proposée par Mednick considère qu'une idée créative émerge de l'association de différents éléments qui deviennent « contigus ». Il suggère que ce phénomène à trois modes de production : « serendipity, similarity, and mediation » (1962, p. 220). Le premier, qu'il nomme sérendipité, implique à un moment donné l'intervention du hasard, « l'accidentel », dans la mise en relation par l'environnement de stimuli qui rappellent d'autres idées et les associent. Un des exemples qu'il propose est celui de la découverte de la pénicilline. La deuxième possibilité, la similarité, s'appuie sur la ressemblance entre des éléments ou des stimuli qui les composent pour en expliquer la mise en contiguïté. Selon Mednick, il est possible qu'elle soit un mode privilégié pour certaines activités comme les arts. La poésie est un exemple flagrant, où « l'homonymie, les rimes, et les similarités dans la structure et le rythme des mots ou dans similarités dans les objets qu'ils désignent » sont des attributs constitutifs qui fonctionnent sur ce mode. Le troisième et dernier mode de production est représenté par la médiation d'un ou plusieurs éléments communs (Mednick, 1962, p. 221-22). Si nous prenons par exemple le Colosse de Rhodes et le Temple d'Artémis, nous pourrions les associer de différentes manières par médiation : ils ont existé en tant que monuments, ils ont été considérés comme des merveilles du monde, puis ont fini par être détruits tous les deux.

Qu'en est-il spécifiquement des contraintes de la performance musicale et leur impact sur la dimension créative de la musique ? De la métarecherche de Kenny et Gellrich (2002) sur l'improvisation musicale résulte un certain nombre de modèles psychologiques qui réunissent les contraintes et les processus à l'œuvre dans la discipline reine que représente l'improvisation. Nous allons en aborder certains aspects, mais avant de commencer, nous devons rappeler au lecteur un certain nombre de choses afin de clarifier la pertinence de ces modèles. Comme nous l'avons déjà dit auparavant, nous ne faisons pas une distinction absolue entre la musique improvisée et la musique non improvisée. Pour nous, l'imperfection de la représentation de la musique qu'implique toute correspondance symbolique avec cette dernière, laisse inévitablement une part de liberté et d'interprétation, à laquelle nous accordons une importance prépondérante. Cette « contrainte supplémentaire » laisse une marge de manœuvre considérablement réduite par rapport à la musique improvisée, mais nous pensons tout de même que la plupart des éléments de ces modèles peuvent être étendus à la pratique musicale considérée comme non improvisée (parce qu'elle s'appuie sur un support).

Selon Kenny et Gellrich, la « *knowledge base* » est une contrainte majeure sur laquelle le musicien peut influencer préalablement à l'improvisation par un entraînement ciblé et systématique. Elle se compose de « musical materials and excerpts, repertoire, subskills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programmes » (Pressing, 1998, p. 53, cité par Kenny & Gellrich 2002, p. 118). Dans le milieu du jazz par exemple, l'improvisation est plus ou moins structurée par des conventions, illustrées par certaines œuvres bien connues des mélomanes, qui permettent à plusieurs musiciens de s'entendre et d'alterner les improvisations individuelles pendant que les autres maintiennent une base dont les changements sont aussi régulés par des règles implicites (Pressing, 1998, cité par Kenny & Gellrich 2002, p. 118). Ce sont ce que les auteurs appellent des « referents », qui ont la fonction de cadrer l'improvisation doublement, à la fois pour les musiciens, et à la fois pour les auditeurs, garantissant ainsi la continuité d'un style musical aux caractéristiques reconnaissables (Sloboda, 1985, cité par Kenny & Gellrich 2002, p. 118). Ces référents, selon Nettl, peuvent d'ailleurs exister sous une forme musicale ou non musicale et « ultimately become deeply embedded in a musician's internalized creative resources » (1974, cité par Kenny & Gellrich 2002, p. 118).



Source : *Improvisation*, Figure 2 dans Kenny, B. J., Gellrich, M. (2002). *Improvisation*. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science & psychology of music performance* (p. 119). New York: Oxford University Press.

C'est donc la combinaison des bases de connaissances et des référents qui rend l'improvisation telle que les auteurs la conçoivent possible. Toute nouvelle improvisation effective va ensuite les influencer en retour parce qu'elle débouche sur de la « *performing experience* » et constitue aussi une occasion pour le musicien d'affûter ses capacités référentielles ou de les accroître. Les référents influencent la manière dont l'improvisation est perçue par les auditeurs en provoquant une comparaison constante entre ce qu'ils entendent et les référents qu'ils ont internalisés : des attentes sont créées. (Kenny & Gellrich, 2002, p. 119).

Aux deux contraintes majeures mises en évidence par Kenny et Gellrich s'ajoute une autre très importante : l'improvisation s'inscrit dans une temporalité qui restreint encore plus les possibilités. Ils citent Pressing (1998, p. 56), qui met l'accent sur le fait que les décisions et

les actions musicales dans un passé plus ou moins proche influencent continuellement celles qui s'associent dans le présent. Gellrich suggère que la contrainte temporelle est le fait de l'alternance de huit processus qui sont tournés vers différents moments. Ce qu'il nomme « *Feedback processes* », est en fait le huitième processus qui permet de faire resurgir des souvenirs de prestations antérieures à celle qui a lieu dans le présent pour que le musicien puisse s'en inspirer. Les sept autres processus sont fixés sur la période de temps qui se déroule depuis le début du morceau improvisé jusqu'à sa conclusion. Trois consistent à se remémorer le passé lointain, proche, ou immédiat du morceau. Trois autres sont anticipatifs (futur immédiat, proche, lointain) et peuvent s'appuyer sur les informations obtenues par les autres processus pour planifier et réévaluer le déroulement de l'improvisation en continu. S'ajoute finalement le Flow (Csikszentmihalyi & Rich, 1997, cités par Kenny & Gellrich 2002) qui marque la possibilité de focaliser l'attention sur l'instant présent. (Kenny & Gellrich, 2002, pp. 117-124).

Les théories de la créativité que nous venons de présenter apportent des éclairages théoriques spécifiques sur les processus psychologiques par lesquels passent les musiciens. Nous retenons deux choses importantes. D'une part, le fait de jouer de la musique a une composante collective ; les musiciens appartiennent à un milieu et ce qu'ils font dépend aussi de ce que les autres ont fait auparavant. Les œuvres qui existent peuvent être utilisées par différenciation ou en s'appuyant directement sur certains de leurs traits (d'où la contribution de Mednick, 1962) pour créer d'autres musiques ou d'autres versions. D'autre part, la temporalité joue un rôle essentiel dans la création. Cela nous permet d'anticiper un certain nombre de situations où le temps de préparation des musiciens varie, selon qu'ils apprennent une pièce pendant plusieurs jours ou qu'ils improvisent sans préparation comparable.

3. Problématique : l'activité musicale

3.1 La dimension temporelle

Dans les théories de Clot, Zittoun, Csikszentmihalyi, Kenny et Gellrich que nous avons citées, la temporalité joue un rôle essentiel. D'une part, elle nous permet d'ordonner des événements et de les fixer dans une mémoire individuelle ou collective. Zittoun accorde de l'importance au sentiment de continuité, ainsi que la malléabilité des souvenirs permise par différents usages de ressources symboliques : rétrospectifs, microgénétiques et prospectifs. Elle rejoint cependant les autres auteurs sur le fait que les traces laissées dans le passé ont une influence sur le présent et le futur (2006, chap. 4). La dimension temporelle est donc fondée sur une cumulativité des événements dont la créativité dépend également puisqu'elle est un jugement de valeur sur ce qu'une œuvre a d'innovant, de la part d'un domaine, d'un milieu et de l'artiste qui la soumet, par rapport à ce qui a été produit jusque là (Csikszentmihalyi, 2006).

D'autre part, le temps est un aspect du contexte de l'activité qui joue un rôle plus ou moins important pour le travailleur en fonction de la situation. Tout au long de ce mémoire, nous avons cherché à montrer ce que la composition, la production sur la base d'un support et l'improvisation avaient de commun, mais à aucun moment nous n'avons essayé de les distinguer. Chacune de ces activités considère le temps différemment. Pour celui qui improvise, la gestion de celui-ci doit se faire sur le vif, au fur et à mesure de la progression de la performance comme l'ont précisément décrit Kenny et Gellrich (2002).

Il y aurait apparemment deux cas de figure pour le musicien qui doit produire sur la base d'une partition. Dans le premier, il reçoit le morceau juste avant de devoir le jouer, par exemple lors d'un examen au conservatoire qui a pour but de tester ses capacités de lecture instantanée, donc sans préparation. A noter que cette pratique comporte des similarités avec l'improvisation sans support écrit. Puisque la pièce est jouée pour la première fois, il est difficile pour lui de mobiliser d'autres ressources que le genre. Par contre, si elle lui est familière parce qu'il a eu l'occasion de l'entendre auparavant, de jouer d'autres œuvres du même compositeur, de jouer des œuvres d'autres compositeurs de la même période, il est possible qu'il parvienne à trouver des référents exploitables. Cela lui donne aussi l'avantage de pouvoir anticiper plus facilement le déroulement du morceau et lui permet, comme le dirait Csikszentmihalyi, de libérer de l'attention supplémentaire pour pouvoir chercher d'autres ressources sur lesquelles s'appuyer. C'est là que les ressources symboliques peuvent intervenir pour fournir du matériel sémiotique à la construction de l'interprétation. Toutefois, il ne faut pas oublier que l'attention est limitée et la complexité de la partition peut représenter une difficulté et nécessite plus qu'il n'y en a à disposition, rendant la mobilisation de ressources peu efficace.

Dans le second cas, une période de temps plus ou moins large peut s'écouler entre le moment où la partition est reçue et le jour concert. Le musicien a cette fois la possibilité de préparer la pièce, d'employer à la fois le genre, les référents et les ressources symboliques dont il dispose déjà, mais aussi de s'approprier de nouvelles ressources qui sont susceptibles de lui apporter

un soutien plus adapté. Celui qui compose se trouve dans des conditions similaires de travail et peut mobiliser toutes les ressources disponibles.

En ce qui concerne la partition, élément que nous avons mentionné il y a quelques lignes, l'utilisation d'un support comme une partition implique d'avoir recours à une structure préétablie qui est aussi une ressource parce qu'elle guide le musicien. D'un côté, elle est contraignante parce que l'artiste doit effectivement la suivre pour recevoir son soutien. De l'autre, la suivre peut réduire les possibilités pour le musicien de s'en distancer, à moins qu'il y apporte directement les modifications qu'il désire. Il peut théoriquement y mettre autant du sien que la structure et les objectifs de travail le lui permettent. Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner à plusieurs reprises, la partition est un modèle de la réalité voulue par le compositeur. En conséquence, un certain nombre de choses ne sont pas communiquées ou ne sont communicables qu'en des termes vagues⁴ et doivent être définies par le musicien qui s'approprie la pièce par la même occasion. La composition et l'improvisation ne subissent normalement pas la contrainte préalable imposée par une partition, mais la première est évidemment confrontée à la difficulté de devoir exprimer de manière précise comment la pièce doit, ou ne doit pas, être jouée et en conséquence de définir son identité le plus clairement possible, sans pour autant surcharger le support pour des raisons pratiques.

3.2 Des articulations entre l'individuel, le social et le culturel

L'activité des musiciens professionnels, en tant qu'activité créatrice qui s'inscrit dans une temporalité marquée, a aussi une composante sociale et culturelle profondément imbriquée dans l'aspect individuel de la pratique. Avec le concept de skill utilisé par Csikszentmihalyi (1990), celui de knowledge base emprunté à Pressing par Kenny et Gellrich, les auteurs cherchent à considérer les propriétés inhérentes à l'individu dans son activité. Nous ne les remettons pas en question. Cependant, le lecteur aura peut-être été frappé par la nature impersonnelle de la définition de knowledge base proposée par Pressing que nous avons citée auparavant : « musical materials and excerpts, repertoire, subskills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programmes » (1998, p. 53, cité par Kenny & Gellrich 2002, p. 118). Même si cette définition fait l'inventaire de catégories de connaissances et de compétences possédées par un individu, ancrées en lui dans sa mémoire individuelle, nous ne pouvons nous empêcher de souligner la possibilité que ces catégories existent parallèlement dans une mémoire collective et impersonnelle, comme le genre de Clot.

Lorsque nous parlons de créativité du musicien, nous faisons référence à deux choses qui sont liées mais qu'il faut tout de même pouvoir distinguer. La première est la créativité dans le développement de l'activité professionnelle telle qu'elle est décrite par Clot avec le style. La deuxième est la créativité dans l'art dont la raison d'être, son moteur, se trouve dans la capacité de produire quelque chose de novateur. Il y a toutefois un inconvénient puisque l'artiste est plongé dans ce qu'il crée : il appartient à une culture dont il s'imprègne en permanence et produit lui-même des éléments culturels qui vont ensuite rejoindre les

⁴ On pense par exemple au vocabulaire musical emprunté à l'italien, forte, pianissimo qui sont plus connues du grand public, mais il y en a beaucoup d'autres comme *espressivo*, *fuoco*, *pomposo*, etc... qui expriment une volonté du compositeur sujette à interprétation. Benardeau, T. & Pineau, M. (2006). *La musique*. Repères pratiques, p.83. Paris : Nathan.

productions de ses confrères et acquérir une visibilité dans la culture. Dans une perspective socioculturelle, nous cherchons à comprendre comment ces usages affectent sa manière de travailler et ses créations.

Les théories de la créativité que nous empruntons évoquent notamment une comparaison constante entre la nouveauté et les créations antérieures du même domaine. À supposer qu'il soit théoriquement possible de mettre au monde une œuvre complètement originale, celle-ci ne pourrait être considérée comme telle qu'en relation avec tout ce qui a été produit auparavant. Avec l'appui de la théorie de Kenny et Gellrich (2002), plus particulièrement le concept de référent qu'ils empruntent à Nettl (1974) ainsi que la théorie associative de la créativité de Mednick (1962), nous allons plus loin. Pour nous, le fait de créer quelque chose qui est considéré par la société ou le milieu comme « suffisamment différent » pour être nouveau ne repose pas uniquement sur un effort de se distinguer de ce qui a été fait. En fait, les réalisations musicales antérieures servent à la création, elles sont utilisées comme le sont les référents dans l'improvisation, par des emprunts de certains éléments qui sont utilisés de manière personnelle. Elles interviendrait selon les trois modes de production en alternance proposés par Mednick : par une association d'éléments similaires, médiatisés par un élément commun ou accidentellement (1962, p. 220). Ce dernier mode est particulièrement important pour nous puisque nous n'excluons pas une part de spontanéité dans la création. Là où nous nous distinguons quelque peu des auteurs que nous avons cités, c'est que nous pensons que les usages de créations culturelles ou artistiques s'étendent bien au-delà du domaine de la musique et sont aussi des ressources qui peuvent aussi être utilisées dans le processus créatif que nous venons de décrire.

3.2.1 Trois types de ressources privilégiées

Notre hypothèse exploratoire est que les musiciens font appel à des ressources dans l'accomplissement de leur travail. Nous avons de plus trois sous hypothèses qui conduisent plus spécifiquement vers trois types de ressources majeures :

- Le *genre* dont ils s'éloignent parfois en exprimant leur *style*
- Les *référents*
- Les *ressources symboliques*

Nous les reformulerons plus loin et nous nous efforcerons de les distinguer en les prenant deux par deux pour marquer leurs différences. Il y a toutefois un détail important à mentionner avant de continuer. Ces types de ressources ne sont pour nous pas interchangeables parce qu'ils jouent chacun un rôle très spécifique et sont d'une certaine manière complémentaires dans l'activité. Leur usage n'est de toute évidence pas un pré requis dans l'activité de faire de la musique pour soi, mais ils prennent de l'importance lorsque l'activité est exercée de manière professionnelle. Un attachement au genre devient même une condition nécessaire de la pratique. Les référents sont utilisés par les musiciens lorsqu'ils cherchent à confronter la musique qu'ils jouent à celle des autres : pour l'imiter, pour en emprunter certaines parties, pour s'en différencier partiellement ou complètement. Ce que les ressources symboliques peuvent apporter dans la pratique est très différent et l'absence d'usage n'entrave théoriquement pas le bon déroulement de l'activité, mais nous pensons qu'elles y contribuent à plusieurs niveaux qui seront présentées tout au long de cette section.

C'est le genre, ainsi que l'expression du style, qui permettent au travailleur de définir son rôle par rapport aux objectifs et la façon dont il doit procéder pour les atteindre telle qu'elle est pratiquée dans le milieu. D'une certaine manière, le genre est un coordinateur des ressources disponibles. Cette fonction dépend également de la dimension temporelle : en même temps que les conditions de travail sont posées, les moyens à disposition sont évalués puis mobilisés s'ils contribuent au but. Ainsi, la knowledge base et les skills recouvrent l'ensemble des savoirs, des savoir-faire et des compétences du domaine musical estimées par le musicien qui les possède. Un certain nombre de ces connaissances théoriques et pratiques existent parallèlement dans sa mémoire individuelle et dans la mémoire collective du genre. Viennent ensuite les référents et les ressources symboliques qui se trouvent dans un état latent ou passif, auxquels il fait appel si nécessaire en les activant. A ce propos, nous avons déjà présenté la différence entre la musique non préparée et préparée, où l'efficacité de l'usage des ressources varie peut-être en fonction du temps à disposition avant la performance. Nous pensons donc qu'il y a plus de chances de mettre en évidence un usage de ressources symboliques dans la deuxième situation.

Nous supposons qu'il y a des éléments communs à l'origine de la composition d'une œuvre, de l'improvisation, et de la production musicale à partir d'un support comme une partition : l'art musical comporte des aspects interprétatifs et créatifs dont la part varie en fonction des tâches à réaliser et des contextes. Pour reprendre une idée de Clot, les contraintes professionnelles peuvent être utilisées simultanément comme des ressources pour l'action parce qu'elles en définissent en tout cas les limites, voire certaines expressions. De la même manière, l'artiste est soumis à « des contraintes » plus ou moins fortes, par exemple au travers des genres du public et leurs attentes, de critiques musicaux ou experts, de la part du collectif auquel il appartient, qui contribuent à lui donner une image des possibilités et impossibilités d'actions, puis à le guider. La multitude apparente des situations dans lesquelles le musicien peut s'exprimer suppose une application spécifique du genre au cas par cas. Ainsi, le travail à effectuer n'est pas le même lors d'un récital de piano, d'un enregistrement en studio de compositions personnelles, ou d'une compétition telle que le concours international Frédéric Chopin.

En introduisant la vision systémique du travail de Clot et al., nous avons déjà évoqué l'existence d'un lien entre la créativité et l'efficacité du travail. Les auteurs suggèrent qu'ils sont connectés à un troisième élément : la santé. Comme le dit l'auteur, « la stricte conservation de soi s'oppose à la santé tandis que l'accroissement du pouvoir d'action sur le milieu et sur soi-même la favorise » (Clot, 1999b, cité par Clot et al., 2000, p. 3). Autrement dit, la non résolution du problème de l'armoire électrique dans l'exemple des ouvrières de la fabrique de pâtes a des conséquences à la fois sur le travail, son développement et sur la santé des travailleuses qui ne peut aller qu'en se dégradant si aucune solution satisfaisante pour toutes les parties n'est adoptée. Lorsqu'il y a des tensions dans la triade de l'activité, le bon fonctionnement du travail, son développement potentiel, et l'intégrité du travailleur qui sont mis en péril. La mise en lumière du cas des musiciens professionnels pourrait mettre en évidence des pratiques communes ou individuelles qui favorisent un ou plusieurs de ces aspects à la fois. Une « conjugaison des expériences » (pour reprendre une formule de Clot) profiterait certainement au développement de la profession, mais d'autres domaines pourraient aussi s'en inspirer.

La théorie du Flow de la psychologie positive de Csikszentmihalyi accorde une importance prépondérante au développement et à l'épanouissement de la personne, à son bien-être, à sa

santé. En l'appliquant au domaine de la créativité comme le fait son auteur (Csikszentmihalyi, 2006), Kenny et Gellrich qui le citent (2002), puis nous-même dans le présent mémoire, nous obtenons un axe de travail qui lie créativité, santé et efficacité, centré sur une perspective individuelle de la performance. Cette théorie nous est utile pour comprendre cette dernière, particulièrement dans la manière dont la conscience, l'attention et l'expérience optimale sont liées. Cependant, elle ne fait toutefois que de mettre en évidence les conditions qui lui sont favorables, émergeant d'une dynamique développementale générée par la mise en correspondance de challenges et de skills tels qu'ils sont évalués par l'individu. Ces liens théoriques entre la créativité, la santé et l'efficacité semblent montrer que l'activité qui nous intéresse est particulièrement propice au développement individuel et collectif. Peut-être est-ce même un modèle du travail ? Cette question est à notre avis tout à fait intéressante mais elle n'en est pas moins secondaire.

3.2.2 La contribution de l'usage de ressources professionnelles dans le travail individuel

Le genre et les référents, sont pour nous des outils culturels et professionnels à *la disposition* de l'artiste dans son travail. En fait, ils sont rattachés à un domaine, en l'occurrence celui de la musique, *qu'ils définissent*. Même si une non utilisation de ces deux ressources n'empêche pas de faire de la musique, leur usage constitue en pratique une condition nécessaire à l'activité professionnelle. Entrer et exercer dans ce domaine c'est aussi s'approprier ces outils, les utiliser. En conséquence, l'appartenance au collectif s'affirme légitimement, à mesure que le musicien saisit ces « ficelles du métier ». La maximisation du trio efficacité, créativité et santé représente un idéal qui le pousse à évoluer. Le développement de nouveaux usages, par exemple au travers du style personnel, va de pair avec cet objectif. De plus, l'accumulation d'outils implique le développement de métacompétences (la gestion de la boîte à outils, soit l'aptitude à choisir l'outil et l'usage en fonction des spécificités de la situation) comme l'augmentation de la capacité référentielle. Chacune de ces ressources professionnelles doit être *interprétée* par le travailleur qui se les approprie, contribuant simultanément au développement de sa compréhension de l'activité et à la maîtrise de ses outils de travail.

Nous pensons tout d'abord que les ressources symboliques jouent aussi un rôle dans cette pratique par leur potentiel sémiotique qui en fait des outils qui s'adaptent et peuvent contribuer à résoudre toutes sortes de problèmes humains, y compris des problèmes professionnels. Les tensions au sein de la triade de l'activité dont parle Clot, qui émergent des pré-occupations et s'immiscent dans l'occupation, débouchent sur des situations de ruptures potentielles du travailleur avec son emploi, comme dans l'exemple des ouvrières de la fabrique de pâtes. Même si elles n'ont pas forcément la même ampleur que les crises auxquelles Zittoun s'est intéressée pour mettre en évidence le rôle des ressources symboliques, nous pensons que ces dernières peuvent être utilisées indépendamment de l'envergure de l'obstacle à surmonter. Le travail tel qu'il est perçu par Clot est une activité en crise continue parce qu'elle cherche, par l'implication des différents acteurs qui y contribuent, à se modifier continuellement pour aller vers une configuration plus adaptée aux besoins et aux ressources à disposition, même si cela implique une prise de risques dans l'expérimentation de variations qui peuvent avoir des conséquences négatives. Lorsqu'il n'y a pas de problèmes, le travailleur aurait une propension à en créer de nouveaux en opérant des changements qu'il imagine bénéfiques a priori, mais dont les résultats a posteriori pourraient ne pas être meilleurs que ceux qu'il aurait obtenus sans modifications.

Alors que le genre est défini par Clot comme étant à la fois une contrainte et une ressource pour l'action, les ressources symboliques et les référents n'ont en principe pas une dimension contraignante d'une intensité comparable. Ces derniers sont plutôt des modèles pour le musicien qui lui « suggèrent » une gamme de possibilités. L'existence de chacun d'entre eux réduit les possibilités pour l'artiste de s'exprimer, en fonction de la nécessité de devoir s'en distinguer. L'aspect contraignant est lié aux besoins et aux objectifs de la situation dans laquelle le travail est effectué. Par exemple, un artiste chargé de réinterpréter le thème de la série télévisée « Les Simpson » pour le lancement d'un nouveau film sera peut-être confronté à la difficulté de devoir créer quelque chose d'inédit, tout en conservant des éléments caractéristiques de la première version. Ses employeurs lui donnent carte blanche et le musicien est libre de reprendre, rajouter, ou enlever comme bon lui semble. Cependant, ce travail qu'il doit accomplir n'est pas de reproduire une œuvre qui existe déjà avec le plus de précision possible comme une autre situation pourrait l'exiger. En fonction de son choix, les fans risquent de ne pas y retrouver l'ambiance de la série parce que le générique du film est complètement différent. Il pourrait aussi être confronté à la situation inverse où on lui reproche de manquer d'originalité. D'autres illustrations de ce type de démarches existent et peuvent potentiellement lui servir de référents musicaux ou non musicaux, par exemple une technique décrite par un compositeur.

Nous avons jusqu'ici laissé de côté la théorie du Flow de Csikszentmihalyi (1990) en n'évoquant que ses relations avec le développement individuel et collectif de l'activité. Une des raisons qui selon nous devrait motiver les travailleurs à faire appel à des ressources professionnelles comme le genre, les référents et les ressources symboliques, vient du fait qu'une mobilisation maîtrisée de celles-ci libère potentiellement de l'attention. Csikszentmihalyi parle de skills au sens large, mais nous pensons que la capacité à choisir et utiliser des ressources en adéquation avec la situation rencontrée peut apporter encore plus. Le travailleur qui a, par exemple une bonne connaissance du genre, n'a pas besoin de stopper son activité momentanément pour réfléchir parce que la ressource lui fournit des directives et des manières de faire qui lui permettent de travailler sans se demander ce qu'il doit faire : il sait ce qu'il doit faire. Le musicien qui décide de reprendre un morceau d'Edith Piaf pour le reproduire le plus fidèlement possible aura pour référent l'enregistrement original dans son ensemble. Cette ressource lui donne des indications sur comment le morceau doit sonner, mais elle ne dit pas explicitement au musicien ce qu'il doit faire pour atteindre son but. Ce n'est qu'en combinaison avec ses connaissances, ses compétences personnelles et sa maîtrise du genre qu'il est en mesure de profiter pleinement de ce que les référents apportent. La contribution des ressources symboliques telle que nous la voyons pourrait se situer dans le fait qu'elles permettraient, par un « assemblage d'unités sémiotiques » déjà présentes en mémoire, de construire un « modèle métaphorique » de la réalité du morceau parallèlement à la progression de celui-ci (Valsiner, 2004, cité par Zittoun, 2006, p. 70). Cela pourrait notamment faciliter la mémorisation de pièces⁵ puisque l'artiste n'a que des liaisons entre éléments à intégrer pour obtenir un itinéraire adjacent à celui de la musique sur lequel il peut s'appuyer pour retrouver son chemin lorsqu'il interprète. De la même manière, le musicien qui improvise ou compose pourrait les utiliser pour l'aider amener la musique vers quelque chose de partiellement construit (et qui a déjà une certaine cohérence interne), par exemple une histoire.

⁵ C'est une piste à explorer qui pourrait répondre au questionnement posé par des recherches sur la mémorisation des partitions chez des pianistes professionnels (Vermersch, 1993 ; Vermersch & Arbeau, 1997)

3.2.3 Distinction entre référent et genre

Un morceau comme « Beat it » de Michael Jackson, considéré comme mondialement connu, est un référent partagé par un si grand nombre de personnes qu'il est probable que les collectifs qui appartiennent au domaine musical en aient aussi connaissance. C'est un morceau caractéristique d'un *genre de musique* (en l'occurrence rock ou hard rock) parce que les éléments qui le composent le distinguent des autres comme la valse ou le tango. La condition d'une présence au sein d'une mémoire quasi-collective est-elle une condition suffisante pour qu'un référent puisse faire partie du genre ? Nous pensons qu'il se trouve en priorité dans les mémoires individuelles des individus dont il dépend : le référent ne ferait pas parti du genre au sens strict. De plus, il n'entre pas tout à fait dans la définition du genre en tant que « répertoire d'actes convenus ou déplacés que l'histoire de ce milieu a retenu » (Clot & al., 2000, p. 2). Puisqu'il faut néanmoins le définir par rapport au genre, nous le considérons comme un auxiliaire de ce dernier par sa capacité à en représenter certaines applications. Pour donner exemple simple, le référent d'un morceau caractérisé par une première note finale qui est en fait un leurre, un silence soudain, puis l'arrivée de la véritable note finale qui crée la surprise chez l'auditeur, est un modèle que les musiciens et le public mélomane connaissent bien. Même s'il ne contient qu'une trace sonore de la marche à suivre pour parvenir à recréer les conditions optimales de l'inattendu, ses détails sont révélés avec l'aide du genre et elle devient pratiquement explicite pour l'artiste.

3.2.4 Distinction entre référent et ressource symbolique

En plus de distinguer la notion de référent par rapport au genre, il est aussi essentiel pour nous de montrer en quoi elle diffère de celle de ressource symbolique. A première vue, les référents sont des candidats potentiels au premier type d'éléments culturels de la définition de Zittoun. En effet, ils sont des productions culturelles et sémiotiques qui utilisent un code et dont l'existence dépend d'un support matériel (2007, p. 2). Pour être plus précis, ils appartiennent exclusivement au domaine musical dont ils sont des représentants typiques partagés par plusieurs personnes. A priori, rien n'interdit à un référent pris comme un élément culturel isolé, de devenir une ressource symbolique. Néanmoins, pour reprendre Zittoun, c'est l'usage intentionnel et détourné d'un élément culturel, dans le but de transcender une expérience qui dépasse celle qu'il fournit lui-même, qui lui attribue sa qualité de ressource symbolique. Le détachement de l'expérience culturelle première semble être une caractéristique définitoire contradictoire avec la notion de référent. En effet, cette dernière repose sur la liaison entre une production musicale antérieure ou une de ses parties et une performance en cours. La première ne joue son rôle de référent que dans la mesure où elle est rappelée et réactivée par la seconde. Ce lien empêche l'élément culturel qu'est le *référent actif* d'agir avec le même potentiel qu'une ressource symbolique. Même s'il permettra effectivement à l'auditeur (qui en a connaissance) d'aller au-delà de l'expérience de la performance en cours, la création d'une « sphère d'expérience » qui en résulte ne serait toutefois qu'une extension voisine.

La notion de référent pose des difficultés similaires que les « information-based resources » et les « prosseual^[sic] resources » à la définition de ressource symbolique, exclus par Zittoun pour leurs limites (2007, p. 2). Selon nous, le référent comporte des aspects informatifs et procéduraux qui le rendent reproductible jusqu'à un certain point. Puisqu'ils ne sont pas véritablement explicites et sont sujets à interprétation, ils confèrent au référent une position qui se situe entre les ressources symboliques et les deux types de ressources dont ils découlent.

De plus, nous relevons une autre distinction entre ressource symbolique et référent qui s'avère néanmoins délicate à faire. Le référent serait utilisé pour rappeler certains traits constitutifs et caractéristiques d'une œuvre spécifique ou d'un type de musique, son utilisation comporterait aussi une forme d'intentionnalité. Cependant, c'est sa forme ou sa structure qui intéresse le musicien parce qu'elle l'identifie clairement. Son contenu, la signification partagée potentielle qu'il peut avoir, passent au second plan. D'une certaine manière, le référent privilégie les aspects musicaux immédiatement perceptibles. Il crée aussi un lien entre le musicien et le public, pour autant qu'il soit identifiable et identifié. Quant à la ressource symbolique, elle est par définition personnelle plutôt qu'interindividuelle parce qu'elle est utilisée par l'artiste et pour l'artiste avant tout. C'est la signification qu'elle a pour lui, ce qu'elle lui évoque, qui s'impose sur sa forme.

Puisque c'est la dimension sémiotique qui importe, le support d'origine des ressources symboliques n'a plus autant d'importance une fois qu'elle s'en est détachée par distanciation. Même si Nettl considère que les référents peuvent exister sous des formes musicales et non musicales (1974), ils n'ont de sens que parce qu'ils sont utilisés dans le domaine musical auquel ils appartiennent. Dans la multitude des utilisations possibles, les ressources symboliques ne se restreignent pas à un domaine en particulier comme le sont les référents dans le travail du musicien. C'est pour cette raison que nous pensons que cela représente une possibilité d'importer ses significations personnelles de poèmes ou de films pour les insuffler dans la musique qu'il produit.

3.3 Hypothèses exploratoires

La vision des dimensions psychologiques du métier de musicien qui est la nôtre et que nous avons présentée dans cette partie du travail, constitue une théorie que nous souhaitons éprouver dans sa totalité. Nous avons toutefois pour hypothèse exploratoire principale le fait que le musicien possède un certain nombre de connaissances et de capacités qui constituent son bagage dans le domaine de la musique, mais ce ne sont pas les seules choses sur lesquelles il s'appuie quand il joue. En effet, les autres activités auxquelles il participe et les autres expériences qu'il vit en dehors de son travail contribuent selon nous à l'activité au même titre que celles qui sont vécues professionnellement. Elles devraient se retrouver dans l'utilisation de différents types de ressources par le musicien dans sa pratique :

1. Le genre, (puis le style comme expression personnelle du genre) qui constitue une ressource professionnelle qui cadre et règle l'activité en aidant le travailleur à s'orienter vers ce qu'il doit faire dans telle ou telle situation. Il définit aussi en partie les usages possibles d'autres ressources, puis permet de transformer aux référents musicaux d'être compris en terme d'actions ou d'opérations à réaliser pour reproduire des éléments musicaux.
2. Les référents en tant que représentants de genres de musique particuliers qui se trouvent sous une forme musicale complète ou partielle (mais peuvent aussi se trouver sous une forme non musicale). Ils aident les artistes qui interprètent, improvisent ou composent à rester proche d'un genre musical (ou à s'en éloigner), voire d'une œuvre spécifique.

3. Les ressources symboliques peuvent d'une part contribuer au développement de l'activité, par exemple en permettant au musicien de prendre de la distance par rapport à celle-ci et l'amener à la reconsidérer en laissant son style s'exprimer. D'autre part, nous pensons qu'elles peuvent être utilisées dans la musique, notamment par l'apport de contenu sémiotique. Cela pourrait permettre au musicien de construire une histoire qui accompagne la musique et la soutient en lui donnant une direction partiellement préétablie.

Il y a aussi une hypothèse secondaire qui nous intéresse particulièrement et qui découle de l'utilisation de ressources symboliques. Nous pensons que les musiciens utilisent les ressources symboliques dans leur travail et le font de manière experte, avec un degré délibéré ou réflexif, pour reprendre les termes de Zittoun. Par leur capacité à lier des « images, émotions, perceptions » (2006, p.37) ensemble sur un support, elles auraient une fonction importante dans le développement d'un lien sémiotique entre l'artiste et sa création, en empruntant des éléments qui les composent et qui viendraient se poser sur l'œuvre, à la manière d'un échafaudage⁶ supplémentaire qui assisterait l'élaboration ou la modification de la structure. De plus, nous estimons que l'usage expert prend une dimension plus importante lorsqu'il est associé à un grand nombre de ressources symboliques parce qu'elles constituent des points d'ancrages sur un continuum émotionnel, imaginaire ou sensitif auquel le musicien peut s'accrocher lorsqu'il cherche à communiquer des émotions, des images ou même des sensations très spécifiques. C'est en ces termes qu'elles contribueraient à son travail, en élevant son potentiel expressif et créatif.

⁶ Le mot échafaudage peut avoir une connotation temporaire que nous voulons toutefois éviter. Disons que c'est plutôt une structure permanente qui sert à la construction et qui fusionne avec celle-ci.

4. Méthode

4.1 Population

En anticipant en partie les difficultés logistiques auxquelles nous allions être confronté avec la mise en place de notre dispositif de récolte de données, nous avons directement opté pour une modeste taille d'échantillon de 5 personnes. Pour une analyse professionnelle comme celle que nous avons l'intention de faire, la population pertinente comprend à la fois des personnes musiciennes qui en ont fait leur métier à temps plein et celles qui l'exercent professionnellement à un taux d'activité suffisamment important pour qu'ils puissent la considérer comme une activité principale.

De plus, notre choix s'est aussi orienté vers la recherche d'une diversité des instruments (à vent, à cordes, percussions), des fonctions (soliste, membre d'un ensemble, chef d'orchestre, chanteur, producteur/ingénieur du son), des rôles (interprète, improvisateur, compositeur), des genres de musique et des milieux dans lesquels ils exercent. Nous avons conscience qu'en prenant un échantillon déjà réduit et qu'en le diversifiant de la sorte nous prenons le risque que les résultats ne soient pas suffisamment étayés et qu'ils correspondent plus à une réalité individuelle qu'à la réalité de la population. Cependant, nous avons fait le choix de la diversité parce que nous pensons que l'échantillon est plus représentatif du métier et que le risque de passer véritablement à côté de quelque chose diminue.

Pour le recrutement, nous avons d'abord pris contact avec deux professionnels qui nous ont été suggérés par des personnes de notre entourage. Ceux-ci nous ont ensuite spontanément mis en contact avec des musiciens romands qu'ils connaissaient directement ou indirectement et candidats possibles pour compléter notre échantillon. Les personnes contactées ont toutes reçu un feuillet qui présentait sommairement notre questionnaire sur la pratique de leur métier et comment elles seraient mises à contribution en acceptant⁷. Sur les 8 individus que nous avons contactés, 6 ont accepté de participer à la recherche mais l'un d'entre eux a dû se retirer avant le début de la récolte de données pour indisponibilité majeure.

Indépendamment de notre volonté, les 5 musiciens sont tous des hommes et la moyenne d'âge se situe autour de 35 ans (deux d'entre eux ont moins de 25 ans). L'âge n'a toutefois pas été un critère de sélection strict durant le recrutement, mais nous y avons été sensible parce que nous tenions à nous assurer que l'échantillon avait assez d'expérience dans ce milieu professionnel et dans le rapport avec le monde de la musique pour pouvoir nous éclairer sur le genre au sens de Clot (1999a). Pour cette raison, nous nous sommes informés auprès de chacun d'entre eux sur leur parcours musical et leur expérience. Excepté l'un d'entre eux qui a appris de manière informelle (mais qui exerce professionnellement), ils pratiquent tous la musique depuis au moins 15 ans (40 ans pour les plus anciens) et ont été formés dans différentes institutions reconnues sur le plan national voire international.

⁷ Voir Annexe Recrutement

4.2 Procédure

Comme nous l'avons mentionné auparavant, l'objet de l'étude et le type de données qui nous intéressent requièrent une combinaison de méthodes : l'autoconfrontation pour le genre/style (Clot, 1999) alliée à l'entretien semi-directif⁸ pour questionner plus spécifiquement l'usage des référents et des ressources symboliques. Notre intérêt pour la verbalisation de l'action de nos musiciens, les ressources professionnelles et sémiotiques auxquelles ils ont recours, les contraintes et les objectifs de leur activité, ainsi que les possibilités et les impossibilités qui resteraient autrement invisibles aux yeux du chercheur pose toutefois le problème suivant : la verbalisation ne peut pas intervenir simultanément à l'action à cause de la complexité de l'activité. Comme en attestent les travaux de Csikszentmihalyi, le niveau de concentration requis dans ce type d'activités est potentiellement élevé et peut atteindre un paroxysme avec le Flow, ce qui signifie que toute l'attention est focalisée sur la tâche et qu'il est dans l'impossibilité de faire ce qu'il fait et le raconter simultanément. D'une part, il y a le risque de modifier l'activité en s'y immisçant de cette manière. D'autre part, la vitesse à laquelle peuvent s'enchaîner les actions et les prises de décision dépasse celle qui est permise par la communication orale, d'autant plus que cette dernière devrait ralentir parce que l'interviewé doit faire un effort d'explicitation (Vermersch, 1994).

Nos interviewés devraient donc s'exprimer non pas sur leur activité telle qu'ils la pratiquent en général ou celle dont ils auraient conscience, mais plutôt par rapport à des actions ou des décisions spécifiques et à leurs raisons sous-jacentes en prenant une posture réflexive. Cette nécessité de mettre en place les conditions favorables à l'explicitation des composantes de l'activité est une des préoccupations des chercheurs en psychologie du travail, des formateurs et des ergonomes. C'est pourquoi nous nous sommes tournés vers l'autoconfrontation (Clot, 1999) parce qu'elle offre un cadre théorique et méthodologique à l'utilisation de l'enregistrement vidéo pour permettre à l'interviewé de se retrouver face à son activité, délestée de la contrainte temporelle qui peut être manipulée par l'intermédiaire de l'outil technologique, il est maintenant en mesure de focaliser toute son attention sur la prise de conscience de cette expression spécifique de son l'activité sans risquer de modifier celle-ci.

4.3 Notre adaptation de l'autoconfrontation

La méthode d'autoconfrontation (Clot, 1999), va être brièvement présentée dans sa forme originale. Le fait est qu'elle doit encore faire l'objet d'une adaptation si on entend l'utiliser pour répondre à nos questions.

Dans un premier temps, le chercheur doit choisir un certain nombre de personnes représentatives d'une pratique professionnelle et définit les séquences d'actions ou le contexte spécifique dans lequel il va les filmer, c'est la phase d'observation. Ces données vidéo font l'objet d'un montage en séquences que le psychologue considère comme caractéristiques de l'activité et il peut s'aider de l'opinion des participants pour les choisir. Ensuite, des autoconfrontations simples sont réalisées (également filmées) où le chercheur discute individuellement avec chacun des acteurs sur leur activité en visionnant les séquences choisies et en faisant des arrêts sur image fréquents. Il s'agit bien de ne pas se restreindre au caractère descriptif ou explicatif du discours, mais d'essayer d'amener l'acteur vers une

⁸ Voir Annexe Canevas pour les séances d'autoconfrontations semi-directives

réflexion sur sa pratique et de l'explicitier tout en considérant les aspects de *genre* ou de *style*. La démarche ne se situe pas uniquement dans l'*activité réalisée* dans le présent, elle ne cherche pas seulement à répondre au comment, mais surtout au pourquoi, ce qu'il pourrait faire et ne fait pas, afin de mettre en évidence le développement de l'activité. Un autre point important à souligner par ailleurs est que « les divers protagonistes de l'activité sont filmés dans des situations de travail aussi proches que possible les unes des autres, ce qui est essentiel pour engager l'autoconfrontation sur des manières de faire comparables ou opposables » (Faïta & Vieira, 2003, p. 58). La phase suivante consiste à rendre l'autoconfrontation croisée. Elle vise à créer un rapport dialogique entre un acteur, le chercheur, ainsi qu'un autre acteur membre du groupe qui est invité à discuter de l'activité du premier à l'aide du premier support vidéo. Cette phase a pour but de replacer le discours dans le contexte professionnel parce que l'autoconfrontation simple est inévitablement tournée vers un discours du travailleur pour le chercheur, alors qu'une discussion entre professionnels modifie ce rapport qui redevient un discours axé sur le développement de la situation professionnelle (Clot, 1999). La dernière phase est d'ailleurs en accord avec cette idée que la recherche doit contribuer au développement de la situation professionnelle. C'est pourquoi les résultats de l'analyse réalisée sont ensuite transmis aux participants et à leur milieu professionnel.

Nous n'avons eu recours qu'aux trois premières phases (l'observation, le montage et l'autoconfrontation simple) de la méthode de Clot (1999) et nous l'avons de plus adaptée à notre recherche. En effet, l'autoconfrontation *croisée* (qui est en fait la dénomination complète de la méthode) telle quelle est définie par ses concepteurs cherche à « conjuguer les expériences professionnelles » par un croisement des regards de travailleurs du même métier sur le travail de chacun d'entre eux. Elle nécessite normalement l'intervention de deux travailleurs dans la troisième phase. Clot et ses collaborateurs considèrent non seulement qu'un partage d'expériences peut être bénéfique pour le développement de l'activité, mais ils font de ce dernier une finalité en leur qualité d'ergonomes. Nous considérons toutefois que le croisement a une fonction ergonomique non essentielle par rapport aux buts de notre recherche, c'est pourquoi nous avons choisi l'autoconfrontation simple qui n'implique que le chercheur et chacun des travailleurs individuellement du début à la fin du dispositif. Il y a aussi une cinquième phase dans l'autoconfrontation croisée, plus importante dans la perspective de Clot que dans la nôtre, qui porte sur la restitution au collectif de travail d'un bilan de ce qui a été dégagé par le chercheur. Nous avons évidemment prévu un feedback aux participants, pour respecter la déontologie, mais nous ne le considérons pas comme une phase de notre méthode au sens strict. À noter que l'autoconfrontation est une méthode relativement réactive qui peut potentiellement entraîner des effets immédiats (certains interviewés ont d'ailleurs avoué que le fait de s'être vus jouer les a rendus encore plus attentifs à des détails qu'ils pourraient améliorer).

De plus, en choisissant l'autoconfrontation simple chacun des interviewés a la garantie qu'ils seront les seuls (avec le chercheur) à voir les images au cas où ils refusent qu'elles soient montrées à d'autres personnes. Un des avantages de ce choix plutôt qu'un croisement impliquant une confrontation des regards avec un ou plusieurs autres individus de même profession est aussi de rendre plus propice la mise en place d'un cadre plus individualisé pour qu'ils puissent s'exprimer librement sur des choses qui les touchent et les ressources symboliques potentielles qui sont mises directement ou indirectement à contribution dans leur travail.

Le recours à cette méthode suppose un premier travail d'analyse continue de la part du chercheur tout au long des trois phases. En effet, les décisions qu'il prend aux deux premières phases sont fondées sur une identification et une interprétation critique d'éléments comme saillants dans la situation professionnelle observée. Selon Faïta et Vieira, il incombe au chercheur de prendre ces décisions et de pouvoir évidemment les justifier, ce que nous allons nous atteler à faire durant la présentation de chacune des phases. Cependant, les feedbacks des participants à la recherche devraient être pris en considération et peuvent aussi la soutenir (2003, p.58). La contribution des interviewés permet d'orienter le chercheur qui, faute de quoi, risquerait de construire une séquence qui sert entièrement sa conception personnelle de l'activité, en mettant de l'emphase sur certains aspects qui pourraient tout simplement être considérés par le musicien comme non représentatifs de sa pratique. Cela aurait pour conséquence d'entraver l'explicitation de ce dernier si la perspective qui lui est présentée implicitement est trop éloignée de la manière dont il voit son activité.

4.3.1 Phase 1

La première est la phase d'observation. Comme il a été mentionné au début de la partie consacrée à la méthode, nous avons délibérément choisi 4 musiciens professionnels et 1 musicien semi-professionnel pour leur appartenance à des sphères musicales très différentes parce que nous pensons qu'une représentation fidèle du métier passe par une prise en compte de la diversité qui le caractérise. Ensuite, il a fallu choisir une situation représentative de leur travail dans laquelle nous allions les filmer.

Nous avons demandé à nos musiciens lors de la première prise de contact quelle était la situation professionnelle qui était pour eux la plus représentative de leur travail. Ils ont évoqué plusieurs possibilités : les répétitions individuelles, les répétitions collectives, les enregistrements, la composition, le mixage, les concerts, les cours qu'ils donnent quand ils ne sont pas eux même en train d'en suivre pour se perfectionner en acquérant de nouvelles compétences. Pour la plupart, ils consacrent la majeure partie de leur temps à des répétitions individuelles plus ou moins formalisées mais dont le déroulement et le contenu dépendent en fait étroitement des autres situations qui ponctuent leur emploi du temps. Par exemple, le pianiste qui a participé à la recherche nous a proposé deux alternatives, entre venir le filmer dans ses derniers préparatifs juste avant un concert, et l'apprentissage d'une nouvelle pièce juste après un concert. Les répétitions individuelles jouant apparemment un rôle central dans leur pratique, nous avons choisi cette situation indépendamment des situations pour lesquelles ils travaillaient spécifiquement le jour où ils ont été filmés. Il était difficile voire impossible de coordonner les deux moments sans les perturber dans leur emploi du temps.

L'enregistrement a eu lieu au domicile des participants ou dans des locaux de répétition qui leur appartiennent. La durée originale des films de la première phase varie entre 45 minutes et 1h30 en fonction du temps de travail qu'ils avaient prévu de consacrer individuellement ce jour là. Dans la mesure du possible, le chercheur quittait la pièce pour essayer de perturber l'artiste le moins possible dans son travail. Bien que les musiciens interrogés aient mentionné le fait que le travail individuel prenait une grande place dans leur activité, ceux qui sont adeptes d'un travail méthodique rigoureux (3 musiciens sur les 5) ont ouvertement dit ou sous entendu que ça risquait de ne pas être très intéressant (par exemple, ils répètent la même suite de gestes d'innombrables fois) à regarder selon ce qu'ils allaient décider de travailler lors de l'enregistrement. L'ensemble de nos musiciens a choisi d'étudier plusieurs œuvres ou différentes parties d'une même œuvre à des degrés d'avancement différents à l'occasion de

l'enregistrement. On peut tout de même se demander s'ils n'ont pas volontairement cherché à les mettre en avant durant la même séance plutôt que de les laisser se succéder naturellement à mesure qu'ils se résolvent. Était-ce en réaction ou en prévision d'un manque d'intérêt chez le spectateur ? Le chef d'orchestre a par exemple expliqué juste après l'enregistrement qu'il a cherché à mettre en avant trois parties de son travail. Du point de vue du chercheur, que l'expérience ait été calculée ou non n'a pas d'importance si on considère que tous les éléments restent représentatif de la pratique individuelle dans son ensemble. Dans la troisième phase, ils ont naturellement cherché à mettre en lien le contexte de la répétition avec les autres situations de travail et nous pensons que la troisième phase a pu être facilitée parce qu'ils ont pu disposer d'images concrètes sur lesquelles s'exprimer.

La question suivante porte sur la nature de ce qui devait être filmé/enregistré. En effet, en choisissant de nous concentrer trop spécifiquement sur n'importe quel élément impliqué dans le travail de nos musiciens, c'est-à-dire en filmant par exemple uniquement la partition (ou pas du tout), les mouvements des membres supérieurs mais pas ceux des membres inférieurs ni la direction du regard, il y avait le risque de laisser passer des gestes qui jouent un rôle important dans la pratique. En anticipant ces questions logistiques, nous nous sommes déplacés à chaque fois avec 2 caméras et 3 microphones afin d'avoir suffisamment de matériel à disposition en cas de nécessité. Avant de commencer à filmer, nous avons par exemple demandé aux musiciens s'ils allaient travailler avec une partition, s'ils allaient se déplacer dans la pièce et quelle importance avait le travail des membres inférieurs (pour le batteur nous avons utilisé deux caméras pour cette raison précise). Il était primordial pour nous de leur expliquer que l'essentiel était qu'ils puissent identifier facilement (visuellement et auditivement) ce qu'ils faisaient quand ils se regarderaient.

4.3.2 Phase 2

La deuxième phase, le montage, a consisté pour le chercheur à visionner seul chacun des enregistrements et à choisir un certain nombre de séquences pour arriver à un court-métrage qui a été utilisé à la phase suivante. Les musiciens ont eu la possibilité de donner leur avis à la fin de la première phase par rapport aux séquences qu'ils jugeaient les plus intéressantes ou qui n'étaient pas pertinentes parce que non représentatives de leur travail en général (par exemple les interruptions forcées ou les problèmes de réglage avec leur matériel/instrument qu'ils ne rencontrent que rarement). À noter qu'il y a eu peu d'interventions de leur part à ce niveau-là et qu'ils nous ont explicitement accordé leur confiance pour que nous décidions nous-mêmes en fonction de nos intérêts particuliers.

La durée du court-métrage, environ 10 minutes a été choisie parce qu'elle correspondait à celle utilisée dans les recherches de Clot. Nous pensions qu'elle était appropriée parce qu'elle nous amenait à faire des choix pour réduire la redondance, ce qui rendait possible l'exploration en profondeur du faible nombre de séquences choisies pour résumer la répétition en entier en faisant des arrêts sur image. Sans faire une sélection précise de séquence et en travaillant avec les enregistrements des répétitions entières, nous courions le risque d'avoir des entretiens de plusieurs heures ou que ce qui se passe soit expliqué de façon trop superficielle. La durée moyenne d'un morceau de musique d'aujourd'hui se situant entre 3 ou 4 minutes lorsqu'ils sont joués sans interruption, il nous était cependant difficile de prendre de longs extraits et nous avons presque tout le temps été obligés d'en prendre moins d'une minute, ce qui a parfois posé quelques problèmes pour situer la séquence mais qui a tout de même bien fonctionné en général.

Chaque enregistrement de la répétition a d'abord été visionné une fois dans son ensemble en faisant une première sélection de toutes les séquences qui nous paraissaient intéressantes. En ce qui concerne les critères de sélection, nous avons choisi en priorité de retenir les « aiguillages » pour reprendre une image de Vermersch (1994). Si l'on considère que le métier du musicien consiste à résoudre des problèmes successifs de natures différentes et à faire des choix sur la base d'un certain nombre de possibilités, nous avons privilégié deux types de moments : ceux où l'artiste semblait avoir des difficultés importantes et ceux où il a joué sans s'interruption et retour en arrière, comme s'il n'y avait pas de difficulté apparente. Le choix s'orientera donc aussi vers des moments où la concentration du musicien semble atteindre son paroxysme, indicateur potentiel de situations de *Flow*. Nous avons identifié le premier type en ciblant les enchaînements de phrases musicales ou les suites de notes répétées un grand nombre de fois parce que nous supposons que le nombre, en dehors de l'apprentissage « mécanique », peut être l'indicateur qu'il y a une imperfection pour le musicien, qu'il n'est pas satisfait du résultat, raison pour laquelle il recommence. Parmi ces moments que nous avons retenus, les séquences qui comportaient une erreur immédiatement identifiable *pour nous* (comme une fausse note flagrante) ont la plupart du temps été éliminées d'office afin que nous puissions prendre les séquences les plus intéressantes en priorité sachant que nous devons arriver à seulement 10 minutes de vidéo. Il est évident que nos oreilles et notre expérience musicale restreinte rend nos choix discutables en comparaison avec les capacités des professionnels de la musique à identifier sans difficultés des imperfections qui nous ont échappées, voire à directement mettre le doigt sur leurs causes.

Notre choix de sélectionner des moments du deuxième type s'est fait parce que nous supposons que ces séquences constituaient un matériel plus approprié que celui du premier type pour discuter des possibilités et des impossibilités d'interprétation. De plus, il était important pour nous, par souci d'exhaustivité mais aussi par respect pour le travail des interviewés, d'essayer de prendre un extrait de chacune des pièces qui ont été présentées afin que nous ayons un échantillon qui représente la répétition dans son ensemble.

4.3.3 Phase 3

Dans cette dernière phase, l'objectif est de mettre le musicien et le chercheur dans un rapport dialogique qui se construit à partir du visionnage commun du montage réalisé à la phase 2 à partir de la séance de travail individuelle de l'artiste. C'est précisément à cette étape que nous essayons de trouver des réponses à notre questionnement et à éprouver nos hypothèses. Elle constitue ainsi pour nous l'essentiel du matériel à analyser. Afin de pouvoir mettre en lien ce qui est vu à l'écran par le travailleur et le psychologue avec ce qu'ils disent, nous avons opté pour un enregistrement sur support vidéo comme à la phase 1. La caméra a été placée de telle manière que nous puissions identifier à la fois ce qui se passe à l'écran et observer le comportement de l'interviewé. Nous avons anticipé une importance marquée des expressions faciales et des gestes des membres supérieurs (ainsi que les gestes des membres inférieurs lorsqu'ils ont été filmés précédemment) dans leur manière d'expliquer par exemple leurs intentions musicales.

Lors de notre prise de contact avec les participants avant la première phase, nous leur avons exprimé notre souhait de ne pas laisser s'écouler trop de temps entre l'enregistrement de leur séance de travail et l'entretien, ceci afin qu'ils aient un souvenir le plus vif possible de ce qu'ils avaient joué et des décisions qu'ils avaient prises. Des essais à l'avance avec le matériel

et les logiciels de montage nous ont permis d'évaluer le temps nécessaire à la réalisation de chacune des étapes. Il fallait prévoir une demi-journée pour sélectionner les séquences et faire le montage. À noter que ce point a pu être respecté pour tous les participants puisque le laps de temps maximal qui s'est écoulé n'a pas dépassé un jour.

4.3.4 Guidage

L'approche ergonomique de Clot (1999) et la méthode qu'il a développée cherche à aider les travailleurs à comprendre la situation professionnelle dans sa totalité en « conjuguant » leurs expériences, ceci afin qu'ils puissent eux-mêmes contribuer à son développement par la mise en évidence de problèmes éventuels (et leurs causes) et amorcer la recherche commune de possibilités de résolution. Par rapport aux conceptions théoriques des auteurs, l'importance accordée à une notion impersonnelle comme le genre, à l'univers des impossibles autant que des possibles qui définissent l'activité réalisée, les interviewés devraient pouvoir s'éloigner de leur vécu personnel de l'action et ouvrir des parenthèses quand les occasions se présentent. C'est pourquoi Faïta et Vieira considèrent que la conduite de l'autoconfrontation ne peut pas être modélisée de manière prédéfinie comme dans d'autres méthodes, par exemple l'entretien d'explicitation de Vermersch qu'ils citent (2003, p.64).

Les travaux de Vermersch dans le domaine du travail et de la formation, basés sur l'entretien d'explicitation, méthode qu'il a lui-même développée (Vermersch, 1994 ; Vermersch & Arbeau, 1997), constituent pour nous un autre angle d'approche dans l'étude de la profession musicale. Cependant, la contribution de cet auteur dans notre recherche se fera surtout au niveau méthodologique pour nous aider à mettre en place un guidage, nécessaire dans nos entretiens étant donné notre intérêt pour des objets d'étude spécifiques, pour lequel la méthode de Clot et al., l'autoconfrontation croisée, ne prévoit pas de formalisation prédéfinie (Faïta & Vieira, 2003).

La vision phénoménologique de l'activité et les influences théoriques basées sur l'expérience de psychothérapeute de Vermersch divergent de celles de Clot et al., mais leurs approches respectives ont tout de même des points communs dans leur volonté de questionner l'action et ses présupposés. La similarité la plus importante se trouve dans le fait que l'action a posteriori, par sa verbalisation, constitue un des objets de recherche essentiel pour les deux. Pour Vermersch, elle est au centre de son modèle et ce qui l'intéresse avant tout, c'est le caractère personnel de l'action réalisée d'un sujet qui tente de la verbaliser. C'est dans le but de le préserver que l'auteur tente de canaliser l'explicitation de l'action en la recentrant sur le vécu de l'interviewé, sur l'action telle qu'elle s'est effectivement déroulée. A l'inverse, l'approche de Clot et al. considère que l'éloignement du vécu de l'action fournit des informations essentielles parce qu'il permet à l'individu de définir son activité par rapport à la *manière dont il considère celle des autres, à sa propre compréhension des normes en vigueur au sein du collectif, à ses préoccupations qui entrent en collision avec celles de l'établissement pour lequel il travaille*, au travers de parenthèses qui donnent des indices sur les raisons sous-jacentes de ce vécu particulier (Clot, 1999a ; Faïta & Vieira, 2003). Pour cette raison, il est essentiel que le guidage de l'intervieweur laisse suffisamment de liberté au travailleur qui s'exprime pour qu'il puisse les ouvrir lui-même et le chercheur devrait par conséquent s'efforcer de mettre en place des conditions d'entretien qui lui sont favorables (Faïta & Vieira, 2003).

Au regard de nos objets de recherche spécifiques, de nos présupposés théoriques et de nos intentions plus compréhensives qu'ergonomiques, la question du guidage est cruciale si nous espérons pouvoir trouver des réponses à toutes nos questions. Notre intérêt pour trois types de ressources potentiellement utilisées dans le travail (genre/style, référents, ressources symboliques) plutôt qu'une seule comme Clot nous a conduit à aller vers une forme de guidage semi-directif. Nous avons donc élaboré un certain nombre de questions spécifiques pour chacun de nos trois types de ressources de manière à les délimiter en thèmes ou axes de discussion. Pour nous aider dans le guidage, ces questions types ont été rédigées et nous ont permis de constituer une grille d'entretien⁹ qui sera présentée en détail plus loin.

Le fait de donner la possibilité à l'interviewé de pouvoir se détacher de son vécu personnel, ou plutôt, de ne pas chercher à le recentrer systématiquement sur le passé de son action nous semble être une composante majeure de la conduite de l'autoconfrontation. Tout comme Faïta et Vieira, nous pensons que les « digressions métadiscursives » apportent une contribution dans la compréhension du métier (2003, p.64). La prise en compte des dissonances entre activité prescrite et réalisée, des possibles et des impossibles, chères aux concepts de genre et de style, constitue aussi un argument en faveur d'un guidage qui n'est pas uniquement tourné vers une recentration sur le vécu personnel de l'action comme l'entretien d'explicitation de Vermersch (1994) le prévoit par exemple.

Notre conception d'un guidage adapté à la démarche qui est la nôtre devait favoriser et soutenir l'interviewé dans l'explicitation de son travail afin qu'il puisse aller le plus loin possible. La mise en place d'axes de discussion au préalable avait pour but de nous aider à canaliser l'entretien. Nous pensons toutefois que cette structure ne devrait pas être considéré de comme quelque chose de rigide parce qu'elle est le reflet d'une conception personnelle de l'activité qui pourrait être incomplète ou erronée. La question de l'ordre d'apparition des thèmes dans l'entretien n'est pas pertinente dans la mesure où ce qui importe pour nous c'est qu'ils soient exploités entièrement. Nous avons donc préféré éviter d'imposer un ordre thématique en laissant dans un premier temps le participant commenter sa pratique avec les mots qui lui viennent spontanément en voyant les images et en revivant la séquence. En fonction de la direction amorcée, ce qu'il dit peut être mis en relation de manière plus ou moins évidente avec un des thèmes que nous avons identifié comme y correspondant, et nous pouvons ensuite introduire les questions que nous avons préparées pour chacun d'entre eux. Pour donner un aperçu plus concret :

- Des réponses comme « ce n'est pas dans le style du morceau » ou « ça ne correspond pas à l'original » nous conduiraient à guider l'interviewé sur le thème du référent.
- L'évocation d'une norme professionnelle ou de sa manipulation comme : « je n'ai pas respecté ce qui était écrit », « je n'ai pas joué comme le chef d'orchestre me l'a demandé », ou « je peux faire comme je veux du moment que je respecte les règles » entraînerait un guidage sur le genre.
- Nous orienterions l'interviewé sur le thème des ressources symboliques lorsque ses réponses sont tournées vers un contenu sémiotique ou émotionnel, par exemple : « ça manquait d'énergie », « il y avait comme une incohérence dans le morceau, ce n'était pas la bonne émotion à ce moment là, elle ne colle pas avec le reste ».

⁹ Voir Annexe Canevas pour les autoconfrontations semi-directives

La fluidité de la transition dépend de la capacité des trois axes choisis en amont dans notre travail théorique de couvrir ensemble toutes les facettes de la pratique. Lorsque plusieurs directions ont été introduites par le sujet simultanément, nous avons opéré un rapprochement avec plusieurs thèmes. Nous avons choisi celui qui dominait pour en parler directement et avons soigneusement pris note du mot ou de la phrase qui a été utilisée pour en introduire potentiellement d'autres, ceci afin de pouvoir revenir dessus ultérieurement et rouvrir les thèmes nous-mêmes si nécessaire. Tout au long de l'entretien nous avons essayé d'être sensible aux opportunités qui se sont présentées pour que tous les axes soient traités en ayant auparavant été introduits par les participants, mais il était prévu que nous le fassions nous-même au besoin.

Nous allons maintenant expliquer plus précisément comment s'est déroulé le visionnage en commun du montage réalisé à la phase 2. Le chercheur et le travailleur regardaient ensemble la vidéo en faisant des arrêts fréquents pour que ce dernier puisse s'exprimer librement sur un nombre restreint d'éléments qu'il a pu observer et sans qu'il soit dérangé par le bruit de l'enregistrement. La projection était automatiquement mise en pause par le chercheur à la fin de chacune des séquences sélectionnées (moins d'une minute de durée en moyenne), mais elle pouvait être stoppée à tout moment à la demande du participant (ou par lui-même). La navigation dans la vidéo, soit le rembobinage et les retours en arrière plus spécifiquement, pouvait être utilisée en cas de nécessité par les deux personnes, par exemple pour montrer quelque chose de spécifique comme un geste ou pour aider le sujet à rafraîchir ses souvenirs. Le partage du pouvoir sur les images plutôt que d'en laisser l'entière responsabilité au chercheur est un choix méthodologique pour lequel Clot a aussi opté dans ses recherches parce que cela va de pair avec le fait de « restaurer le pouvoir d'agir des travailleurs sur leur pratique » Clot (1999).

Le rôle du montage dans le dispositif était multiple. D'abord, il devait agir comme un support pour que l'interviewé fasse naturellement l'effort de s'exprimer par rapport à ses propres gestes, c'est-à-dire ceux qu'il effectue réellement même sans s'en rendre compte, plutôt qu'aux gestes des musiciens en général ou qu'à des gestes qu'il imagine peut-être faire autrement qu'il ne les fait en réalité. La vidéo contribuait donc aussi partiellement à recentrer le participant sur lui-même, ce qu'il a fait et pourquoi il l'a fait. Une autre fonction du montage était de servir de « fil rouge » à l'entretien, non seulement au commencement du visionnage pour permettre au sujet de débiter spontanément son explicitation dans la direction qu'il choisirait, mais sur lequel nous revenions systématiquement lorsque l'explicitation des différents thèmes introduits par les interviewés finissait par s'épuiser malgré les relances. En opérant de la sorte, l'apport de nouveau matériel contribuait à alimenter l'explicitation en l'engageant potentiellement dans une direction inexplorée, plus ou moins proche d'un des axes que nous avons prévus, ce qui nous permettait aussi de les introduire successivement à partir de là.

Les écrits de Vermersch (1994) sur l'entretien d'explicitation nous ont été utiles dans la formulation des relances pour recentrer l'interviewé sur lui-même et la façon très personnelle dont il vit son action. Comme dans l'entretien d'explicitation, nous avons essayé d'utiliser les reformulations et les questions en alternatives (inspirées pour Vermersch d'Erickson) pour servir la recentration en fonction des situations rencontrées, particulièrement lorsque la possibilité d'approfondir des choses que l'interviewé avait par exemple mentionnées superficiellement se présentait. Ce sont les relances de ce que Vermersch appelle le « domaine de verbalisation de l'imaginaire » qui nous ont le plus servi parce qu'elles permettaient

d'amener les interviewés à expliciter ce qu'ils imaginaient, quelles images évoquent telle situation pour eux, afin d'aller vers une expression de leur créativité. Ce n'est toutefois pas un type de vécu habituellement questionné dans l'entretien d'explicitation. Les relances existent néanmoins et sont prévues par l'auteur mais elles sont à éviter si on s'intéresse à uniquement à l'action, ce qui n'est pas notre cas (1994, p.43)

Dans la mesure du possible pendant l'entretien, mais sans que cela soit prévu explicitement dans notre grille d'entretien, nous avons aussi cherché à être sensible à la question des « degrés de médiation des ressources symboliques » (Zittoun, 2007, p.5) ainsi qu'aux conditions permettant ou rendant impossible le *Flow* dans le contexte discuté (Csikszentmihalyi, 1990).

4.3.5 L'éthique et notre rôle dans l'entretien

Dans le but de respecter l'éthique imposée par la recherche scientifique, les participants ont été informés (lors du recrutement et rappelé lors de la première phase de la recherche) du questionnement général de notre mémoire et du fait que nous n'avions aucune intention d'aborder des sujets sensibles. Nous leur avons expliqué que leur vie privée et leur anonymat seraient préservés, que leur nom et les données qui pourraient les identifier clairement seraient remplacées par des noms fictifs de personnes, de lieux ou d'institutions. De plus, ils ont pris connaissance du fait qu'ils étaient libres de se retirer à tout moment de la recherche s'ils le désiraient. Les participants ont signé un document pour nous autoriser à les filmer et les enregistrer pour notre recherche. Une option facultative pour nous permettre de présenter des extraits de ces enregistrements dans le cadre universitaire figurait aussi sur le document et les participants étaient libres d'accepter ce point ou non, en leur rappelant que leur vie privée et leur anonymat seraient respectés dans le choix de nos séquences, ainsi que d'éventuels souhaits de leur part de ne pas présenter certaines séquences.

Nous avons expliqué aux participants que notre rôle dans cette recherche dans laquelle ils sont impliqués, est de les aider et de les guider vers une prise de conscience de leur manière de travailler afin qu'ils puissent l'expliquer. Ils ont eu connaissance du fait que nous sommes musicien amateur, mais nous leur avons expliqué que nous n'avions que quelques connaissances sommaires de la musique et aucune expérience professionnelle, qu'il serait donc préférable pour eux de partir du principe que nous n'y connaissons rien.

4.3.6 La grille d'entretien

L'objectif de cette partie est d'expliquer le raisonnement sous-jacent aux différentes sections de notre grille d'entretien en annexe. La première vise tout d'abord à finaliser le contrat de communication que nous avons initié lors du recrutement et que nous avons soigneusement pris le temps d'exposer à la phase 1. Le questionnement général de notre mémoire a donc été réintroduit au début de chaque entretien en nous efforçant de respecter la formulation type suivante :

- « Au-delà de la dimension perceptible ou mécanique de faire de la musique, qu'est-ce qui se cache derrière les gestes ? Quelles raisons et intentions te conduisent vers une action plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce que tu aurais pu faire et que tu n'as pas fait ? Je m'intéresse particulièrement aux contraintes auxquelles tu es confronté, à la part de

liberté qu'on t'accorde, celle que tu prends en faisant des choix d'interprétation, mais aussi aux choses qui t'inspirent ou qui t'aident dans ton travail. Autrement dit, je cherche à savoir *comment tu travailles* et comment tu sais ce que tu dois faire (ou ne pas faire).»¹⁰

Les autres points ont servi à présenter le déroulement de l'entretien au participant, plus particulièrement notre rôle, la posture réflexive vers laquelle nous allions essayer de le guider afin qu'il puisse aller le plus loin possible dans son explicitation, et la manière dont seront introduites nos questions sur la base des choses qu'il va dire. De plus, nous les avons rendus attentifs au fait que l'utilisation de la vidéo que nous avions prévue ne consistait pas à faire un commentaire simultané mais à faire des arrêts fréquents pour lui permettre de se concentrer sur une portion d'informations restreinte et de bien réfléchir à ce qu'il était en train de faire avant de se lancer dans l'explicitation.

La seconde section est constituée de questions générales sur l'expérience des participants dans leur milieu professionnel et a plus précisément pour but de situer la répétition qui a été filmée dans leur parcours. D'une part, nous pensons que le manque d'expérience dans le métier pourrait être une source de biais qu'il ne faut pas négliger, raison pour laquelle ces questions sont à notre avis pertinentes. D'autre part, elles servent aussi à mettre en relation le contexte de la répétition filmée, qui ne constitue en définitive qu'une situation professionnelle (même si elle est centrale) parmi toutes les autres que nous avons déjà évoquées (les répétitions individuelles, les répétitions collectives, les enregistrements, la composition, le mixage, les concerts, les cours qu'ils donnent et qu'ils suivent), afin que nous comprenions immédiatement le but et les raisons du travail qui a été filmé.

Les trois sections suivantes sont successivement consacrées au développement des trois axes de discussion qui proviennent de notre préconception du métier. Ce sont des questions types exprimant une volonté d'aller, à partir de l'identification de traits spécifiques qui les différencient, vers la mise en évidence du rôle qu'ils jouent dans la pratique :

- Pour les référents, la présence confirmée ou supposée d'un élément culturel musical ou non musical et dont une de ses composantes perceptibles au moins (qui implique la forme plutôt qu'à un contenu sémiotique ou émotionnel) est mise en relation directe avec la production du musicien.
- Pour le genre et le style, en allant vers la recherche et l'explicitation des normes ou de manières de faire implicites partagées par les travailleurs, le genre, en mettant l'accent sur les possibles et les impossibles de la pratique. De plus, nous nous efforçons dans le guidage à amener l'interviewé à distinguer ce que sa manière de faire, son style, son expression personnelle du genre, a de différent de ce que font les musiciens en général.
- Pour les ressources symboliques, nous nous trouvons exclusivement dans un contenu sémiotique ou émotionnel à un niveau intrapersonnel. Dans un premier temps, nous questionnons l'interviewé sur les images, les émotions ou les sensations que la musique qu'il a jouée (ou entendue d'un autre artiste avant de la reprendre) lui évoquent. A partir de là, nous cherchons à savoir si ces choses qui lui apparaissent l'amènent à s'inventer une histoire pour cette musique, à lui donner une signification

¹⁰ Dans la grille ainsi que lors de la conduite des entretiens, nous avons opté pour l'usage de la deuxième personne du singulier plutôt que la deuxième du pluriel parce que c'est la forme grammaticale qui est à notre avis la plus naturelle puisque c'est celle qui est privilégiée dans ce milieu professionnel.

et laquelle. Dans un deuxième temps, nous cherchons à mettre en évidence le recours à des éléments culturels et leur utilisation éventuelle comme ressources symboliques pour la musique.

À noter que les questions rédigées dans la grille pour les trois types de notions qui nous intéressent sont pour nous des questions type qui forment ensemble des axes de guidage. Elles n'ont donc pas toujours été formulées exactement de la même manière et n'ont pas toujours eu besoin d'être posées parce que l'interviewé y avait répondu de lui-même.

Par souci de ne pas nous enfermer dans une vision trop axiale de l'activité, nous avons systématiquement demandé aux interviewés avant de clôturer chacun des entretiens s'il y avait selon eux des aspects de leur pratique qui n'avaient pas du tout été explorés et lesquels.

5. Analyse

Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, les données qui constituent l'essentiel du matériel que nous allons analyser proviennent des enregistrements des autoconfrontations réalisées à la phase 3. Cependant, cette partie ne représente en réalité que la continuité et la formalisation d'un travail d'analyse qui a démarré à la phase 1 dans la sélection d'une situation de travail représentative, s'est poursuivi à la phase 2 avec le montage et la sélection de séquences gestuelles caractéristiques du métier, et qui a pris une autre tournure à la phase 3 dans le guidage. Cela signifie qu'une part significative de l'analyse des données que nous allons faire dans ce chapitre repose sur toutes les décisions qui ont été prises en amont.

Tout d'abord, les entretiens ont été visionnés et transcrits intégralement, en portant une attention particulière à essayer de transcrire les intentions derrière certaines actions (gestuelles ou sonores) qu'une partie de nos interviewés a souvent utilisé pour remplacer ou soutenir la communication verbale. Une première lecture de la totalité des transcriptions nous a tout d'abord permis d'avoir une vue d'ensemble de nos données. Le recours aux trois axes que nous avons choisis au préalable a bien fonctionné dans les entretiens puisqu'ils nous ont a priori permis de prendre en compte et de structurer la quasi-totalité des aspects de la pratique de manière satisfaisante dans l'ensemble. La première lecture a contribué à renforcer notre sentiment que ces différentes ressources professionnelles pourraient être utilisées pour constituer des super catégories d'analyse, mais qui allaient de toute évidence devoir être affinées en recourant à des sous-catégories et ainsi qu'à de nouvelles catégories pour les données qui n'entrent dans aucune des trois. Lors d'une deuxième lecture approfondie, nous avons surligné les passages dans le texte et noté en marge les thèmes auxquelles ils se référaient, puis nous avons pris soins d'extraire chacun d'entre eux en essayant de les reprendre au plus précis en quelques mots (avec les mots des interviewés) que nous avons rédigés dans un autre document avec les références pour faciliter les constants allers-retours au passage original qui étaient prévus. Certains passages risquaient de toute évidence d'entrer dans plusieurs catégories parce qu'elles ne sont pas toutes nécessairement exclusives, c'est pourquoi nous avons procédé de cette manière. Un interviewé pourrait par exemple dire en une seule phrase moins structurée qu'il exécute une série de gestes parce que c'est une tradition chez ceux qui pratiquent le même instrument que lui, qu'il imite tel ou tel musicien célèbre dans tel ou tel morceau, et que le fait de le faire lui permet par exemple de donner du sens à son métier ou à la musique qu'il produit. Ces extraits ont ensuite fait l'objet d'un premier tri en fonction de s'ils portaient sur le recours à un référent (musical ou non musical selon la distinction faite par Nettle, 1974), à une norme professionnelle ou une variante personnelle de celle-ci pour expliquer une action ainsi que les possibilités ou impossibilités qui en découlent. La catégorie des ressources symboliques regroupe à ce moment là l'ensemble du contenu qui porte sur des aspects sémiotiques ou émotionnels, mais pas spécifiquement sur l'usage potentiel de ressources symboliques comme des ressources professionnelles. De plus, nous avons formé une quatrième catégorie qui contient un certain nombre d'éléments que nous avons repérés dans les transcriptions mais qui n'entraient dans aucune de ces catégories.

Une analyse transversale (Blanchet & Gotman, 2001) nous a ensuite permis de confronter nos données entre elles et de dégager plus clairement un certain nombre de sous-catégories récurrentes à partir des différentes thématiques que nous avons attribuées. Plusieurs relectures des transcriptions et réajustements des sous-catégories en déplaçant les blocs

d'extraits thématiques ont eu lieu, jusqu'à ce que nous arrivions à des codes stabilisés pour toutes nos données. Ayant récolté nos données en utilisant un dispositif pour lequel trois catégories avaient été choisies d'avance, autrement dit en influençant le processus inductif par un premier tri arbitraire des cas particuliers, nous avons à cœur de minimiser ce type d'intervention et de laisser les données *s'exprimer d'elles-mêmes*. Les sous-catégories ont par conséquent été déduites des données afin d'essayer de préserver une position analytique plutôt que synthétique dans cette partie de la présentation des résultats. Nous avons choisi de présenter les usages du genre/style et des référents sous une forme transversale parce que les usages d'un musicien à l'autre sont très similaires et pouvaient être aisément regroupés. Il y a eu cependant moins de similarités dans les usages de ressources symboliques à notre avis. Même si certains semblent comparables, les usages de ce type de ressources ne prennent tout leur sens que lorsqu'ils sont considérés à l'intérieur des situations personnelles respectives des participants (par exemple le type de musique qu'ils jouent, la manière dont ils conçoivent leur métier, l'événement auquel ils se préparent), raison pour laquelle nous avons privilégié des études de cas pour cette ressource. En fait, nous avons eu recours à des études de cas à chaque fois que l'utilisation de ressources dépendait de certains éléments de la situation. Nous nous sommes efforcés de présenter ces derniers afin que le lecteur puisse comprendre que les usages ainsi que les combinaisons de ressources varient en fonction de nombreux facteurs comme les exemples cités plus haut, d'où la difficulté de mettre en évidence une systématique clairement visible dans notre démarche d'analyse.

5.1 Présentation des résultats

Plutôt que d'employer des pseudonymes, les noms des participants ont été remplacés par leur fonction et elle sera abrégée tout au long de l'analyse de la manière suivante : Guitariste (G), Chanteur (C), Chef d'Orchestre (CO), Batteur (B), Pianiste (P). Nous allons maintenant procéder à la présentation des résultats en commençant par les manifestations du genre/style, en poursuivant avec les référents, puis finalement avec les ressources symboliques. Nous avons de plus mis en évidence dans les entretiens un certain nombre d'éléments qui sont en accord avec la vision de l'activité musicale telle que nous l'avons problématisée ainsi qu'une contrainte/ressource dont nous avons minimisé l'impact. Ils seront présentés à la fin de cette section.

5.1.2 Le genre

Pour rappel, le concept de genre est défini comme « une sorte d'intercalaire social, un corps d'évaluations partagées qui règlent l'activité personnelle de façon tacite » et comme « une mémoire impersonnelle et collective qui donne sa contenance à l'activité en situation : manières de se tenir, manières de s'adresser, manières de commencer une activité et de la finir, manières de la conduire efficacement à son objet » (Clot & al., 2000, p.2).

Nous avons réalisé un découpage en huit sous-catégories :

1. Les buts du travail des musiciens,
2. L'évaluation des objectifs et des conditions de travail,
3. Connaissance de soi et posture réflexive,
4. Le respect de l'œuvre,
5. Le travail

individuel : la décomposition systématique du travail, 6. Le travail en groupe : équilibre musical et relationnel, 7. Le mode répétition et le mode concert, 8. La gestion du temps.

Chacune de ces sous-catégories porte sur un aspect de cette activité qui est régulé par des implicites, des manières de faire qui lui sont spécifiques. Mises ensemble, elles représentent la totalité des manières de faire, autrement dit le genre du métier.

Les buts du travail des musiciens

Lors des entretiens, les interviewés ont tous exprimé à un moment donné le but de leur travail ou sa raison d'être principale. Selon le chef d'orchestre, « *le but d'un musicien ce n'est pas de faire de la musique pour lui, c'est de la transmettre. [...] il ne faut pas que l'auditeur ait l'impression que c'est quelque chose d'immensément pénible. Donc, il faut arriver à maîtriser les choses suffisamment pour qu'on ait une impression de facilité, même si c'est difficile* ». Cette idée de transmettre quelque chose revient dans tous les entretiens. Les mots qui ont été utilisés pour définir ce quelque chose n'ont pas toujours été les mêmes mais ils s'accordent sur l'idée qu'en plus des gestes et du son qui est produit, il doit y avoir autre chose, de la satisfaction, une émotion, le maintien d'une tension, ou même l'envoi d'un message. Pour la plupart d'entre eux c'est la volonté de satisfaire, d'abord d'avoir du plaisir eux-mêmes dans ce qu'ils font, puis de le communiquer aux autres avec la musique. Mais ce n'est finalement pas tant pour eux le fait d'avoir du plaisir en jouant que de faire plaisir aux auditeurs qui a de l'importance à leurs yeux. Ils considèrent qu'ils ont ce devoir vis-à-vis du public. Quelque soit leur état intérieur de satisfaction, d'insatisfaction, de stress parce qu'ils ne se considèrent par exemple pas suffisamment prêts, ils doivent « *donner une impression de facilité* », de sérénité extérieure jusque dans leur posture et leur manière de se comporter sur scène. La qualité de leur travail de préparation en amont, puis son expression pendant la performance, a ensuite le potentiel de faire coïncider leur état intérieur avec celui qu'ils souhaitent montrer à l'extérieur.

Ou encore pour la plupart, ce sont des émotions, des ressentis qu'ils essayent de transmettre et qui s'accompagnent d'ailleurs, pour certains, de l'idée qu'il faut essayer de « *convaincre* » l'auditeur. Chez le batteur, la chose à transmettre prend une forme quasi-spirituelle. Selon lui, « *il faut qu'il se passe quelque chose* », « *les musiciens doivent dégager quelque chose* » pour parvenir à captiver l'attention des auditeurs du début à la fin de la performance. Chez le guitariste et le chanteur qui composent des musiques et les textes qui les accompagnent, un de leurs buts est de faire passer un message au public. Le guitariste dit d'ailleurs explicitement qu'il considère que les artistes ont un rôle à jouer dans la vie politique et dans la société en général. Pour lui, « *les gens prennent des décisions sans vraiment ressentir les choses* » et la musique peut les aider à faire des choix plus justes pour tous le monde.

Évaluation des objectifs et des conditions de travail

Cette catégorie peut sembler large à première vue, mais elle est regroupée des éléments des transcriptions qui vont toujours vers une adaptation du travail en fonction des différentes situations rencontrées par ces travailleurs par l'intermédiaire d'une capacité réflexive qu'ils cherchent à développer continuellement. L'exemple le plus flagrant est celui du batteur qui considère « *qu'il y a plusieurs manières de faire pour aller au but et que l'important c'est le résultat* ». Pour lui, il faut toujours se demander « *quel est le but, avec qui est-ce que je joue, qu'est-ce qu'ils ont comme background, qu'est-ce qu'ils ont comme philosophie derrière* ». Il

raconte qu'il a préparé un concert quelques jours auparavant en ayant simplement écouté les morceaux plusieurs fois sans les jouer du tout. S'il a pu procéder de cette manière, c'est qu'il a facilement réussi à mettre en relation les différents éléments de la situation, à savoir qu'il a été engagé pour l'animation musicale d'une cérémonie de remise de diplôme, qu'il allait travailler avec d'autres musiciens auxquels il devrait s'adapter (qu'est-ce qui est important pour ces personnes, la rigueur ou la musique ?), le répertoire de morceaux qu'il allait jouer et le niveau de difficulté des morceaux, les dimensions de la salle anticipées et le niveau sonore qu'il devrait fournir, les qualités inhérentes à l'instrument qu'il aurait à disposition par rapport à celles qu'il attendait, tous ces éléments ont été évalués par rapport une représentation de ses skills (Csikszentmihalyi 1990), de sa knowledge base (Kenny & Gellrich, 2002) et de ses capacités d'adaptations en particulier. C'est en ayant considéré tous ces aspects qu'il a pu opter pour cette manière de faire plutôt qu'une préparation plus traditionnelle avec l'instrument. De plus, cet aspect du travail d'évaluer pour adapter n'est apparemment pas quelque chose qui n'intervient qu'avant le début du travail, mais les artistes sont régulièrement amenés à faire le point sur la situation tout au long de la préparation et à se fixer eux-mêmes des objectifs intermédiaires.

La salle, particulièrement ses dimensions mais ses autres caractéristiques également, comme le fait qu'elle soit pleine ou non, ont une influence sur la propagation du son à l'intérieur de celle-ci. Tous les musiciens sont potentiellement confrontés aux problèmes que cela peut poser et ils doivent s'adapter rapidement aux changements de l'acoustique, même si le chanteur et le guitariste dans leurs milieux y sont peut-être moins sensibles parce que leurs capacités sonores reposent sur les limites des amplificateurs plutôt que sur celles des instruments ou sur les leurs. Le chef d'orchestre, le pianiste et le batteur se sont tous les trois exprimés sur ce thème qui a un impact comme nous le verrons plus loin sur leur préparation.

Le pianiste s'est largement exprimé sur les difficultés liées à l'adaptation à un nouvel instrument. En effet, P et B ont tous les deux choisi un instrument volumineux et peu mobile en général, si bien qu'ils sont souvent ou même tout le temps contraints de jouer sur un autre instrument que le leur. Les différences sont parfois très grandes et leur jeu doit être suffisamment flexible pour qu'ils s'habituent aux nouvelles conditions très rapidement pour retrouver le niveau de qualité qu'ils avaient durant leur préparation.

Connaissance de soi et posture réflexive

En lisant les transcriptions, nous sentons à quel point il est essentiel pour les interviewés de se connaître eux-mêmes, d'avoir conscience de ce qu'ils font, de ce qu'ils veulent faire et de pouvoir réévaluer leurs capacités continuellement. Dans le cas du chef d'orchestre, il y a le fait qu'il doit aussi connaître les limites de l'ensemble qu'il dirige un peu comme s'il était une extension de lui-même, l'instrument par lequel il s'exprime. Quant au chanteur, il fait véritablement corps avec son instrument. Lorsqu'il raconte comment il a commencé à chanter ses propres textes en français alors qu'il avait toujours chanté des reprises en anglais jusque là, il fait usage des termes suivants :

« Mais il a fallu des années pour trouver un peu la façon de le faire. Pendant beaucoup d'années j'ai essayé de faire des, vraiment, pour se trouver se retrouver. Se connaître soi-même en fait c'est pas évident. Faire ce que soi-même on pourrait faire. Trouver vraiment ce qu'on pourrait faire c'est un

travail à vie. Ce qu'on peut faire de mieux. Déjà, essayer de faire quelque chose par soi-même c'est pas facile » (Chanteur)

À plusieurs reprises, les interviewés soulignent l'importance dans leur travail de s'autoévaluer, de « *s'autocritiquer* ». P essaye par exemple de toujours s'écouter comme s'il était spectateur de lui-même dans la salle. Ce dernier a notamment parlé du fait qu'il était conscient de sa tendance à jouer plus vite dans les passages rapides en concert où la tension est plus grande qu'en répétition. Même s'il ne s'en apercevait pas toujours sur le moment, c'est quelque chose qu'il anticipe pendant sa préparation en se forçant par exemple à jouer plus lentement d'avance pour qu'il puisse compenser par la suite. Les feedbacks jouent aussi un rôle essentiel parce qu'ils réalisent que la posture réflexive qu'ils adoptent a des limites. Le plus direct est sans aucun doute celui du public avec les applaudissements ainsi que le maintien de leur attention tout au long de la performance parce qu'ils leur permettent d'évaluer plus objectivement la qualité de leur travail. Certains considèrent la critique extérieure, par exemple le fait de demander l'avis d'un de leurs collègues ou d'un professeur, comme un outil précieux auquel ils font parfois appel.

Le respect de l'œuvre

La règle d'or pour les interviewés lorsqu'ils se lancent dans l'interprétation d'une œuvre écrite par un autre artiste, c'est toujours de la respecter en toute circonstance. Le contexte musical a une certaine influence sur la définition de ce respect. Chez le pianiste, le chef d'orchestre et le batteur par exemple qui ont travaillé avec des partitions à cette répétition, cela passe tout d'abord par le « *respect du texte* », de ce qui a été noté par le compositeur. En musique contemporaine, le pianiste dit d'ailleurs qu'il faut peut-être essayer d'être encore plus précis puisque le créateur de l'œuvre est probablement encore vivant (ce dernier peut aussi apporter des précisions et interagir avec ceux qui vont donner vie à son œuvre). La précision individuelle dépend aussi du nombre de musiciens impliqués : si c'est une œuvre pour plusieurs personnes cela implique d'être précis pour pouvoir jouer ensemble. Tout en respectant ce qui est écrit, il reste aux interprètes une certaine marge de manœuvre pour qu'ils amènent quelque chose de personnel. CO dit « *qu'il faut avoir un certain respect du texte. Mais dans ce respect du texte on peut quand même amener quelque chose de personnel. C'est aussi ce qui fait la musique* ». Concrètement, ce qui est écrit demande parfois explicitement au musicien de faire un choix. L'exemple le plus parlant que le pianiste a donné c'est celui du « *point d'orgue* ». La fonction de ce concept musical est de suspendre la musique pendant une durée indéterminée, en tenant par exemple un accord à la fin d'un morceau. Ce signe utilisé par le compositeur a pour conséquence de laisser à l'interprète la discrétion de décider de cette durée. Au niveau de la gestion des tempi et des nuances qui sont notés sur la partition, des accélérations, des ralentissements, du crescendo et du decrescendo, il y a effectivement des choix à faire selon P et CO. Ce dernier dit en s'exprimant sur l'interprétation de certains mots sur la partition (*allegro* par exemple) qu'ils définissent un intervalle conventionnellement établi : « *chaque mouvement à son espace. Mais dans cet espace, on peut faire ce qu'on veut* ».

Au-delà de ce qui est écrit sur la partition, l'autre chose à respecter semble être en quelque sorte le caractère ou l'esprit du morceau, de lire entre les lignes pour essayer de comprendre la direction dans laquelle le compositeur voulait l'amener. Le guitariste a par exemple employé les mots « *thème* » ou « *thématique* » (musicale) du morceau qu'il voulait respecter en improvisant par dessus, mais c'est sous entendu qu'il les a identifiés et qu'il a « compris » le

morceau. Même si la compréhension générale du morceau paraît être une évidence pour les interviewés ou qu'ils ne se sont pas encore posé la question à ce stade de la préparation, elle ne va pas toujours de soi et demande souvent un travail particulier comme le dit le pianiste.

En règle générale, il est exclu pour les interviewés d'apporter des modifications aux morceaux ou de s'éloigner du texte ; c'est un principe qu'ils respectent presque toujours. Nous avons toutefois pu observer que dans certains cas, le respect du morceau peut aller vers une personnalisation de celui-ci et apportant des modifications, peut-être pour mieux le respecter d'une certaine manière. Le guitariste lorsqu'il fait une reprise dont une partie est prévue pour un solo de guitare, va chercher à reproduire exactement ce qui est joué partout dans le morceau sauf dans la partie solo où il va jouer le sien plutôt qu'une imitation de l'original. Il est déjà arrivé au pianiste de rajouter des ornements ou des fioritures de virtuose qui n'étaient pas écrits dans une pièce de Mozart par exemple. Il le fait rarement mais il considère que c'est possible dans certains cas très spécifiques à partir du moment où « *ça ne dénature pas l'œuvre* » et que ça ne risque pas de compromettre « *la construction thématique* ».

Le travail individuel : la décomposition systématique du travail

Les participants ont tous leurs particularités dans leur façon de travailler individuellement, leur propre style, mais nous avons pu dégager un certain nombre de similitudes. Contrairement au chef d'orchestre, au pianiste et au batteur, le guitariste et le chanteur ont travaillé de façon un peu différente durant leurs répétitions puisqu'ils ont joué des morceaux qu'ils maîtrisaient déjà bien, mais aussi parce qu'ils ont joué des compositions. Ils se sont moins exprimés sur leur manière de travailler au tout début de l'apprentissage de ces morceaux mais certains éléments qu'ils ont évoqués supposent un travail similaire à celui des autres. Le style de chacun de ces artistes dans l'apprentissage de nouveaux morceaux, se retrouve surtout dans leur focalisation sur certains aspects auxquels ils accordent plus d'importance que leurs collègues. Par exemple sur le déchiffrage et l'apprentissage de musique d'oreille par le guitariste.

Pour apprendre une nouvelle pièce, les musiciens décomposent le travail en plusieurs parties sur lesquelles ils essayent de se concentrer indépendamment les uns des autres dans un premier temps, puis en les réunissant progressivement jusqu'à ce que le morceau soit complet. La première étape consiste à séparer le travail « purement mécanique » qui intervient dès le début, du travail expressif et de la musicalité qui est réalisé à une étape ultérieure. Le but est de les rendre capables techniquement de jouer toutes les notes du morceau. Les nuances, le tempo et même une partie de la rythmique sont laissés de côté temporairement. À ce stade, le pianiste et le batteur ont la possibilité pour simplifier l'apprentissage de ne pas utiliser tous les membres simultanément. Dans cet apprentissage mécanique du morceau, les gestes sont sans cesse répétés jusqu'à ce qu'ils soient exécutés sans difficultés. Ces répétitions contribuent aussi à l'apprentissage par cœur du morceau mais ce n'est pas le but premier qui est recherché. Le chef d'orchestre se distingue quelque peu des autres musiciens dans le travail mécanique parce qu'il ne respecte pas tout de suite l'ordre des notes sur la partition et les joue « *dans tous les sens, dans tous les rythmes* » pour qu'elles deviennent naturelles pour lui. B, CO et P ont tous les trois mentionné qu'il y avait pour eux une séparation entre le corps et la tête (le mental, la pensée, l'esprit) et l'impact sur leur manière d'apprendre. En répétant les gestes, ils considèrent que les deux parties apprennent ensemble mais aussi de façon indépendante. Les gestes sont intégrés à la fois mentalement et physiquement. Pour le

pianiste, la clé d'un apprentissage solide repose sur les deux et sur la capacité à faire appel à l'autre pendant la performance pour réactiver la mémoire si celle qui est utilisée fait défaut. Lorsqu'ils font une erreur, il est important pour eux de la corriger immédiatement parce qu'elle risque sinon de persister.

Ce n'est que lorsque le morceau a déjà bien pris forme qu'ils commencent à se soucier des éléments qui ont été laissés de côté, comme le tempo et la nuance, jusqu'à ce qu'ils arrivent à jouer en respectant l'ensemble du texte. Cet étape, correspond à ce que le pianiste considère comme un « *travail neutre* », tout en sachant qu'il n'est pas neutre parce qu'il a déjà fait des choix d'interprétation inconsciemment, mais il considère qu'il réduit le champ de ses possibilités et il souhaite le faire au dernier moment. Il doit avoir pris toutes les décisions par rapport au doigté par exemple et les avoir fixés définitivement avant de pouvoir passer à la dernière phase qui est consacrée à une réflexion sur les choix interprétatifs, ce que l'artiste a envie de transmettre sur la base de sa compréhension de la pièce.

Travail en groupe : équilibre musical et relationnel

Les participants à la recherche jouent partiellement ou uniquement dans des contextes de groupe actuellement, ils ne sont pas solistes à plein temps qui se produisent seuls sur scène. Ils ont donc largement évoqué le travail en groupe. CO qui a la chance d'avoir l'expérience en tant que directeur et en tant que musicien (clarinettiste) considère qu'il y a « *deux zones de préparation totalement différentes* » : d'un côté « *il y a la préparation personnelle où on étudie la pièce ou les pièces* » et de l'autre, il y a le travail en groupe où les musiciens jouent ensemble. La gestion de leur temps de travail dépend aussi des deux zones de préparation. Les musiciens qui jouent dans des ensembles comme celui que CO dirige auront moins de liberté par rapport au choix interprétatifs. Ils ne peuvent pas aller complètement à l'encontre de l'interprétation voulue par le directeur et doivent la suivre plus ou moins précisément selon les instructions. Selon CO, celui qui conduit un ensemble a la responsabilité d'expliquer à ses musiciens ce qu'il cherche à faire, ou la manière dont il voit la pièce s'il veut pouvoir les amener là où il aimerait aller.

Dans le travail en groupe, tout est une question d'équilibre. Il y a d'un côté l'équilibre musical, par exemple le volume sonore des différentes voix qui est en fait à géométrie variable. Parfois il y a des éléments qui doivent plus ressortir et d'autres fois tous les musiciens doivent s'aligner sur la même chose. Nous avons parlé avant des points d'orgue et de la nécessité pour l'interprète de décider de sa longueur, en groupe la question se pose aussi. Le groupe doit agir de concert, le fait de s'arrêter ou de commencer à jouer ensemble est une partie essentielle du travail collectif. Un des rôles du directeur est mettre ces choses en place et de les signaler. Dans des formations plus restreintes où il n'y a pas de directeur, un grand nombre de situations sont résolues de façon tacite et naturelle sans qu'il y ait besoin de discuter. Les musiciens s'écoutent constamment et sentent « quel est le temps le meilleur, le plus logique » pour s'arrêter, par exemple à partir des respirations et expirations ou des choses similaires qui se sont passées auparavant dans le morceau. Il y a une certaine idée de logique ou de cohérence partagée par les travailleurs de ce domaine.

De l'autre côté, il y a la recherche d'un équilibre relationnel. L'entente, voire la complicité entre les membres d'un groupe dans ce contexte professionnel se construit à l'intérieur et à l'extérieur de la musique. Le guitariste qui joue dans un big band l'exprime ainsi :

« Ne pas vouloir être devant les autres mais toujours être bien. Ne pas être derrière les autres non plus mais former une espèce d'ensemble. Puis c'est vrai que dans cet orchestre [...] on commence à groover. Ça veut dire que chacun écoute l'autre, et puis on sent que tout à coup, il y a une osmose entre tous les musiciens et puis que [...] tout rentre bien, tout rentre dans l'ordre, tout (mime le mouvement d'une machine bien rôdée). tout se déroule bien ».
(Guitariste)

D'une manière générale, les interviewés considèrent qu'il y a un lien fort entre la qualité de la musique et l'ambiance de travail. La musique peut-être de bonne qualité à partir du moment où tous les membres du groupe se comportent en professionnels et font le travail qu'on leur demande, mais sa qualité peut passer à un niveau encore plus élevé s'il y a une véritable entente musicale. Le batteur met l'accent sur cet aspect et se montre délibérément plus généreux musicalement pour que les choses se passent le mieux possible. Il ne remplit pas plus, ne se met pas en avant et ne reste pas en retrait non plus, mais en faisant finalement peu de choses qui font selon lui toute la différence, il peut véritablement sublimer le travail des autres. Notre travail ne nous a pas conduit à une recherche ciblée sur les conditions qui permettent une entente musicale accrue, mais une ambiance de travail détendue en est une selon les dires des participants. Une connaissance de la « philosophie » de travail des gens, comme le dit le batteur, joue probablement un rôle.

Le mode répétition et le mode concert

Sur les plans individuels et collectifs du travail, deux modes bien distincts ont été identifiés. Dans le mode répétition, les travailleurs s'arrêtent aussitôt qu'ils font une erreur et la corrigent immédiatement. De plus, certaines choses sont délibérément laissées de côté dans ce mode comme nous l'avons vu. Lorsqu'ils répètent quelques temps avant un concert, ils ne s'arrêtent jamais quelque soit l'erreur et s'efforcent de la rattraper parce qu'ils ont un devoir vis-à-vis du public de continuer jusqu'au bout du morceau. Ce travail fait potentiellement appel à des compétences d'improvisation différentes de celles qu'ils utilisent habituellement en interprétant des pièces qu'ils ont apprises. G et B travaillent individuellement sans penser aux fautes, mais ils se forcent à les rattraper instantanément dès qu'elles se présentent, sans s'arrêter. B travaille en répétition à un volume sonore réduit comparable à celui qu'il doit produire en concert sur une petite scène dans un bar Jazz par exemple. Il y a chez G et B l'idée de prise de risque quand ils travaillent parce qu'ils considèrent l'erreur de façon un peu différente des autres musiciens. En effet, ils cherchent à « maquiller » les erreurs comme les autres, mais elles sont des sources d'apprentissage importantes qu'ils exploitent plus dans leur travail et caractéristique de leur style. Elles sont parfois même des sources d'inspiration chez G et lui permettent de trouver par exemple de nouvelles mélodies.

La gestion du temps

Une des questions que nous avons posée aux interviewés pour situer la répétition dans leur pratique a permis de mettre en évidence la façon dont ils gèrent leur temps de travail. Ils semblent tous capables d'évaluer le temps qui leur est nécessaire pour atteindre certains objectifs, parfois même très précisément, puis d'adapter leur manière de travailler sur le plan personnel et collectif. Toutefois, ils ont conscience qu'ils ont peu de maîtrise sur certains facteurs. Une personne, un enregistrement d'un autre artiste ou des ouvrages peuvent aider le travailleur à comprendre une pièce, mais la compréhension reste tout de même de son ressort.

Dans le cadre de la composition, l'inspiration fonctionne de manière similaire. Ce genre de choses prennent du temps et ne peuvent pas être « forcées » comme le dit le chanteur : l'inspiration lui vient n'importe où et n'importe quand mais il n'a pas vraiment de contrôle dessus. Ce dernier explique toujours avoir un dictaphone sur lui pour pouvoir canaliser l'inspiration quelque soit le moment où elle survient. Le guitariste rejoue du matériel qu'il a déjà composé en espérant peut-être avoir d'autres idées qui pourraient déboucher sur un nouveau morceau. Quand les choses auront suffisamment avancé il a dit qu'il les fixera sur papier.

5.1.3 Usages de référents

Référents dans l'interprétation

Les éléments des transcriptions qui entrent dans cette catégorie supposent le recours à certaines composantes objectivement identifiables d'œuvres (ou de certaines de leurs interprétations), principalement dans le but de chercher intentionnellement à les reproduire. Parmi les usages de référents qui ont été identifiés, celui du guitariste :

« Ce que ce que j'essaye de faire c'est de jouer de jouer comme Angus (Angus Young, guitariste du group AC/DC) il le joue lui. Mais bon je sais très bien c'est un Mi un Ré un La, [...] il y a beaucoup de versions écrites mais moi j'écoute plus la version originale puis je vois un peu. J'imagine et je vois. D'après ce que j'entends, je sais qu'il joue en bas du manche et non à la cinq sept ou neuvième case puis je sais qu'il va faire (chante la partie du morceau Back in Black dont il est ici question). Puis d'après comme je le fais là, je me dis ça doit être le, c'est le même ! Il le fait pareil ! Puis après euh bon il y a toujours après des copains qui peuvent dire : moi j'ai vu qu'il le faisait comme si, j'ai vu qu'il le faisait comme ça. Ou alors tu vas voir sur youtube, on peut aller voir aussi comme il le joue sur des vidéos ». (Guitariste)

G a repris un morceau du groupe AC/DC qu'il a joué seul avec sa guitare, sans recourir à un cd ou un autre support comme une partition pour l'aider. C'est un morceau qu'il a vraisemblablement appris d'oreille, en écoutant le morceau original plutôt que sur la base d'une partition et en cherchant à le reproduire scrupuleusement, non seulement au niveau du résultat sonore, mais aussi au niveau de la gestualité d'Angus Young qu'il essaye d'imiter. G explique dans ce même tour de parole qu'il y a plusieurs possibilités de doigtés pour obtenir ces suites de notes (la guitare est un instrument où la même note peut être jouée exactement à la même hauteur sur différentes cordes en pinçant à des endroits différents), qu'elles sonnent exactement pareil mais certaines sont plus ou moins appropriées en fonction du but recherché comme par exemple la vitesse, la facilité ou peut-être même la difficulté pour se l'imposer. Le référent de G se trouve explicitement sous une forme musicale dans son recours à la musique originale dans le but de la reproduire très précisément jusque dans la gestualité. L'interviewé a dit qu'il voyait, imaginait et entendait. Nous ne sommes pas certains qu'il a réellement « vu » les gestes même s'il a mentionné le site de partage de vidéos en ligne Youtube, mais s'il les a effectivement vus cela impliquerait l'intervention d'un référent non musical. À noter que ces référents permettent une médiation entre lui et ses amis guitaristes. Ils sont des supports qui facilitent et rendent la communication possible sur des points aussi spécifiques qu'une association entre un geste et un son. Il pourrait être envisageable de séparer ces deux

aspects et de considérer cette gestualité particulière comme un référent existant sous une forme non musicale, mais elle n'a pas été utilisée ici de façon autonome indépendamment du son qu'elle a produit.

Le guitariste et le chanteur sont ceux qui ont eu recours au plus grand nombre de référents et qui ont pu être nommés systématiquement. Leur utilisation de référents s'explique en grande partie par le fait qu'ils sont apparemment des personnes qui accordent une importance particulière au fait de reprendre des morceaux composés par d'autres artistes contemporains. Même si ces deux musiciens ont des univers musicaux différents puisque le guitariste joue plutôt du Rock et du Jazz des années 60 à nos jours, alors que le chanteur est dans un groupe de Reggae qui a différentes influences des années 70 à aujourd'hui. Ils s'efforcent, ou même s'imposent, comme nous aurons l'occasion de le voir plus tard avec le genre/style, d'essayer de reproduire ces reprises le plus fidèlement possible. Il y a de toute évidence une articulation entre ces deux types de ressources. Les autres musiciens ont exprimé une volonté similaire d'être proche de l'œuvre originale et donc de les avoir pour référents, mais à la différence par exemple du pianiste qui évolue plutôt dans la musique classique en ayant rarement accès à un enregistrement du morceau original joué par le compositeur (il ne dispose donc que de référents qui sont des interprétations), G et C ont dans leurs styles respectifs toujours accès à l'œuvre comme elle devrait être jouée, plutôt qu'à une représentation ou à une interprétation de celle-ci parmi d'autres.

Cette utilisation des référents par G et C peut également déboucher sur une autre catégorie d'usages de référents. Il faut savoir qu'ils ne sont en général pas les seuls à faire ces reprises et il peut arriver qu'ils soient amenés à découvrir les versions d'autres artistes (de les reprendre) puis à les confronter ensuite aux originales. Le guitariste sur la chanson *Behind Blue Eyes* : « *Je l'ai connu grâce à Limp Bizkit. Je me suis dit tiens je connais ce morceau et on m'a dit ça c'est une reprise des Who [...] mais elle est très bien refaite cette reprise. C'est pareil pour ces musiciens là, ils rendent hommage aux anciens [...] en le rendant actuel* ». Et le chanteur : « *vu que c'est de toute façon moins bien que l'original, j'essaie de massacrer le moins possible la chanson en fait (rires). [...] j'ai un peu de peine quand j'entends des fois des interprétations, les gens ils font des choses complètement différentes. Autant des fois c'est positif, autant des fois c'est un massacre* ». Le fait de comparer les différentes versions d'un morceau avec l'original leur permet potentiellement de se créer une image ou établir des critères qui leurs permettent de définir ce que c'est qu'une bonne reprise. Ils ne cherchent néanmoins pas à créer leur propre version des morceaux qu'ils reprennent, cela ne fait pas apparemment pas parti de leurs objectifs sur le moment. Ils veulent plutôt s'en rapprocher le plus possible comme nous l'avons dit. Le chanteur dit d'ailleurs que s'ils leurs arrivent (lui et son groupe) de temps à autres de jouer des reprises en concert il faut qu'elles soient facilement identifiables.

Pour le pianiste et le chef d'orchestre, les référents qui ont été mentionnés n'ont pas toujours un visage identifiable dans le sens où ils ont été présentés par des formules comme « *les grands musiciens d'aujourd'hui* », mais sans être nommés. Ils ont tous les deux travaillé deux pièces durant leur répétition, une du répertoire *musique classique* et une pièce du répertoire *musique moderne et contemporaine*. À la différence des deux précédents musiciens, ils sont beaucoup plus souvent confrontés à des interprétations qu'à une version musicale originale qui fait autorité. La partition, même s'il elle n'est qu'une représentation partielle de ce que voulait le compositeur, c'est néanmoins la seule source qui fait vraiment autorité pour ces deux personnes. Toute la question qui se pose est celle de la recherche de la vérité ou comme

P le dit : « *la musique écrite, c'est pas la musique en fait. C'est juste sa représentation. C'est à nous de la retrouver. Donc quand je dis que je rajoute quelque chose, en fait je ne rajoute rien si on veut. J'essaye plutôt de retrouver ce qu'y avait mais qui n'a pas été écrit. Je crois que c'est plutôt comme ça qu'il faudrait le voir* ». Pour CO, « *plus on entend une œuvre, plus on a envie de la faire évoluer différemment. Plus on entend d'autres interprétations plus on se dit là j'ai raison, mais là il y a peut-être quelque chose à aller chercher* ». L'usage des référents dans l'interprétation, à supposer qu'il y ait une volonté de les mobiliser dans ce but, se pose ici de manière différente. Il y a apparemment des manières de faire, des expressions personnelles d'un genre (Clot) pas forcément encore intégrées à celui-ci, des styles, qui sont mis en avant par des grands interprètes, par exemple qu'ils décident délibérément de modifier les nuances de la partition pour servir leur interprétation et la rendre plus convaincante. D'une certaine manière, ces musiciens contribuent à faire émerger une nouvelle forme d'autorité, avec le risque qu'elle s'impose sur celle du compositeur. P et CO se rejoignent sur la subjectivité dans l'interprétation que chaque personne peut très bien avoir sa conception personnelle de la vérité d'une œuvre, qu'elles peuvent converger dans la même direction, mais qu'en définitive aucune version ne devrait être en mesure de prétendre à la vérité plus qu'une autre. Les référents dans ce contexte sont donc utilisés par ces deux individus de manière prudente et le pianiste évite même le plus possible d'y avoir recours avant ou pendant l'apprentissage d'une œuvre parce qu'il considère que cela réduit le champ de ses possibilités d'interprétations.

Référents dans l'improvisation

Le batteur et le guitariste ont tous les deux utilisé des référents dans une partie de leur répétition où ils ont improvisé. Certains leurs étaient pour ainsi dire imposés, mais ils s'en sont aussi imposés d'autres. Pour le batteur qui se perfectionne actuellement dans une école de Jazz, son professeur d'instrument lui a donné pour instruction de préparer une improvisation en batterie solo inspirée de rythmes africains qu'il a travaillés précédemment et de la conclure en amenant un rythme bien spécifique. Il y a dans le manuel du cours qu'il suit deux enregistrements de ce rythme qui l'ont aidé dans sa préparation. Le premier porte sur la forme traditionnelle, il a été réalisé dans des villages en Afrique avec des instruments traditionnels et joué par des musiciens autochtones. Le second est un exemple d'adaptation instrumentale pour batterie proposé par la personne qui a rédigé la méthode. C'est ce rythme qu'il doit conceptuellement réussir à amener, quelque soit l'instrumentation qu'il va choisir et le chemin qu'il va emprunter pour y parvenir. Le guitariste a de son côté improvisé en jouant avec un cd, sur une chanson d'un artiste connu. Il n'a cette fois pas cherché à reproduire ce que la voix de guitare joue mais véritablement d'improviser par dessus. En procédant de cette manière, la structure et la tonalité du morceau lui sont imposées (contrairement au batteur), mais il peut théoriquement jouer tout ce qu'il souhaite tant qu'il les respecte. Là où les référents interviennent pour ces deux personnes, c'est dans ce que le guitariste appelle le « thème » (non pas sémiotique mais musical) du morceau. Ce qu'ils empruntent est en fait basé sur un ensemble de traits qui définissent plus ou moins précisément le morceau et lui donnent une identité qui la différencie des autres. Tout comme Nettle (1974), Kenny et Gellrich (2002), nous avons pu observer la contribution des référents dans l'improvisation, non seulement dans la création de la musique parce qu'elle fournit du matériel préétabli, mais aussi parce que qu'elle permet de la rendre identifiable pour les auditeurs pour qu'ils puissent par exemple y reconnaître un rythme africain.

Référents dans la composition

En ce qui concerne l'usage de référents dans les compositions, que nous avons pu mettre en évidence, il est très similaire à celui de l'improvisation. Le guitariste et le chanteur qui accordent vraisemblablement plus de place à la composition que les autres musiciens que nous avons interrogés, ont des référents qu'ils utilisent principalement pour définir les différents genres de musique (Pop, Funk, Hip Hop, Rock, Jazz etc...). C'est sûr la base de ces connaissances qui constituent autant de référents différents qu'ils peuvent donner une direction à leurs créations en cherchant intentionnellement à mélanger les genres musicaux ou au contraire à rester dans les limites d'un genre très précis. Un exemple intéressant est celui du chanteur qui travaille beaucoup avec son groupe sur des reprises de chansons anciennes, ce qu'il appelle le « *Roots* » ou « *les fondations du Reggae* » si l'on peut dire parce qu'« *à cette époque les structures des morceaux sont beaucoup plus complexes que maintenant* ». La complexité se trouve à la fois dans la musique avec des transitions très travaillées entre différentes parties, des changements d'accords continuels, mais aussi dans les paroles. Il qualifie ces chansons de « *poèmes* ». En comparaison, la musique d'aujourd'hui est simpliste et « *bâclée* » parce qu'elle exploite ce qu'il appelle des « *loops, des boucles* » qu'il explique de la façon suivante : « *par exemple tu joues sur 4 mesures, puis t'enregistre ça. [...] Copié-collé (des dizaines de fois) puis tu fais une chanson en trois minutes* ». C compose en essayant de mettre dans ses œuvres une partie de la complexité de ces morceaux anciens et se distingue ainsi de la tendance vers laquelle se dirige la musique d'aujourd'hui selon lui.

Autres usages observés de référents

Nous avons de plus remarqué chez un des musiciens un usage inversé ou détourné des référents. En effet, le batteur qui devait improviser une musique africaine a évoqué la musique des années 80 comme le contre-exemple de ce qu'il cherchait à faire à ce moment là. Il a souligné la rigueur excessive dans la régularité et la recherche du « *son parfait* » de la musique de cette époque, alors que la musique africaine est pour lui plutôt une musique « *organique* », « *communautaire* », où la rigueur est supplantée par l'essentiel de « *jouer ensemble* ». Cet usage s'explique peut-être parce qu'il n'a, comme il l'a lui-même dit, pas beaucoup d'expérience avec cette musique. Il aurait donc plutôt cherché à définir ce qu'elle n'est pas pour pouvoir définir une direction de travail.

Le pianiste a mentionné ce que nous avons identifié comme un référent non musical ou qui existe sous une forme musicale très abstraite. Un des professeurs qu'il a eu parlait souvent « *d'une personne assez moyenne dans le public qui ne comprends pas grand chose entre guillemets, donc il faut lui montrer [...] la mélodie il faudrait la faire plus parce celle-là elle n'a pas compris* ». La difficulté de définition pour nous réside dans le fait que le morceau est renvoyé à lui-même comme s'il existait toujours une version plus « *compréhensible* » de celui-ci qui pouvait être utilisée comme référent pour le musicien pour s'en rapprocher. Nous pensons que cet usage se trouve peut-être à la frontière entre le concept de référent et celui de genre de Clot. D'une part, les référents permettent habituellement d'obtenir une représentation, un modèle musical concret et donc imitable mais cet usage, bien qu'abstrait, porte sur des éléments concrets qui peuvent être reproduits. D'autre part, aucun autre musicien de notre échantillon n'a exprimé d'idée comparable, ce qui aurait pu nous amener à l'identifier comme l'expression personnelle d'une norme professionnelle. Peut-être est-ce quelque chose qu'on retrouve plus facilement chez certains interprètes et dans la musique classique plus spécifiquement ? Dans ce cas, notre échantillon serait trop dilué pour pouvoir le

mettre en évidence. Il est de toute façon difficile pour nous dans ce cas précis de séparer la manière de faire (le fait d'amplifier certains éléments musicaux pour les rendre plus accessibles aux auditeurs) de la représentation ou du modèle.

5.1.4 Ressources symboliques

Cette catégorie regroupe le contenu sémiotique et émotionnel que nous avons pu identifier. Les interviewés ont chacun évoqué plusieurs éléments culturels parce qu'ils jouent un rôle, ont joué un rôle à un moment donné dans leur pratique, ou qui ont une importance qui s'étend bien au-delà de leur vie professionnelle. Tous ces éléments culturels ne sont néanmoins pas des ressources symboliques et nous allons nous efforcer de les distinguer. Les données ont été considérées transversalement mais nous avons décidé de présenter et d'analyser les contributions des participants séparément et de manière plus individualisée dans cette section pour plus de clarté. Le fait est que les usages d'éléments culturels et de ressources symboliques n'ont de sens que s'ils sont mis en perspective avec les individus qui ont recours à eux, et dans des contextes personnels. Nous essayerons donc d'être particulièrement attentifs dans la synthèse de l'analyse à aller vers une mise en confrontation des données de cette catégorie.

De manière générale, nous avons mis en évidence trois types d'usages de ressources symboliques :

1. Une transformation du travail par l'intermédiaire du style comme nous l'avons envisagé.
2. Une contribution à la dimension sémiotique de la musique de la façon dont nous l'attendions, c'est-à-dire par une construction de sens qui soutient la musique.
3. Une médiatisation chez certains musiciens qui a permis une prise de distance par rapport à eu même et à leur travail, qui leur a par exemple permis de reconsidérer leurs buts personnels en tant qu'artistes. Les travaux de Zittoun (2006 ; 2007) semblent avoir mis en évidence bon nombre d'usages similaires à ce dernier type, mais même si ces usages sont tout à fait cohérents avec l'intérêt qu'elle porte aux ruptures et aux transitions, nous n'avons pas anticipé qu'ils pourraient avoir autant d'importance que les deux premiers dans notre recherche.

Avant de commencer, il y a tout de même une catégorie de réponse à laquelle les interviewés ont répondu de la même manière. Lorsque nous leur avons demandé ce qu'ils pensaient du fait d'aller vers de nouvelles expériences culturelles dans le but de les utiliser dans leur métier et ce qu'ils pensaient que cela pouvait leur apporter, ils ont expliqué que ce n'était pas une manière de travailler dont ils avaient l'habitude, qu'elle n'était en tout cas pas naturelle selon eux. Même ceux qui ont reconnu l'impact que certains éléments culturels (dont certains ont été identifiés comme des ressources symboliques) ont pu avoir dans leur vie et/ou sur leur musique préfèrent laisser venir ces expériences sans véritablement chercher à aller vers elles.

Pianiste

Dans l'ensemble, lorsque les interviewés étaient interrogés sur les images, les émotions, les sensations qui leur viennent en jouant ces morceaux (ou d'autres), ils ont évoqué un certain

nombre de choses sur leur état d'esprit et ce qu'ils imaginaient en jouant (ou avant de jouer). Nous avons parfois été surpris de leurs réponses. Le pianiste dit :

« Il y a beaucoup de gens quand ils font de la musique qui parlent justement d'images [...] puis en fait moi pas. Je suis pas mal dans l'abstrait. C'est-à-dire que moi, c'est la Sonate de Mozart et puis je la joue. [...] pour moi, dans l'idée du truc, j'imagine jamais un paysage, ou une ferme ou une fête, ou un homme seul dans une rue. Moi j'ai pas du tout ces évocations-là. Moi je joue la musique puis c'est elle qui m'évoque les choses. C'est vraiment dans la musique. Alors après, si celui qui a composé a donné un titre particulier, alors là ça peut évoquer des choses. Mais quoique. J'y pense même pas en fait. [...] Chez Schumann, j'ai joué des Kinderszenen donc c'est des scènes d'enfants. [...] il y en a une qui s'appelle rêverie. Donc là forcément on essaye de s'inspirer de ça. Je n'imagine jamais d'image en fait. Peut-être avant de le jouer, je me dis c'est une rêverie. Puis après je me mets à jouer, mais quand je joue j'ai l'impression que je ne vois jamais de choses. [...] Même les professeurs ils disent voilà t'imagine il y a ça, il y a ça. Alors, des fois ça aide de s'imaginer quelque chose, puis j'aime bien qu'on me propose une image. Pourquoi pas. Pourquoi pas, tout à fait sincèrement. Mais c'est pas ma vision de la musique. Moi c'est quelque chose de très abstrait en fait. Abstrait, mais pas dans le sens négatif. Abstrait dans le sens, la musique elle se suffit à elle-même. Je n'ai pas besoin de lui mettre une image. Quand on regarde un tableau on n'imagine pas une musique qu'il y a derrière, on regarde le tableau. Je sais pas, on est beaucoup plus visuels qu'auditifs pour finir. Moi c'est les sons qui m'évoquent les sons. » (Pianiste)

Nous espérions mettre en évidence la présence d'images chez tous les musiciens, mais l'exemple du pianiste montre bien qu'il n'y a pas forcément quelque chose de concret. Celui-ci considère que le musicien qui s'approprie une pièce doit avoir un projet ou une idée claire de ce qu'il veut en faire. Il n'a pas spontanément recours à une image, plus facilement à des mots, des adjectifs pour exprimer ces choses mais uniquement lorsqu'il se sent poussé à le faire. Même s'il ne pouvait pas expliquer précisément ses intentions sur le moment, nous lui avons demandé s'il s'inventait une histoire pour donner un sens à la musique. Il a expliqué qu'il n'y avait pour lui pas véritablement d'histoire (au sens littéraire) extérieure à la musique, faite de mots et d'images, mais qu'il y a plutôt une histoire dans la musique, un développement ou un déroulement. Nous avons cherché à savoir si ce déroulement était fait d'émotions ou de sensations et s'ils les avaient ressenties à d'autres moments, ailleurs :

« Au niveau des émotions, j'ai vraiment beaucoup de peine à dire. Pour moi c'est vraiment, c'est hyper concret si on veut, puis en même temps abstrait. C'est vraiment dans la musique si je joue un passage, sur tout à coup une mesure, il y quelque chose que je trouve vraiment beau et expressif. [...] J'essaye de le faire, de le rendre encore plus beau puis encore plus expressif, de montrer que moi je ressens ça par la musique. [...] J'essaye de le montrer encore plus pour que les gens aient aussi cette impression-là. Mais vraiment sur ce passage-là, puis après sur un autre. Si c'est un passage plus calme alors j'essaye de jouer calmement pour que les autres ressentent aussi ce passage calme. Mais je ne suis pas en train de penser à quand j'étais calme au bord de la plage. Ça n'a aucun rapport. C'est vraiment le passage qui

vient à ce moment là, où je me sens dans cet état d'esprit-là. C'est vraiment, c'est un déroulement par rapport aux notes. Il y a une histoire justement à proprement parler, mais pas une histoire littéraire ou imagée ou je ne sais pas quoi. C'est vraiment une histoire de la musique. » (Pianiste)

La musique telle qu'il la conçoit est bien faite d'émotions mises ensemble qui forment une unité, ce que nous appelons une histoire et qu'il appelle plus volontiers son « *déroulement narratif musical* ». Cette dernière ne peut selon lui pas être traduite avec des mots, mais d'une certaine manière il la raconte en jouant les notes l'une après l'autre. C'est elle qu'il cherche à fixer par ses choix interprétatifs. Lorsqu'il joue le morceau, P essaye de faire évoluer la façon dont il raconte l'histoire en fonction des événements qui se sont produits précédemment, mais sans changer le fond qui reste toujours le même. Il est notamment attentif au fait que les passages qui ont déjà été racontés une première fois et qui sont répétés plusieurs fois, devraient être présentés différemment parce que l'auditeur a « *compris* ». La deuxième partie de notre question portait sur la provenance des émotions qu'il exprime et ce qui nous intéressait était précisément de savoir s'il était possible qu'elles puissent lui venir de ressources symboliques. L'extrait suivant semble toutefois éliminer cette possibilité :

« Si je suis triste par exemple dans la vie, quand je joue un morceau je vais jamais repenser à ça. Déjà ça serait, je trouverai un peu bizarre de penser à un moment triste pour se mettre dans cet état-là. Ou alors, que la musique me mette dans le même état qu'un autre événement qui n'aurait rien à voir. Non. En fait, la musique me met dans un certain état qui est propre à cette activité-là. » (Pianiste)

L'interviewé a évoqué un certain nombre de choses qui l'amènent à privilégier sa compréhension personnelle de la musique et à éviter de se laisser trop influencer par des considérations extérieures (les référents ou même n'importe quel type de ressource). La première chose qu'il évoque est le manque de fiabilité des titres des œuvres auxquels les artistes classiques sont confrontés. En effet, bon nombre de pièces comme par exemple « *le révolutionnaire* » de Chopin, « *la pathétique* » de Beethoven, aux titres évocateurs ont rarement été choisis par les compositeurs et n'ont parfois même aucun rapport avec les pièces. Ce sont souvent les éditeurs qui les ont attribués, avec ou sans l'accord des compositeurs, parce que les titres accrocheurs se vendent mieux.

Une autre question importante dans son métier de pianiste est celle de l'instrument. Les pièces classiques les plus anciennes n'ont pas été composées pour être jouées sur un piano parce que l'instrument n'est arrivé que plus tard, succédant au piano-forte, lui-même venu après le clavecin. Il y a des différences importantes entre ces instruments et les indications sur la partition n'ont pas toujours d'équivalents. En conséquence, P se demande comment aborder la musique de cette époque. Il donne l'exemple d'une approche, celle des interprètes historiques, qui utilisent les instruments de l'époque et tentent de reconstituer la musique telle qu'elle était jouée. Ces considérations le font réfléchir, mais il est certain de ne pas devoir suivre cette voie parce que l'instrument qu'il a choisi est le piano et que les conditions d'aujourd'hui sont différentes.

Lorsque nous lui avons demandé ce que des éléments culturels comme des livres, des films, une pièce de théâtre pouvaient lui apporter dans son métier, il a mentionné la possibilité d'associer une scène d'un film et la musique classique qui l'accompagne s'il doit la jouer

ultérieurement, mais c'est quelque chose de rare. Il y a plus de possibilités avec les livres et il donne quelques exemples. Des ouvrages comme « *Chopin vu par Liszt* » ou « *Chopin vu par ses élèves* » qu'ils a lus longtemps auparavant ont dit-il, probablement modifié sa vision de ses œuvres en « corrigeant des idées tronquées » qu'il pouvait avoir sur les compositeurs et les conditions de l'époque. Quant à l'influence que ces lectures ont pu avoir sur sa manière de jouer, il y en a certainement eu une selon lui, mais il n'a pas voulu rentrer dans les détails techniques à ce propos.

Mis à part ces deux livres qui ont été mentionnés, nous n'avons pas réussi à mettre en évidence l'existence de ressources symboliques nommables chez ce musicien qu'il aurait pu utiliser dans son travail à ce moment-là. Il n'est pas non plus certain que ces ouvrages soient pour lui plus que des « information-based resources » (Zittoun, 2007, p. 2). Ces résultats sont quelque peu inattendus mais ils ne reflètent pas ceux des autres musiciens. Nous reviendrons sur ce point dans la synthèse des résultats.

Indépendamment du fait que le pianiste choisi délibérément de limiter l'influence que pourrait avoir d'autres interprétations du morceau en préparation sur ce qu'il va en faire, nous pensons qu'il fait tout de même appel à de multiples ressources (référents, genre/style, ressources symboliques) qui étaient peut-être identifiables à un moment donné de son parcours professionnel, mais qui ne le sont plus parce qu'elle font aujourd'hui partie intégrante de son expérience, de ses connaissances, de ses compétences techniques, de ses comportements et de sa sensibilité. Ainsi, il aurait intégré bon nombre de référents à sa knowledge base comme Kenny et Gellrich (2002) l'envisagent. Les référents ont ensuite peu à peu perdu leur identité et son venus enrichir sa base de connaissances qui fourmille d'exemples de ce qu'il considère concrètement comme beau, trop joué, pas assez joué, bien construit, trop plat. Il a aussi recours au genre, ce qui lui permet d'accomplir son travail professionnellement en respectant les codes et les procédures en vigueur dans le milieu. Il n'est selon nous pas exclu que ce musicien ait aussi intégré des ressources symboliques musicales à ses connaissances qui joueraient ici un rôle similaire aux référents. En étant toutefois très prudent dans notre interprétation, une autre possibilité serait que la dimension sémiotique de la musique chez ce pianiste, plutôt que de faire l'objet d'une construction *indépendante*, semble être davantage une conséquence naturelle de la production et de la construction de la dimension acoustique.

Le fait qu'il accorde une importance prépondérante au son plutôt qu'à l'image lorsque nous lui avons demandé quelles images, émotions ou sensations lui viennent quand il fait de la musique nous laisse penser que cette représentation du contenu ne considère pas entièrement la possibilité que des sons perçus puissent être pensés sous une forme exclusivement « auditive » plutôt « qu'imaginée ». Le contenu auditif est cependant plus difficile à expliciter avec la méthode que nous avons utilisée, ce qui constitue une véritable limite.

La théorie de la Gestalt, qui s'est plus spécifiquement intéressée à la relation entre la pensée et la perception, nous permet d'apporter un éclairage sur ce point et une base de réflexion. La *mise en forme*, en tant qu'ensemble de processus et de mécanismes organisés (qui conduisent par exemple quelqu'un à identifier visuellement une forme là où il n'existe en réalité qu'une série de points isolés), ne se limite pas qu'à la perception visuelle et peut aussi être liée à d'autres modes sensoriels, y compris sonores et tactiles (Köhler, 1964, p. 174). Même si la Gestalt ne considère pas tout à fait la dimension sémiotique de la même manière que la psychologie socioculturelle que nous représentons, il y a sans doute des choses à apprendre, en particulier sur le plan théorique qui sous-tendent l'étude de différents modes sémiotiques à

partir de contenus sensoriels non visuels et abstraits. Nous nous arrêterons sur ce point plus spécifiquement dans la synthèse des résultats, mais nous pensons dans le cas de ce musicien que les raisons pour lesquelles nous n'avons pas été capables d'obtenir une explicitation de ce qu'il perçoit aussi précise que nous l'aurions voulu sont liées à deux choses. En supposant qu'il y a vraiment quelque chose qui se dessine et prend forme à chaque note. La première concerne ce point que nous venons de soulever sur le contenu, le langage et les modes sémiotiques dont le cadrage théorique et méthodologique ne favorise malheureusement pas sa verbalisation. La seconde est, selon notre interprétation, liée comme pour l'usage de ressources symboliques à la distanciation, l'intentionnalité et la temporalité (Zittoun, 2007, p. 4) qui expliquerait que la *forme* n'est pas identifiable parce que la distance n'est pas appropriée pour pouvoir la percevoir. Pour que l'imaginaire permette la construction de sens, il doit s'appuyer sur ces trois dimensions interconnectées pour pouvoir créer quelque chose de concret et d'explicitable. Or, nous nous demandons s'il est possible que la perturbation ou le manque d'une ou plusieurs d'entre elles entrave le processus. Nous ne remettons absolument pas en question la capacité expressive de ce musicien. C'est uniquement la question de l'explicitation du « déroulement narratif » sur laquelle nous portons notre réflexion. La nature volontairement et involontairement changeante de la musique jouée par ce musicien, auquel s'ajoute une temporalité fortement dépendante du morceau tel qu'il est joué dans le présent (quasi improvisation), rendrait toute distanciation difficile voire impossible parce que les conditions n'y sont pas favorables ?

Guitariste

Contrairement à P, G semble avoir joué plusieurs morceaux qui ont pour lui une signification très personnelle. Pour la plupart, ce sont des œuvres d'artistes avec lesquels il a grandi. Les guitaristes de Rock et de Jazz des années 70 sont pour lui comme « *des pères spirituels, [...] c'est comme s'ils m'avaient appris à jouer de la guitare* ».

G a joué *The Wind Cries Mary* de Jimi Hendrix et lorsqu'on lui demande quelles images ou quelles émotions il a eues en jouant la fin du morceau il dit : « *Il y a vraiment un bien-être et cette harmonie à la fin qui fait (chante la fin du morceau) en fait il joue trois accords qui montent, puis après il les refait avec une basse à la tierce. Puis ça donne toute une harmonie qui m'englobe en fait, puis qui me rend (fait une grande expiration) apaisé* ». Il la décrit aussi « *comme un peu un état d'âme. [...] On peut exprimer des émotions à travers son instrument en fait. [...] Au lieu de dire à quelqu'un ce qu'on pense sans vraiment arriver à le dire, on prend son instrument puis on peut parler avec sa guitare. Puis Hendrix [...] tous les messages qu'il envoyait [...] ça m'a beaucoup touché. [...] Je comprends bien le personnage aussi* ». Lorsqu'on lui demande s'il s'invente une histoire derrière ce morceau qui accompagne la musique et laquelle, il commence par expliquer le titre « *The Wind Cries Mary, c'est comme si c'était un pleur ou quelque chose. Une détresse ou quelqu'un qui prie pour, pour une paix ou quelque chose* ». G parle ensuite de cette époque, la guerre du Vietnam, la ségrégation raciale. Jimi Hendrix « *exprimait le cri du cœur* », G raconte l'histoire de l'hymne national américain modifié par Hendrix avec le bruit des bombes, les ambulances, les enfants qui crient. Ce sont des choses qui le font réfléchir. En plus des citations que nous venons de faire, la citation suivante nous amène à penser que l'œuvre d'Hendrix est véritablement une ressource symbolique pour G quand il la joue :

« *Quand on voit tout ce qui se passe aujourd'hui, on peut très bien comprendre qu'il avait envie de dire des choses avec son instrument. Puis là* »

c'est vrai que c'est beaucoup de, c'est de l'émotion. Quand on le joue, ça fait plaisir de pouvoir exprimer l'émotion qu'il ressentait, ou t'exprimer toi-même. Tu prends ton émotion pour toi, puis tu l'envoies à quelqu'un d'autre. Sans viser quelqu'un mais, tu joues ça parce que ça te fait plaisir et ça va peut-être faire plaisir à quelqu'un qui va dire : ouais, c'était bien. Ah ouais c'est quoi l'histoire ? » (Guitariste)

G a d'abord imaginé les émotions ressenties par Jimi Hendrix par rapport à ce qui se passait à l'époque, puis il les a ressenties lui-même. L'intentionnalité et l'aspect imaginaire de la ressource symbolique se trouvent surtout dans le fait qu'il a ensuite mis en perspective l'engagement d'Hendrix à envoyer des messages par exemple pour dénoncer des injustices ou des problèmes sociaux dans son monde, avec le fait que G dans son monde a lui aussi une voix et qu'il peut à travers cette musique exprimer ses émotions et s'engager de la même manière. Lorsqu'on l'interroge sur les livres, les films ou les poèmes qu'il aurait lus et qui auraient pu avoir une influence sur son travail, il parle d'un documentaire qu'il a vu sur la Corée du Nord. En voyant les atrocités, il a eu envie d'écrire une chanson pour les dénoncer, suivant par la même occasion les traces de Jimi Hendrix mais dans le contexte d'aujourd'hui. Pour G, les artistes ont aussi un rôle à jouer dans les décisions politiques. La démarche suggère un degré d'utilisation réflexif.

Il raconte ce qu'il voyait à la télévision en noir et blanc quand il était enfant vers la fin des années 60, Elvis Presley, des musiciens célèbres, ses idoles. Parmi ces choses qu'il a vues, il y a des films :

« Justement il y a ce film, je sais plus le titre. Il y a plusieurs films qui m'ont marqué mais c'est ce film où on voit ce. C'est une image de ce noir américain sur son rockin' chair, avec sa guitare Bluegrass dans le Mississippi. Puis qui (mime et chante) oh :: my love :: je dois :: recommencer :: à travailler :: (en chantant) voilà tout ça. Puis ces films là me touchent beaucoup parce que c'est ça grâce à ces films qu'on découvre une culture d'un pays, tout ce qui s'y passe. Et puis c'est là qu'on se dit : mais c'est dingue ce qui se passe là ! Et puis on a envie de faire la même chose. Je pense que c'est ça qui inspire quelqu'un à être musicien. » (Guitariste)

Ces films qu'il a vus, ces gens qui expriment leurs émotions avec un instrument comme il le dit plus loin, ce sont ces choses qui lui ont donné envie de devenir musicien. Pour pouvoir exprimer ses émotions : pour pouvoir « faire la même chose ». Les voyages qu'il a faits et les choses qu'il a vues lui apportent aussi une inspiration par rapport à la musique. G a aussi parlé du fait qu'il pouvait utiliser la musique pour voyager. Pour lui, on ne fait jamais n'importe quoi quand on prend sa guitare et qu'on joue spontanément. On trouve une inspiration par rapport à qui on est, ce qu'on a vu, ce qu'on a senti. On raconte ce qu'on a vu à travers la musique. Il a improvisé quelque chose qui l'a fait penser à lui-même, à ses racines, il revoit les toits des maisons dans les villages typiques de la région dont il vient. Nous ne pouvons nous empêcher de nous demander s'il n'a pas utilisé sa musique à la manière d'une ressource symbolique. Nous reviendrons sur cet élément dans la synthèse des résultats.

Un autre élément culturel qui selon nous est une ressource symbolique pour G, ce sont les « *Crossroad Festivals* ». Chaque année aux Etats-Unis dit-il, des festivals de musique sont organisés où des guitaristes célèbres comme Eric Clapton invitent un autre guitariste célèbre

comme Carlos Santana à jouer ensemble sur le morceau du premier. Ce que G trouve de vraiment intéressant, c'est que ces guitaristes ont vraiment leur identité musicale, leur manière de jouer très personnelle. Ils n'essayent pas de la cacher en jouant sur le morceau de l'autre, au contraire, ils cherchent à l'exprimer en interprétant la chanson à leur manière. G a parlé des Crossroad Festivals parce qu'il a joué en improvisant sur un morceau de Carlos Santana comme s'il avait été invité sur scène par ce dernier à jouer le morceau avec lui. Il a joué le morceau à sa manière, il « s'est lâché » comme il le dit lui-même. Il avait la structure du morceau original dans la tête qui défilait (comme si l'autre guitariste avait joué avec lui, mais seul G l'entendait) et si nous avions pu l'entendre ils auraient fini en même temps selon G. L'interviewé a dit ailleurs dans l'entretien qu'il était en train de développer son propre style. Le fait de voir ces guitaristes montrer leur singularité lui a probablement donné envie d'évoluer musicalement vers quelque chose de plus personnel dans le jeu. Il a utilisé le Crossroad Festival pour se changer lui-même, s'accorder plus de liberté en s'imaginant être invité par un autre artiste à jouer un morceau comme il l'entend. Le degré d'utilisation est réflexif parce qu'il a décidé de mobiliser cette ressource parce qu'il savait qu'elle lui permettrait d'atteindre ce but.

Batteur

Le batteur a pratiqué des rythmes africains et ensuite improvisé dans ce style musical à la fin de sa répétition. Lorsqu'il était interrogé sur les images, les émotions, les sensations qu'il a eues en jouant cette dernière partie, il a dit:

« Alors, je ne vois rien mais il y a des trucs. Il faut juste que j'essaye de revenir à [...] quand vient le moment de jouer j'essaye de garder. De revenir à. T'es là, t'as des bouts de bois dans les mains, puis tu tapes sur des peaux animales. C'est un peu sauvage comme ça [...] Ne pas trop réfléchir au final. [...] Je sais pas, je connais pas comment ça se passe là-bas (en Afrique). J'ai cette image un peu de : tu prends tu coupes un arbre, tu creuses dedans, tu mets une peau dessus. [...] Tu dois dégager en fait quelque chose quand tu joues. Dans les exercices ça ne s'est pas trop vu, plutôt dans le solo quand même je pense. Parce que si tu dégages rien, la batterie elle ne chante pas elle ne dit pas quelque chose. C'est pas obligé que ça soit une histoire très cérébrale. C'est pas : je vais te dire et puis trois coup de petit tom et trois coups de grosse caisse après. Tu te figure pas : un petit tom c'est un arbre et une caisse claire c'est le lac. Ça peut être beaucoup plus abstrait, mais [...] il faut que tu sois sûr de ce que tu dis, même si tu dis n'importe quoi. » (Batteur)

L'interviewé ne voit apparemment rien à ce moment-là. Par contre, son état d'esprit à l'instant où il va commencer à jouer va se modifier. Il va s'imaginer revenir aux origines de la musique, faire comme les premiers musiciens, en allant jusqu'à reconstruire mentalement la fabrication artisanale d'un tambour pour se libérer de tout ce qui le préoccupe et se concentrer sur la musique du moment présent. Ce qu'il fait a pour lui un but parce que cela lui permet de « dégager quelque chose », de faire « chanter son instrument » et de raconter une histoire. Selon nous, B a utilisé son instrument comme une ressource symbolique. En prenant les baguettes et en s'installant à sa batterie, cette situation dans laquelle il se retrouve lui fait penser aux conditions de ses prédécesseurs, à toute la liberté qu'ils avaient, et c'est de cette manière qu'il arrive à se mettre dans un état d'esprit qui va lui permettre de donner une autre

dimension à sa musique. Il parle plus loin dans l'entretien du Free Jazz qui est aussi une ressource symbolique qu'il a potentiellement utilisée dans ce contexte. C'est une forme de musique expérimentale souvent pratiquée par des musiciens qui n'ont pas suivi un apprentissage formel de leur instrument. Ils recherchent sans cesse de nouvelles musiques, parfois au-delà des conventions et des manières de faire en vigueur dans le métier. Leur objectif principal est la musique et les moyens ou les techniques employées n'ont pas vraiment d'importance pour eux. B accorde de l'importance à cette façon de voir la musique et son activité en est imprégnée volontairement.

Pour B, l'histoire n'est pas forcément concrète et son contenu est apparemment moins important que la manière de la raconter. Lorsque nous lui demandons s'il s'est inventé une histoire quand il a joué et s'il peut nous la raconter, il répond qu'il y en a une et que « *même s'il n'y en pas, il y a un développement* ». Son explication va vers une définition abstraite, un développement qu'il fait varier en changeant « *les dynamiques, le volume, l'intensité* ». Il explique qu'il essaye toujours de faire des liens entre les choses qu'il rencontre dans sa vie, les hauts et les bas, les trajectoires de vie, et les films qu'il a vus (après que nous lui ayons demandé s'il y avait des éléments culturels qui ont un impact sur sa musique). Même s'il n'a pas un film en particulier qui lui vient à l'esprit, il a appris à voir le monde qui l'entoure en terme de rythme, de développement :

« Pour moi il y a des bons films. [...] Il y a un rythme incroyable des fois parce qu'il ne se passe rien du tout, puis tout d'un coup il va y avoir un truc incroyable à la fin du film. Donc un solo ça va être comme ça, il peut se passer presque rien. Enfin un truc très régulier, mais là c'est pas le cas (pointe l'écran). Garder un truc, puis tout d'un coup à la fin tu t'arrêtes. Puis tu reprends puis tu joues très très fort. Puis au bout de deux mesures très fort, c'est fini. [...] Les gens ils vont se dire : wow ! c'est spécial ! Ou alors, ça peut être un film tout à fait classique où entre guillemets ça monte, ça monte, ça monte. À la fin tu crois que c'est fini, puis disons il y a un petit rebondissement à la fin encore. Ça ça peut être utilisé aussi » (Batteur)

Il y a là un processus intéressant que nous interprétons de la façon suivante. Dans un premier temps, sa pratique de musicien et de batteur professionnel le conduit à travailler sur des rythmes musicaux qui forment des suites de notes reliées entre elles. En cherchant à comprendre le lien qui maintient les éléments ensemble, il aurait peut-être commencé à voir les choses à une plus grande échelle (par exemple sur deux mesures, puis ensuite à l'échelle du morceau entier) pour arriver à un moment donné à sortir de la musique. Sa sensibilité au rythme dans la musique se serait modifiée (peut-être sans qu'il n'en ait été véritablement conscient) et il a commencé à voir le monde comme une succession d'événement qui forment ensemble quelque chose de plus grand. Une musique particulière qu'il aurait jouée, quelque chose qu'il aurait vu ailleurs lui a peut-être ouvert les yeux et aurait débouché sur la transformation d'un élément culturel en ressource symbolique à un moment donné. Quelque soit l'explication qui lui a permis d'en arriver là, il est apparemment capable de mobiliser n'importe quels types de développements qu'il a rencontrés dans des expériences culturelles et de les mobiliser, comme des ressources symboliques dans son travail pour construire des développements à volonté. Nous pensons donc qu'il a un certain degré d'expertise dans leur utilisation.

La peinture lui apporte aussi quelque chose dans son activité, mais à un niveau complètement différent par rapport aux films :

« Les peintures c'est intéressant plutôt dans un rapport des sons, des couleurs des sons que tu as. Les couleurs, le grain. [...] La texture des couleurs on va dire. Un jaune c'est jamais toujours le même jaune, un coup sur une caisse claire ce sera jamais toujours exactement le même. [...] Pour ça la peinture les tableaux ça peut m'inspirer aussi. [...] Il y a quand même des maîtres. Picasso, Van Gogh, Dali. Il y a des tableaux où tu vois un tableau, t'es là, tu te fais des histoires grâce à ça. Par rapport à ce que tu viens de faire ou ce que tu viens de jouer, tu ne vas pas décider, mais ça va t'inspirer pour ce que tu vas faire juste après. Ça va t'aider à continuer de jouer. Pour arriver jusqu'à la fin du solo, ou à une fin en tout cas. »
(Batteur)

Il a abordé cette thématique en relation avec le fait qu'il essaye d'utiliser son instrument de façon moins conventionnelle dans le cadre individuel. En frappant au centre des différentes composantes de la batterie les sons ne changent pas beaucoup. Il essaye d'arriver à étendre la gamme des possibilités en jouant au bord des peaux, voire sur le cercle métallique qui les maintient, puis en utilisant aussi différentes parties des baguettes pour trouver de nouveaux sons. Tout d'abord, nous considérons qu'il est parvenu d'une certaine manière à établir une correspondance entre les sons qu'il produit et les couleurs utilisées par des peintres. Même si la manière dont les peintures interviennent est difficile à expliciter pour B, il semble avoir en tête non seulement l'équilibre des couleurs, mais aussi une certaine compréhension de ces œuvres qui lui parlent, où le tout forme une cohérence qu'il aurait réussi à saisir. Nous pensons que c'est dans cette mesure qu'il est capable de choisir quels sons il va utiliser, par rapport à ceux qu'il a déjà utilisés, et construire son improvisation sur le modèle d'éléments culturels d'une nature différente. Nous avons identifié cette utilisation d'éléments culturels comme une mobilisation de ressources symboliques parce qu'elle permet à B de transformer sa manière d'improviser. Le degré de réflexivité semble toutefois difficile à évaluer pour nous parce que l'interviewé a l'intuition qu'ils lui apportent quelque chose, mais il n'a pas expliqué dans quelle mesure exactement.

Chef d'orchestre

Le chef d'orchestre ne voit des images précises que dans certaines œuvres, en particulier les musiques de film qu'il considère comme très expressives. C'est cette expressivité qui amène les images et non le fait d'avoir vu les films pour lesquels les musiques ont été écrites. Il pense que même sans avoir vu le film, ces musiques sont faites pour amener les auditeurs à imaginer des choses et à se créer leurs images personnelles qui pourraient très bien ne rien à voir avec le film, mais ce n'est absolument pas un problème.

Lorsqu'on lui demande si ce sont les images qui soutiennent la musique ou l'inverse, il répond qu'elles se soutiennent mutuellement et *« magnifient l'œuvre toute entière »*. Il a recours à une analogie culinaire où il compare le mélange à une sauce : la réussite pour lui, c'est quand la musique du film et les images du film sont parfaitement mélangés comme dans une sauce à viande, alors que dans une sauce à salade l'huile et le vinaigre ne se mélangent pas tout à fait. Il a eu recours à des exemples culinaires à d'autres reprises pendant l'entretien, par exemple pour expliquer certaines choses comme la gestion de l'équilibre sonore dans un

orchestre. D'autres analogies sont intervenues, par exemple entre une phrase musicale et une phrase en français écrit. Tous ces éléments sont indubitablement culturels, mais leur usage explicatif dans le contexte de l'entretien n'en fait pas des ressources symboliques.

Dans sa répétition, CO a notamment préparé la musique du film « *Le Fantôme de L'Opéra* ». À la fois l'œuvre cinématographique et l'œuvre musicale l'ont beaucoup marqué. « *La musique est en symbiose parfaite avec les scènes du film* », elle est très expressive et l'auditeur passe par tous les états, dit-il. Même s'il avoue avoir vu le film plusieurs années auparavant, il le raconte avec beaucoup d'aisance. CO considère la pièce comme « *mythique du répertoire* » du 20^{ème} siècle. Il faut savoir que le chef d'orchestre a déjà eu l'occasion de diriger un ensemble qui l'a jouée dix ans auparavant et qu'il va la diriger une nouvelle fois cette année. Lorsque nous lui demandons s'il peut transposer ces images qu'il voit par rapport à des choses qu'il a vues, il répond :

« Oui. En fait, c'est ce qu'on essaye de faire à mon avis en tout cas en tant que directeur, en tant que musicien aussi, c'est de transmettre ce qu'on envie de donner. Ce qu'on a. Surtout en tant que directeur. Il y a des fois, on s'exprime en donnant des images mais qui sont nos images. Après, à chaque musicien de les interpréter comme lui il a envie, de s'en inspirer pour faire sa propre image. Mais de nouveau, une image parente ! Une image cousine ! Pas un doux coucher de soleil sur un beau désert alors qu'on est en train de jouer de penser à la guerre. C'est juste pas possible (rires). Ou inversement d'ailleurs. Après que ça soit un coucher de soleil sur une plage déserte ou que ça soit au bord de la mer ou en montagne, ça reste un coucher de soleil. Ça reste quelque chose de beau, quelque chose d'harmonieux. [...] Les couleurs peuvent changer, une fois ça sera peut-être rose. Une autre fois ça sera orange, une autre fois simplement gris, mais la tranquillité, la sérénité reste. » (Chef d'Orchestre)

La musique qu'il interprète lui permet de voyager comme on voyage avec un livre selon CO. Ce dernier entend, s'imagine et ressent des choses quand il lit de la musique. Il considère que chacun construit ses images personnelles. Il peut expliquer les siennes aux musiciens qu'il dirige, mais il a conscience que ce ne sont pas forcément celles qui vont leur parler le plus. Pour lui, il y a l'idée importante « *d'image parente* » ou « *cousine* » qui définit un intervalle expressif gouverné par une cohérence. L'interviewé pense par ailleurs que l'histoire dans une musique jouée par un autre interprète et qui la raconte devrait être la même sur le fond, pour autant qu'il se soit lui aussi montré cohérent. Selon lui, c'est la couleur qui va changer. CO s'exprime exactement comme B sur la couleur du son.

Les choses qu'il a vues à la télévision, les livres qu'il a lus, lui ont permis de découvrir la guerre (qu'il avait dit ne pas avoir vécue lui-même). Nous lui avons demandé comment est-ce que ces informations contribuent à la musique si elles y contribuent effectivement :

« On ne peut pas essayer de créer quelque chose si on ne sait pas d'où on vient. [...] À mon avis, si on veut évoluer au plus près de ce qu'on veut donner comme signification pour l'avenir, il faut qu'on sache à peu près d'où on vient parce que sinon, on ne peut pas débarquer dans un monde (fait un bruit d'exclamation). Ah je veux tout changer, je veux faire comme ça,

c'est juste pas possible. Dans la musique c'est la même chose. Si on veut exprimer quelque chose, il faut être soi-même consistant. Il ne faut pas débarquer de n'importe où. Ou on peut apprendre. Certains jeunes artistes, il y a une partie spontanée. [...] Mais au départ quand on apprend la musique, il y a toujours une partie où en fait on apprend par notre prof. Il nous dit de jouer comme ça, il nous explique pourquoi. Il nous explique pourquoi ça se joue comme ça plus ou moins. [...] On le joue comme ça puis ça nous fait un bagage au départ. Après, ce bagage on peut le poser puis en prendre un autre. Mais c'est un bagage de base. [...] L'expression musicale, que ce soit pour des sentiments violents tel que la guerre. L'amour aussi peut être très violent. D'autres événements plus sereins, c'est toujours une expression d'un bagage qu'on a derrière nous » (Chef d'Orchestre)

L'interviewé explique qu'il y a une part très importante de l'interprétation de la musique est apprise et qu'elle est « *toujours une expression d'un bagage qu'on a derrière nous* ». Que la source soit le professeur de musique, des livres, des films ou n'importe quelle autre chose, CO pense qu'ils jouent un rôle essentiel parce qu'ils permettent de comprendre des situations qui n'ont pas été vécues par les musiciens et d'aller vers une expression appropriée. Même si ces éléments culturels qu'il mentionne ne sont pas nécessairement utilisés comme des ressources symboliques, ils servent la musique en apportant des informations qui modifient l'interprétation des musiciens en général. De plus, CO considère comme P que la véritable compréhension d'une œuvre passe par une connaissance des circonstances dans lesquelles elle a été composée, parce que l'interprétation devrait changer en fonction de ce qui est découvert.

En abordant plus spécifiquement la question des différences entre la version du *Fantôme de l'Opéra* qu'il a dirigée dix ans auparavant et celle qu'il va présenter aujourd'hui, CO a mentionné le fait qu'il dispose d'un enregistrement de la première version et qu'il l'a écoutée une fois. Nous nous attendions à ce que son interprétation initiale lui serve de référent, mais il dit ne l'avoir vraiment écoutée qu'une seule fois, pas dans le but de s'en servir comme modèle. Le but, dit-il, était de « *savoir ce qu'il en avait fait* ». Il a toutefois immédiatement senti une différence en écoutant. Nous pensons qu'à défaut d'avoir servi de référent, cet enregistrement est une ressource symbolique dont il s'est servi de manière rétrospective et microgénétique. Grâce à lui, il a pu reconsidérer son passé, les expériences de vie et les expériences musicales qu'il a eues, pour se rendre compte que son « bagage a évolué, il a grandi » et que sa vision du monde a un peu changée. L'usage est aussi microgénétique, voire prospectif, dans le sens où son interprétation actuelle va aussi changer justement parce ce qu'il a vu avec les yeux d'aujourd'hui ce qu'il a fait dix ans auparavant.

Chanteur

L'entretien avec le chanteur a été très intéressant parce que les questions que nous avions prévues à l'origine sur un contenu sémiotique supposaient qu'il était toujours caché dans la musique (c'était vrai pour les autres musiciens qui jouent d'un instrument), mais il était cette fois partiellement à découvert et se retrouvait dans les paroles des chansons. Notre but a été d'aider l'interviewé à révéler la partie qui restait dans l'ombre. Par rapport aux images, émotions ou sensations que le morceau qu'il a chanté lui a évoquées, C raconte que la chanson est celle « *d'Israel Vibration, un groupe jamaïcain de la génération de Bob Marley* ». Ce qui lui vient à l'esprit tout d'abord quand il chante une de leurs chansons, c'est

l'histoire des trois vocalistes du groupe : « *c'est trois personnes qui ont la poliomyélite et les médecins ils disent, ça fait déjà une quinzaine d'années qu'ils devraient être morts en fait* ». Lorsqu'on le relance sur la question pour savoir comment il pouvait mettre en mots ce qu'il voyait, il a répondu :

« C'est très très touchant. Très très fort. Je sais pas si je trouve les mots pour décrire ça, mais c'est vraiment. Tu vois la force que la musique leur donne. C'est ça qui est beau en fait. [...] Avant le concert tu les vois arriver, ils marchent avec les béquilles. Ils sont tous cassés, en miettes quoi. Et puis tu les vois sur scène ils ont les béquilles en l'air comme ça, en train de faire des danses incroyables et tout le monde siffle comme des fous. De la pure folie ! » (Chanteur)

Même si son attachement émotionnel à ce groupe est important, c'est un élément culturel qu'il a utilisé pour le reproduire au moment de la répétition, mais il n'a pas été utilisé ici dans un autre but que de chercher à recréer l'expérience culturelle telle quelle. Nous ne l'avons donc pas identifié comme une ressource symbolique dans ce contexte. Par contre, C a expliqué qu'il utilisait les chansons d'autres artistes pour l'atmosphère de travail qu'elles lui procurent quand il travaille seul vocalement. Cette utilisation s'associe plus à une ressource symbolique parce qu'elle consiste à sélectionner la musique qui va lui permettre d'obtenir l'ambiance dont il a besoin pour travailler. Cela suppose selon nous un degré réflexif parce qu'il sait probablement lesquels lui apportent le plus d'aide pour atteindre son objectif.

Les textes qu'il écrit sont inspirés de plusieurs choses, mais principalement d'expériences vécues ou en partie vécues parce qu'elles comportent une part de réalité importante. Il dit avoir des difficultés à écrire sur des situations purement imaginaires en donnant l'exemple d'un ami qui a réussi à se mettre dans la peau d'une jeune fille battue par son compagnon et à écrire une chanson. Nous avons questionné C pour savoir si vraiment aucun des textes qu'il a écrits n'est basé sur une situation imaginaire (qu'il n'a donc pas vécue). Celui-ci a dit avoir effectivement écrit sur la guerre et les enfants soldats, mais qu'il n'a jamais vécu ces expériences lui-même. Ce qu'il en connaît lui vient de livres, de films, de reportages et de voyages qu'il a fait dans des pays ravagés, mais qui ne sont plus en guerre à l'heure actuelle. Contrairement aux autres interviewés, il n'a eu aucune difficulté à nommer ces éléments culturels dont il s'est inspiré :

« J'ai fait plusieurs chansons sur la guerre, mais une chanson que j'avais faite [...] c'était l'exploitation de l'Afrique, toutes les guerres qu'il y a en Afrique pour les diamants et tout ça. Et ça j'étais pas mal inspiré par d'une part [...] de Jean Ziegler. C'est un sociologue il est prof à l'université de Genève. [...] C'est un grand politicien aussi. Il fait beaucoup jaser en Suisse parce qu'il écrit pas mal de livres, bien (rires). Ceux qui le connaissent le savent, il a écrit pas mal de livres assez dénonciateurs on peut dire. Et par rapport à ça, par rapport aux enfants soldats, je me suis basé sur quelques faits. Parce que ça j'ai pas été. J'ai pas connu ça les enfants soldats. J'ai pas été sur place dans les mines voir les enfants soldats. Peut-être j'en serais pas revenu. Donc ça c'est clair que c'est une inspiration. [...] En plus, il y a comment il s'appelle ce film, Blood Diamond. C'est un film de je sais plus qui, il relate justement de la liquidation des armes de la guerre froide de Russie qui est partie en Afrique. [...] T'achetais une arme moins chère qu'un

*livre ou qu'un pain en Afrique. Il parlait d'où est-ce qu'ils font les extraits de diamants, ils mettent des enfants pour surveiller pour les pierres. »
(Chanteur)*

Quand il explique juste après cette citation que c'est quelque chose dont il s'est inspiré avec du recul, qu'il n'a pas cherché à reprendre leur contenu tel quel directement. Ces expériences culturelles lui ont donné envie de parler des enfants soldats parce que c'est quelque chose qui a de l'importance pour lui, « dans les textes ce que j'ai envie d'accentuer c'est des choses un peu oubliées ». Le traintrain quotidien des gens et bon nombre de leurs préoccupations sont frivoles en comparaison avec les sujets aussi graves selon C et il se fait le devoir de l'exprimer. Les écrits de Jean Ziegler et le film Blood Diamond sont des ressources symboliques pour C parce qu'ils ont contribué à le faire s'interroger sur sa position dans la société et son rôle en tant qu'artiste. Il a ensuite choisi la même voie que les personnes qui ont créé ces œuvres en dénonçant lui aussi par cette chanson l'horreur de la guerre et l'implication des enfants en particulier. Le degré de mobilisation de ces ressources symboliques est vraisemblablement réflexif parce qu'il les a mentionnées en ayant connaissance du rôle qu'elles ont joué sur lui et qu'elles sont pertinentes par rapport au but recherché de créer une œuvre musicale sur le même sujet.

Les reprises que C chante sont en anglais, mais les textes qu'il écrit sont en français. Il raconte ses débuts et ses difficultés quand il a commencé à écrire. Le français n'est pas aussi chantant que l'anglais selon lui. De plus, la complexité de la langue par rapport à l'anglais rend la tâche difficile. Ses rencontres avec des artistes francophones des caraïbes, certains qu'il a écoutés, l'ont convaincu que c'était possible et il a décidé d'insister. Ses efforts ont visiblement payé puisqu'il trouve ça beaucoup plus naturel aujourd'hui. À la fois les rencontres et la musique qu'il a écoutée en français l'ont certainement aidé à trouver sa voie et à s'exprimer dans la langue qu'il connaît le mieux. Ces enregistrements ont pu devenir des ressources symboliques pour lui qu'il a pu mobiliser pour le soutenir à chaque fois qu'il pensait à renoncer.

5.1.5 Autres éléments identifiés dans les entretiens

L'influence du modèle de l'instrument sur le jeu

La question de l'instrument a déjà été soulevée dans la catégorie qui porte sur « l'évaluation des objectifs et des conditions de travail ». Nous avons vu que le pianiste et le batteur, à cause des dimensions de leurs instruments, sont confrontés au fait de devoir jouer sur d'autres instruments que le leur d'un concert à un autre. P a signalé qu'il avait souvent des difficultés à s'adapter, mais que certains pianistes n'en souffrent presque pas. Alors que la batterie sur laquelle B joue n'a pas réellement d'importance selon lui, il n'a aucun problème quelque soit le modèle. Ces éléments sont en partie rattachés au genre parce que l'adaptation fait partie du travail des musiciens, raison pour laquelle nous les avons aussi mis dans l'autre catégorie, mais ce point spécifique ne concerne apparemment qu'un nombre restreint d'instrumentistes dont nous avons deux représentants.

Nous avons toutefois été confrontés dans l'entretien avec le guitariste à une influence de l'instrument que nous n'avions pas prévue et qui n'appartient selon nous à aucune de nos trois grandes catégories, d'où l'existence de cette section. Un des morceaux joués par G lui a été suggéré par le modèle de la guitare qu'il avait dans les mains selon lui, une Rickenbacker 330,

la guitare des Beatles et de Bob Dylan. G a apparemment plusieurs guitares et le fait de reprendre celle-ci en main l'a naturellement porté vers ce style de musique-là. C'est une guitare qui est pratiquement faite pour ça, pour reprendre ses mots. Tout comme P et B, G n'a probablement pas les mêmes sensations en changeant d'instrument, mais ce dernier explique que les modèles des guitares utilisées ont des particularités qui les rendent mieux adaptées à certaines musiques qu'à d'autres. G pense qu'on ne pourrait par exemple pas jouer du Métal avec sa guitare. À l'inverse des deux autres musiciens dont nous venons de parler, G semble lui aussi appartenir à une catégorie d'instrumentistes particulière parce qu'il utilise différentes guitares pour différents styles de musique, mais qui lui appartiennent toutes et dont il a l'habitude.

Théorie associative de la créativité

Les entretiens ont aussi permis d'identifier des éléments qui soutiennent l'idée que les musiciens utilisent les trois modes associatifs proposées par Mednick : « serendipity, similarity, and mediation » (1962, p. 220). Il arrive par exemple au chef d'orchestre de noter parfois des mots sur sa partition parce qu'ils décrivent une image qui représente bien selon lui l'intention expressive à atteindre. Les images évidentes lui viennent facilement à l'esprit sans qu'il ait besoin de les noter, mais celles qu'il note sont moins évidentes à retrouver et il les note pour ne pas les oublier. Un exemple est le mot « oiseau » qu'il a une fois ou l'autre utilisé, mais il se souvient que l'image qu'il décrit n'avait a priori rien à voir avec la pièce qu'il dirigeait ou jouait. Nous pensons que CO a associé les deux éléments parce qu'il y avait probablement une contiguïté ou une similarité entre la musique et le mouvement d'un oiseau (voler, picorer, chanter etc.). Il s'est peut-être produit la même chose pour le guitariste. Ce dernier est tombé sur le thème d'un morceau de Michael Jackson en improvisant, mais il raconte qu'il était incapable de dire ce que c'était sur le moment. Il avait l'impression que ce n'était pas de lui, mais n'arrivait pas à mettre le doigt sur ce qu'il jouait. Le guitariste a aussi raconté une histoire qui est arrivée à un de ses proches, musicien comme lui, qui a cru avoir composé quelque chose de nouveau, mais c'était en fait une musique qu'il avait entendue quelques heures auparavant, « *on s'imprègne tellement de ce qu'il y a autour* ».

Dans la catégorie du genre, nous avons parlé de la manière de travailler du chanteur et de son groupe qui consiste en composition à essayer de combiner les éléments apportés par chacun des membres. Cette manière de faire est très similaire à la théorie de Mednick. Cela amène parfois des choses inattendues comme des mélanges de styles dont C a parlé. Le guitariste a aussi mentionné le fait que parfois « *il y a des trucs on sait pas d'où ils viennent* ». On trouve des combinaisons d'éléments à la fois dans leur travail de décomposition (puis reconstruction) des morceaux qu'ils apprennent, et à la fois dans la composition d'une œuvre originale.

Flow

Il y a aussi eu dans les entretiens des choses intéressantes sur le Flow. Tout d'abord, le pianiste a parlé du fait d'apprendre les morceaux à la fois sur le plan physique et sur le plan intellectuel. Nous l'avons retrouvé chez d'autres musiciens et qui est caractéristique de leur manière de travailler, raison pour laquelle nous l'avons catégorisé sous le genre/style. Le pianiste a toutefois apporté une justification supplémentaire :

« Après, si on n'apprend que physiquement, c'est-à-dire si on joue bêtement entre guillemets sans réfléchir à ce qu'on joue, c'est super, ça veut dire

qu'on peut jouer et peut-être même rêver en même temps. Le problème, c'est que si on se réveille et qu'on ne sait plus où on est, on est complètement perdu et on s'arrête parce que là il y aura plus la tête pour rattraper. »

Cette citation est intéressante parce qu'elle présente une situation où l'attention pourrait être entièrement libérée pour « rêver », ce qui pourrait faciliter l'accès au Flow (Csikszentmihalyi, 1990) dans une certaine mesure, mais qui ne garantit apparemment pas son maintien durant l'intégralité de la performance.

Le guitariste a lui aussi exprimé quelque chose qui semble être en relation avec le Flow, plus précisément avec le fait de retrouver la conscience de soi à la suite d'un épisode de Flow dont parle l'auteur (Csikszentmihalyi, 1990, chap. 4) :

« Après avoir fait une improvisation, on va tout d'un coup tomber sur quelque chose qu'on aime bien ou qu'on connaît. On fini une impro, puis Oh ! On revient sur terre entre guillemets. On revient à quelque chose de concret, qu'on aime bien »

G vit apparemment des épisodes de Flow en improvisant et lorsqu'il en sort, il se tourne vers des choses qu'il apprécie, qui lui correspondent et qui le définissent d'une certaine manière. Il regagne sa conscience de lui-même.

Le batteur a parlé de « transe » pour qualifier l'état de concentration dans lequel peuvent être plongés les musiciens quand il parlait du contexte des orchestres traditionnels dans les villages en Afrique. Pour B, elle survient plus facilement lorsqu'il y a quelque chose de cyclique dans un rythme. Il y a une partie des personnes de l'orchestre qui improvisent (comme ses membres supérieurs), mais une autre partie maintient le cycle, « elles mettent toute l'énergie qu'elles ont là-dedans pour maintenir ce truc » (comme ses membres inférieurs). La complète indépendance des membres est apparemment une condition non négligeable du Flow pour les batteurs, même si elle pourrait néanmoins être considérée comme allant de pair avec la maîtrise de l'instrument.

5.2. Synthèse des résultats

Avant d'entrer véritablement dans le vif du sujet, la première chose à dire c'est que le travail théorique que nous avons mené en amont a apparemment permis de couvrir presque tous les aspects de la pratique avec le niveau d'analyse pertinent pour tester nos hypothèses. Bon nombre d'éléments théoriques sont imbriqués et s'articulent à plusieurs niveaux, ce qui pose des difficultés supplémentaires dans la structuration de la présentation qui va suivre.

Dans les grandes lignes, les musiciens ont principalement eu recours aux ressources professionnelles du genre pour mener à bien leur activité, mais les référents jouent aussi un rôle important dans leur pratique, à la fois dans l'improvisation, l'interprétation et la composition. Les ressources symboliques peuvent aussi y contribuer de plusieurs manières comme le montrent les résultats, mais notre recherche a soulevé de multiples questions théoriques et méthodologiques que nous aborderons en temps voulu (les repositionnements au cours de la performance musicale, les modalités sensorielles et les modes sémiotiques). Le

travail de construction ou de reconstruction de la musique à partir de différents éléments mis en évidence par les entretiens semble fonctionner selon les modes de la théorie associative de la créativité (Mednick, 1962). Cette manière de travailler est aussi quelque chose qui a un impact en terme de Flow (Csikszentmihalyi, 1990) puisque les musiciens ajustent continuellement leurs skills aux challenges en se limitant à un faible nombre d'éléments qu'ils agrandissent à mesure que leur attention est plus efficacement utilisée.

Les référents : au-delà de l'improvisation

Tout d'abord, le rôle des référents dans l'improvisation tel qu'il a été modélisé par Kenny et Gellrich (2002), a apparemment été confirmé. Les interviewés qui ont improvisé se sont volontairement appuyés sur des œuvres ou sur des caractéristiques qui définissent un style de musique. Comme les travaux réunis par ces auteurs sur les référents le présageaient, nos résultats sont cohérents avec le double objectif d'aider les improvisateurs en utilisant des éléments musicaux en partie assemblés, puis de rendre ce qu'ils jouent identifiable parce que la production respecte un style de musique spécifique aux yeux du public.

Même si le concept de référent suppose une certaine visibilité des éléments qui ont été empruntés, nous avons remarqué des usages quelque peu insolites. D'abord, les référents ont parfois été utilisés de manière soustractive, c'est-à-dire pour définir ce que la musique qu'ils jouent n'est pas et à concentrer leurs efforts dans la direction opposée, par exemple dans le cas du batteur qui devait improviser un rythme africain. N'ayant pas beaucoup d'expérience dans ce genre de musique en dehors des exercices qu'il fait dans le cadre de ses études (dans une filière Jazz), il a expliqué qu'il voyait cette musique comme quelque chose de « communautaire », « d'organique », où l'essentiel était de « jouer ensemble ». Il a parlé de la musique des années 80 qu'il considère comme une période caractérisée par un travail très rigoureux sur la régularité et la perfection du son, mais l'image qu'il a de la musique africaine dans ce contexte est en fait son opposée. En jouant, il va chercher à mettre en avant la communion des personnes dans la musique plutôt que d'aller vers une régularité presque artificielle ou mécanique, en donnant quelque part de l'importance aux imperfections et aux variations du son. La deuxième chose que nous avons trouvée lors d'un entretien a été le recours à ce que nous avons identifié comme étant un référent non musical mais qui a toutefois un grand impact sur la musique produite. En effet, le pianiste a évoqué la représentation pour lui d'un individu assez novice dans le public qui ne comprend pas grand-chose à ce qui se passe dans la musique. P considère que cette personne mérite un traitement particulier et il va par conséquent chercher à plus exprimer certaines choses musicalement pour essayer de se faire mieux comprendre. Nous pensons que c'est un référent parce qu'il a une fonction similaire au fait de filtrer certains éléments musicaux. Cette représentation de la personne du public suggère d'une certaine manière un référent musical où la pièce qui est jouée est mise en rapport avec une version plus accentuée de celle-ci.

Une partie importante des référents a été utilisée dans le cadre de l'interprétation. Nous avons toutefois vu que l'époque à laquelle les morceaux originaux ont été composés avait une influence importante sur la manière de les utiliser. À partir du moment où les interviewés ont repris de la musique qui existe sur un support d'enregistrement, donc sous une forme sonore, et qu'elle est jouée par celui ou ceux qui l'ont composée, leur utilisation s'inscrivait dans une volonté de reproduire l'original le plus fidèlement possible, d'abord par respect pour l'œuvre, mais aussi parce qu'ils veulent que le public reconnaissent le morceau sans difficultés. Par

contre, lorsqu'il n'y a pas de preuve sonore de ce que le compositeur voulait et que la seule représentation du morceau qui fait foi se trouve uniquement sous une forme écrite, c'est là que les artistes se retrouvent peut-être encore plus dans l'interprétation. La conséquence, c'est qu'il y a une multiplication du nombre de référents potentiels, à savoir que chaque performance d'une interprétation particulière du morceau qui a été enregistrée peut être utilisée pour emprunter des éléments musicaux, mais sans qu'aucune ne puisse prétendre être la seule vraie version. Nous avons pu mettre en évidence deux approches possibles dans notre échantillon. Le pianiste préfère éviter toute influence pendant sa préparation d'une pièce parce qu'il considère que ses possibilités d'interprétations se restreignent trop rapidement. Il veut conserver une ouverture sur le plus de possibilités possibles avant de choisir, mais il trouve intéressant après coup d'aller écouter la pièce jouée par d'autres interprètes à des concerts pour confronter ses choix aux leurs. Le chef d'orchestre n'a au contraire pas exprimé d'attitude évasive au début de sa préparation. Il considère que le fait d'entendre une pièce, jouée par lui-même ou par quelqu'un d'autre, donne toujours plus « envie de la faire évoluer ». Le fait d'utiliser des référents dans ce contexte s'avère apparemment positif en tout cas à un stade avancé de la préparation, mais il est primordial de ne pas oublier qu'ils sont eux-mêmes basés sur des interprétations et qu'il faut par conséquent être prudents dans la manière de les utiliser. Une autre remarque du pianiste porte sur le fait que le recours à des référents ne doit pas non plus se substituer entièrement à une réflexion personnelle approfondie.

Le genre : de la préparation au Flow

Les entretiens ont permis de dégager un certain nombre de sous-catégories du genre de cette activité (Clot, 1999). Les interviewés ont parlé de deux « zones de travail » distinctes pour reprendre une expression du chef d'orchestre. D'un côté, le travail individuel et de l'autre le travail en groupe. Indépendamment de la zone de travail, ils ont en plus deux modes de travail. Un mode « répétition » où ils s'imposent un variable nombre de choses en se concentrant plus sur l'apprentissage et la maîtrise de parties des pièces sur lesquelles ils travaillent qui s'accompagne dans certains cas d'une mémorisation par cœur partielle ou complète. Ils s'arrêtent, reprennent et corrigent les fautes systématiquement. Par contre, dans le mode « concert », ils s'imposent d'aller du début à la fin des morceaux sans jamais s'arrêter et les erreurs qui peuvent survenir sont atténuées, rattrapées, ou ignorées plutôt que corrigées immédiatement. L'objectif des deux zones est de parvenir à produire de la musique de qualité et il requiert un certain niveau de maîtrise à la fois individuelle et collective. Les interviewés ont montré qu'ils partageaient des techniques de travail répandues dans le genre, mais ils les adaptent continuellement en fonction de leur évaluation de la situation comme nous l'avons expliqué, ceci afin d'avoir une marge qui leur garanti d'atteindre leurs objectifs. Le travail individuel va apparemment toujours vers une décomposition en plusieurs éléments de la musique sur lesquels les artistes concentrent leurs efforts successivement en faisant abstraction des autres dans un premier temps, puis qui sont combinés par la suite. Ils cherchent aussi à développer des compétences particulières, par exemple la reproduction de musique d'oreille qui sert dans l'interprétation, mais qui peut aussi être utile dans l'improvisation. Dans le travail en groupe, l'accent est mis sur la réussite collective dont la maîtrise individuelle est un pré requis, mais qui dépend principalement d'une forme d'équilibrage musical et relationnel. Les membres de l'ensemble jouent comme s'ils étaient une seule entité. La musique qu'ils jouent individuellement doit s'intégrer au tout pour que le résultat extérieur soit convainquant. Lorsque tout le monde joue ensemble, mais qu'en plus les

intentions musicales vont dans la même direction, les interviewés ont parlé de symbiose où la musique se bonifie encore plus. La plupart des participants mènent un travail relationnel, pas seulement socialement, mais aussi musicalement (donner plus aux autres, leur faciliter la tâche, « sublimer » leur travail) pour rendre les conditions à cette symbiose plus favorable.

Il y a dans la pratique des travailleurs beaucoup d'éléments indépendants de leur volonté qui entrent en ligne de compte. La nécessité de chercher à évaluer les objectifs et les conditions de travail pour pouvoir adapter leur préparation en concentrant leurs efforts sur certains aspects fait parti du genre. Le batteur a souligné que le travail à accomplir change tout le temps et qu'il y a plusieurs manières de procéder pour atteindre les objectifs dans le métier. En fonction par exemple du contexte dans lequel ils vont jouer, sur un plateau de télévision ou dans un Jazz bar, de la difficulté du morceau et de nombreux autres facteurs, plusieurs options s'offrent à eux. Le batteur a dit qu'il a appris certains morceaux pour un concert qu'il a donné récemment uniquement en les écoutant sans les travailler sur l'instrument. Le pianiste a aussi expliqué que sa manière de travailler était largement influencée par le fait qu'il est sans cesse confronté à des instruments dont il n'a pas l'habitude. Les différentes possibilités d'usages de référents qui peuvent intervenir avant même que la préparation n'ait commencée font théoriquement l'objet d'une évaluation préalable qui en élimine déjà un certain nombre en fonction des différents contextes (improvisation, composition, interprétation de pièces anciennes ou récentes). L'évaluation est continue et les référents qui sont ultimement choisis en dépendent.

Nous avons créé une sous-catégorie spécifique du genre, *la gestion du temps*, qui est en fait étroitement liée à celle que nous venons de présenter. La gestion du temps va de pair avec une évaluation des objectifs et des conditions de travail. Les interviewés ont montré qu'ils avaient conscience de l'état d'avancement de leur travail par rapport aux échéances en vue et se fixer des objectifs intermédiaires, voire modifier leur manière de travailler pour atteindre le but final. Nous avons aussi remarqué que pour les interviewés qui composent, la gestion du temps dans cette tâche spécifique est plus difficile parce que l'inspiration leur vient parfois de façon aléatoire. Le chanteur a présenté une manière de faire pour mieux canaliser l'inspiration : recourir à un dictaphone qu'il porte toujours sur lui pour mémoriser de manière infaillible toutes les idées qu'il peut avoir, indépendamment du moment ou de l'endroit. Le guitariste qui compose lui aussi privilégie apparemment sa mémoire et dans une certaine mesure le papier. Le fait de mettre du matériel destiné à être utilisé dans des compositions sur un support matériel est une manière de faire qui appartient de toute évidence au « petit » genre des compositeurs (Clot, 1999a, p. 60).

L'importance de la temporalité pour les musiciens directement en rapport avec l'exécution du morceau dont parlent Kenny et Gellrich (2002) dans leur théorie sur l'improvisation où l'accent est mis sur la proximité des éléments musicaux, s'est retrouvée dans tous nos entretiens. La manière la plus parlante pour le lecteur d'aborder ce point semble passer par la présentation d'un exemple où préparation et temporalité sont mis en perspective :

Selon notre interprétation, le pianiste procède de manière méthodique. Il s'attaque d'abord à la dimension technique du morceau en cherchant à précisément à respecter le texte et en fractionnant les différentes difficultés pour les supprimer unes à unes. Simultanément, il essaye de façon volontairement superficielle dans un premier temps de comprendre les subtilités et les relations entre les différentes parties. Lorsqu'il atteint un certain niveau d'apprentissage et de maîtrise, il commence véritablement réfléchir aux possibilités qui

s'offrent à lui sur le plan sémiotique ou pour reprendre ses mots, en terme de déroulement narratif. C'est à ce niveau en particulier que les ressources comme le genre et les référents interviendraient en l'aidant directement à éliminer les possibilités qui sont contraires au respect des normes professionnelles, notamment celles qui concernent le respect de l'oeuvre. De plus, il teste différentes possibilités en considérant ses capacités techniques et expressives, tout en étant conscient que d'autres options qui n'étaient pas envisageables auparavant le deviennent à mesure que le morceau est de mieux en mieux maîtrisé. Le cycle de perfectionnement recommence jusqu'à ce qu'il soit satisfait de sa performance technique et expressive.

Chaque déroulement narratif qui a été testé est important (et pourrait même avoir son utilité par la suite durant le concert) parce qu'il choisi volontairement de conserver une ouverture plutôt que de faire un choix définitif et de travailler pour réussir à le reproduire parfaitement en toutes circonstances. Face à une tâche difficile pour lui, son approche est tout à fait cohérente avec la difficulté supplémentaire de devoir jouer sur un instrument qu'il ne connaît pas. En fait, son approche est fondamentalement similaire à celle du musicien qui improvise et toute sa préparation va dans le sens d'une flexibilisation qui lui permet de modifier ses plans plus aisément en cas d'imprévu. En procédant de la sorte, il développe une capacité d'adaptation indépendante de l'instrument qu'il va devoir utiliser.

Nous avons vu dans le chapitre 2.4 sur les théories de la créativité que la temporalité avait une influence cruciale sur les décisions prises durant une improvisation au travers de huit processus qui s'alternent et sont particulièrement visibles chez ce musicien : six en rapport avec le passé ou le futur, immédiat, proche, lointain ; les feedback processes qui remontent aux performances antérieures ; auxquels s'ajoute le Flow (Kenny & Gellrich, 2002, pp. 117-124). L'interviewé, lorsqu'il décrit son travail, dit jouer en évaluant et en planifiant son interprétation au fur et à mesure, note après note (passé ou futur immédiat), phrase par phrase (passé ou futur proche), partie par partie (passé ou futur lointain). Chaque note est une nouvelle opportunité de donner un autre caractère à l'interprétation en fonction de ce qui a déjà été (volontairement ou involontairement) joué auparavant ou de certains éléments anticipés. Les différents déroulements qui ont été testés pendant sa préparation peuvent potentiellement être mis à contribution par l'intermédiaire des feedback processes et c'est là, en dehors de l'évidente existence d'une partition, que son approche diffère le plus d'une improvisation stricto sensu. Nous avons vu au chapitre 5.1.5 une description de ce musicien que nous avons associée au Flow (Csikszentmihalyi, 1990). Ajouté à d'autres éléments qui ressortent de sa transcription, par exemple une perception altérée du temps dont il a été témoin après s'être enregistré, nous conduisent à penser que ce musicien vit régulièrement des épisodes de Flow.

De plus, les interviewés ont exprimé à l'unanimité que le but de leur travail était d'essayer de communiquer quelque chose au public en plus de la musique. Ces choses qui sont transmises sont pour la plupart des émotions, un ressenti, une manière de voir la pièce, qui s'accompagne aussi de l'idée qu'elles doivent être *convaincantes*. Les musiciens doivent atteindre un certain niveau de maîtrise de leur instrument et du morceau pour qu'ils soient eux-mêmes pleinement satisfaits de ce qu'ils jouent, mais ce niveau ne correspond pas forcément à celui qui est nécessaire pour convaincre. Il y a un travail sous-jacent qui consiste d'un côté à prendre suffisamment de marge sur le niveau minimum pour donner l'impression que ce qu'ils font musicalement est facile même quand la difficulté technique réelle est élevée. De l'autre côté, l'accent est mis sur la maîtrise de leur état physique extérieur. Ils s'efforcent de donner une

image d'eux-mêmes qui correspond à ce qu'ils essayent de transmettre, en évitant le plus possible par exemple de montrer dans leur comportement ou leurs gestes qu'ils sont tendus dans un moment musical calme parce que la difficulté et les risques de commettre une erreur sont grands. Quand nous disons qu'ils « s'efforcent », ce n'est pas tout à fait exact puisque le fait d'éviter d'exprimer physiquement ses difficultés est quelque chose qui se met en place presque naturellement dans les situations où leurs capacités sont suffisantes pour leur permet de faire face aux difficultés qu'ils rencontrent, donc des situations de Flow potentiel (Csikszentmihalyi, 1990). Une expression physique de facilité, ou plutôt « de non difficulté », ne correspond pas tout à fait ce que les musiciens cherchent à montrer visuellement. Même si le Flow permet théoriquement, parce que tout se met en place de manière fluide, d'éviter certains gestes qui peuvent parasiter l'activité (aller à « l'économie du mouvement » comme le dit le pianiste), il ne permet toutefois pas d'éliminer d'autres gestes inconscients comme des mimiques faciales. Ces gestes n'entravent pas la bonne marche de l'activité, mais ils ne sont pas souhaités par les musiciens. Cet aspect du travail peut tirer profit de la théorie de Csikszentmihalyi à partir du moment où les capacités dépassent largement les difficultés à résoudre et que les travailleurs peuvent détourner une partie de leur attention vers ces gestes qu'ils cherchent à éviter.

La créativité, les référents et le genre

En mettant les référents en perspective avec les autres données que nous avons trouvées, il y a apparemment une articulation très importante entre le genre et les théories de la créativité. Pour rappel, « le domaine, le milieu et la personne » sont les trois composantes de la créativité (Csikszentmihalyi, 2006, p. 40-41). Le domaine comprend tous les référents potentiels. Celui qui désire exercer ce métier doit être accepté par le milieu et il lui est donc nécessaire d'avoir un respect pour les œuvres qui appartiennent au domaine. Une des sous-catégories du genre que nous avons mise en évidence porte justement sur le respect des œuvres qui concerne principalement l'interprétation dans une volonté de se rapprocher des originaux ou simplement de la vérité, mais aussi implicitement la composition et dans l'improvisation, où les musiciens cherchent à créer des œuvres qui se distinguent de celles qui existent déjà parce qu'ils les respectent. Le respect de l'œuvre est un espace plus ou moins bien délimité, par des conventions, par une compréhension de base des œuvres qui répond à une logique professionnelle qu'ils partagent, ils ont tout de même une certaine liberté tout en respectant la représentation à partir de laquelle ils travaillent (une partition, son texte, ou un enregistrement). Toute modification est en principe exclue, mais les interviewés ont donné quelques exemples où des modifications étaient possibles pour des choses très spécifiques et même acceptables pour eux, mais uniquement dans la mesure où elles apportaient quelque chose de plus tout en respectant l'œuvre et n'avaient pas d'influence sur le développement thématique du morceau. Dans certaines situations, le respect de l'œuvre peut potentiellement prendre le dessus sur le respect du texte pour le guitariste, par exemple lorsqu'il y a un solo au milieu d'un morceau et qu'une simple imitation ne lui rend pas justice.

L'usage des référents a donc une importance accrue chez ceux qui créent de nouvelles musiques. D'une part, les risques de plagier accidentellement diminuent en supposant que ces musiciens arrivent à les manier de façon soustractive comme le batteur l'a suggéré. D'autre part, les référents sont aussi utiles pour aider ces personnes à produire des œuvres qui s'intègrent dans un genre musical ou pour reproduire intentionnellement une partie d'une œuvre, par exemple dans des morceaux remixés dont les droits ont été achetés ou se sont

éteints. Dans l'interprétation, le cas des musiciens classiques qui jouent des œuvres qui n'existent malheureusement pas dans leur forme musicale originale enregistrée, constitue peut-être l'exception qui confirme la règle. Ils sont confrontés à une multitude de référents possibles pour presque toutes les pièces du répertoire, mais ce ne sont que des interprétations musicales. Les instruments ont changé et les conditions dans lesquelles les musiciens d'aujourd'hui évoluent aussi, ce qui contribue aussi à réduire la pertinence et la contribution potentielle de ces référents dans la recherche du respect de l'œuvre originale.

Une autre articulation des référents et du genre vient du fait qu'ils sont des expressions personnelles de celui-ci, des représentations musicales du style de certains musiciens et peuvent en ce sens contribuer à son développement. En effet, le pianiste raconte qu'il a remarqué que certains grands interprètes classiques se permettent de modifier les nuances pour servir leur interprétation de pièces classiques, choisissant délibérément d'aller à l'encontre du respect du texte. Ces contributions communiquent le style individuel de chacun de ces musiciens en plus d'être des référents potentiels.¹¹ Il serait tentant de penser que parce que le domaine est comme une grande vitrine où les œuvres et leurs interprétations sont accessibles à un large public, ces expressions personnelles du genre le sont aussi. Les travailleurs de ce domaine ne peuvent voir en quoi les contributions de leurs collègues s'éloignent du genre que dans la mesure où ils ont eux-mêmes étudié les pièces non modifiées ou qu'ils ont entendu un grand nombre d'interprétations qui ont respecté le texte.

En fait, nous avons pu voir dans les entretiens que les interviewés réalisent toutes les « ressources » qui sont à leur disposition et sont en grande partie conscients de ce qu'elles peuvent leur apporter dans leur travail, mais ils n'y ont recours qu'avec parcimonie. Lorsqu'ils choisissent d'y faire appel, ils montrent toutefois une certaine maîtrise dans l'utilisation de ressources de toutes sortes. L'usage et la recherche d'éléments culturels, utilisés non pas comme des ressources symboliques mais plutôt comme des « information-based resources » (Zittoun, 2007, p.2) fait même partie intégrante du genre de la profession. C'est apparemment une manière de faire courante dans le milieu, principalement pour les interprètes d'œuvres classiques qui veulent en savoir plus sur leur(s) compositeur(s) et les conditions dans lesquelles elles ont été créées pour pouvoir encore mieux les comprendre et les interpréter.

Ressources symboliques, distanciation et modes sémiotiques : une métaphore Gestaltiste ?

Dans ce contexte où le genre combiné à une utilisation variable des référents permettent d'accomplir l'essentiel du travail, nos hypothèses sur le rôle que peuvent jouer les ressources symboliques dans la pratique auraient pu selon l'échantillon, ne jamais être vérifiées. Nous supposons qu'elles pouvaient apporter un soutien sémiotique parce qu'elles sont des supports privilégiés à des représentations mentales, des ressentis et des sensations selon Zittoun (2006). Les résultats ont montré que les musiciens ne cherchent pas toujours à attribuer un contenu sémiotique à ce qu'ils jouent. Lorsqu'ils le font, les éléments culturels ou les expériences personnelles qu'ils ont vécues peuvent être mises à contribution, mais pas forcément de façon

¹¹ L'aspect du genre qui touche à cette question est apparemment en développement, mais les positions à cet égard sont partagées selon le pianiste qui exprime ses doutes. Quelle altération après les nuances ? Ce point spécifique mériterait certainement de faire l'objet d'un travail de recherche à lui seul dans une perspective beaucoup plus ciblée que la nôtre.

clairement identifiable. Le chef d'orchestre considère qu'il y a une partie spontanée dans la musique, qui n'est donc pas apprise, mais « tout ce que les musiciens transmettent est l'expression d'un bagage qu'ils ont ». Il pense qu'on doit savoir de quoi on parle si on veut transmettre quelque chose en étant « consistant ». Le pianiste, même s'il ne voit pas d'images, pense qu'il doit y avoir un plan ou quelque chose qui représente une intention musicale clairement définie et qui va structurer la musique. Notre hypothèse reposait sur le fait que les ressources symboliques pouvaient contribuer à donner un sens à la musique justement parce que les processus psychologiques « intentionnalité, inscription dans une dimension temporelle et distanciation » (Zittoun, 2007, p.4) liés à son usage permettent, comme les travaux de la chercheuse l'ont montré, de construire du sens. Nos résultats confirment cette partie de notre hypothèse puisqu'elles ont effectivement été utilisées, mais pas autant que nous l'imaginions. La nécessité pour le musicien d'attribuer ou non un sens à la musique était un facteur dont nous avons sous-estimé l'impact. Le fait de ne pas donner de signification au contenu n'empêche pas l'artiste d'accomplir sa tâche. La mobilisation d'une ressource symbolique n'a donc pas nécessairement une justification. Nous avons toutefois remarqué que l'improvisation et la composition sont des aspects de la pratique où elles se sont le plus illustrées. Il semble qu'il soit plus facile pour les artistes de créer quelque chose de nouveau à partir de ressources symboliques.

Quelque soit la nature exacte de l'expérience qu'ils vivent en faisant de la musique, le plus important pour nous était de savoir si les ressources symboliques y contribuent, puis ensuite de chercher à comprendre comment. Tout d'abord, les musiciens ne voient pas toujours d'images quand ils jouent. Certains n'en n'ont jamais. D'autres ont plus facilement des images qui leur viennent à l'esprit dans des morceaux très expressifs. En fait, le contenu émotionnel domine chez tous les interviewés et ils ne se sont pratiquement pas exprimés sur leurs sensations, peut-être parce qu'ils se concentrent uniquement sur les sensations qui leur viennent de leur interaction avec l'instrument. À part certaines exceptions, ils ont éprouvé des difficultés à expliciter ce qu'ils ont ressenti parce que ces choses étaient souvent indescriptibles. Par contre, les images ou les représentations qu'ils avaient en jouant, l'ont plus aisément été parce qu'elles étaient plus concrètes la plupart du temps. Nous savons à partir des entretiens, que les images et la musique peuvent se soutenir mutuellement. Dans certains cas, les interviewés les ont eues spontanément. D'autres fois, elles sont venues d'éléments culturels comme des films, des reportages, des écrits dont une grande partie a été identifiée comme des ressources symboliques, ce qui semble confirmer en partie notre hypothèse.

Le chanteur a par exemple tiré profit d'expériences culturelles qu'il a vécues qui lui ont permis de redéfinir son rôle en tant que musicien dans la société et sont devenues des ressources symboliques. Il s'en est ensuite servi pour écrire une chanson. Dans l'entretien, le vocaliste a dit qu'il n'arrivait pas à écrire des chansons sur des choses imaginaires, mais cette chanson qu'il a écrite n'est pas basée sur une situation qu'il a vécue lui-même (il l'a explicité). La manière de travailler de ce dernier, en rassemblant des idées, des rimes, des mélodies, des accords, des rythmes, fonctionne exactement comme la théorie associative de la créativité de Mednick le suggère : « par hasard, par similarité et par médiation » (1962, p.220). Des représentations qui se trouvaient dans les ressources symboliques ont été empruntées d'après ce que le chanteur a dit. Elles ont donc concrètement participé à la création d'une histoire, à la construction d'un contenu sémiotique en se combinant de la manière dont nous l'avions prévue dans nos hypothèses. Ces contributions peuvent être explicitées parce qu'elles sont basées sur des représentations concrètes et qu'elles débouchent

sur un contenu lui aussi concret puisqu'une partie a inspiré des paroles. Le batteur, qui a créé un contenu uniquement musical dans son improvisation, a expliqué que certaines peintures de maîtres lui suggéraient des histoires, qu'elles pouvaient l'aider lorsqu'il improvise seul à trouver une suite et à terminer son improvisation. Selon lui, elles l'aident à trouver ce qu'il va faire après par rapport à ce qu'il a fait avant.

Certains usages de ressources symboliques des participants ont conduit à la transformation de leur manière de travailler. Le guitariste a par exemple parlé des Crossroad festivals qui lui ont suggéré un cadre de travail où il mélange reproduction d'une œuvre et improvisation sur celle-ci pour aller vers une individualisation de son jeu. À travers eux, il a réalisé qu'il pouvait lui aussi avoir sa propre identité musicale comme les guitaristes qui y participent. Le batteur a utilisé sa batterie comme une ressource symbolique pour changer son état d'esprit en abordant la musique. L'instrument et ses origines ancestrales de tambour creusé dans un arbre, surmonté d'une peau de bête, contribuent à le libérer des « pré-occupations » de l'activité selon la formulation de Clot. Dans cet état d'esprit un peu « sauvage » comme il le dit, son attention peut se porter entièrement sur la musique et même déboucher potentiellement sur des situations de Flow.

Les interviewés ont tous répondu positivement à la question de savoir s'il y a une histoire ou quelque chose qui accompagne la musique et lui donne peut-être un sens. Elle a pratiquement été traduite en mots dans certains cas, mais elle a plusieurs fois été décrite comme un développement ou un « déroulement narratif musical », une histoire qu'on ne peut pas vraiment raconter avec des mots. Le batteur dans le cadre de l'improvisation, a expliqué qu'il pouvait donner la forme qu'il voulait à l'histoire. Il a en lui des types de développement qu'il a rencontrés dans sa vie parce qu'il a appris à voir le monde comme du rythme ou du développement. Par conséquent, chaque film qu'il a vu ou chaque livre qu'il a lu, est susceptible de contribuer au développement de son improvisation parce que certaines chaînes d'événements qui en font partie sont équivalentes en terme de rythme à ce qu'il essaye de créer musicalement. En définitive, la nature de la musique a été difficile à investiguer en dehors du contenu qui portait sur une représentation véritablement concrète.

Les ressources symboliques ont une place dans l'exercice de la profession, mais elle ne correspond pas forcément à celle que nous avons imaginée au départ. Nous pensions que les ressources symboliques allaient intervenir dans la musique sous forme de représentations, de sensations, de ressenti émotionnel concret pour soutenir cette dernière et que les artistes, parce qu'ils sont en principe plus souvent confrontés à des éléments culturels musicaux ou non musicaux que les travailleurs d'autres domaines d'activité, sont théoriquement des experts dans leurs usages. À part le pianiste qui dit avoir peu recours à d'autres ressources dans son travail que le genre, ses connaissances personnelles et occasionnellement à des référents après la préparation, les autres interviewés mobilisent plus volontiers des ressources symboliques dans leur activité. Même si certains participants ont effectivement présenté des usages qui confirment partiellement notre hypothèse de pouvoir contribuer à la musique en s'intégrant directement à elle, par exemple le chanteur avec les écrits de Jean Ziegler et le film *Blood Diamond*, la façon dont les ressources symboliques sont intervenues a été quelque peu différente en réalité. Elles ont plus souvent été utilisées pour servir indirectement la musique, par exemple en aidant les interviewés à prendre du recul par rapport à eux-mêmes, par rapport à la musique, à redéfinir les buts personnels qu'ils cherchent à atteindre professionnellement, et parfois pour modifier leurs manières de travailler. Nous constatons qu'elles ne jouent apparemment pas un rôle essentiel dans *la production musicale* parce que l'attribution d'une

signification concrète et explicitable à la musique (par l'artiste qui l'a jouée) n'est elle-même pas une nécessité comme nous avons pu le voir dans certains cas. Comme dans ce qui caractérise l'utilisation de ressources symboliques, nous pensons qu'il y a une part d'intentionnalité.

L'insistance de tous les interviewés sur les bénéfices qu'une réflexion sur ce qu'ils cherchent à exprimer musicalement, même de façon abstraite, peut apporter à la musique pour eux et pour le public nous laisse songeur.

Avec le recul, nous réalisons que les difficultés que nous avons eu parfois à remplir notre rôle de soutien à l'explicitation des interviewés sont liées à deux choses. Premièrement, nous avons sous-estimé les conséquences que des modes sensoriels non visuels pouvaient avoir sur la construction du sens et ne nous sommes pas mis dans la meilleure position pour investiguer des contenus auditifs ou tactiles. Deuxièmement, malgré la préparation aux relances du « domaine de verbalisation de l'imaginaire » de Vermersch (1994, p.43), la méthode a montré ses limites de conception lorsque l'objet du discours des musiciens devenait essentiellement abstrait, *quelque soit le mode perceptuel privilégié*. Nous avons envisagé une interprétation possible. Pour reprendre une analogie Gestaltiste, les notes que les musiciens perçoivent (ou anticipent) une à une avec leurs sens et leurs émotions ne forment dans certains cas pas un ensemble organisé dont ils peuvent rendre compte. Pourquoi ? Est-ce une question de distanciation et se pourrait-il que la forme se concrétise avec plus de recul ? Ou est-ce que la forme est en fait bien là comme les interviewés le voudraient idéalement ? Il y aurait par conséquent un problème de langage. C'est peut-être les deux choses à la fois. Nous aurions pu réfléchir davantage à la question de la modalité sémiotique et à une manière de la résoudre méthodologiquement. La question de la distanciation vis-à-vis de la musique qui est jouée se présente à notre avis de la même manière qu'avec les ressources symboliques dans le modèle de Zittoun (2007, p.4). Peut-être la musique en préparation doit devenir elle-même une ressource symbolique potentielle pour laquelle puisse tirer profit d'autres ressources symboliques ? C'est en tout cas un processus mental complexe sur lequel nous avons finalement peu de contrôle. L'expérience que nous avons aujourd'hui en ce qui concerne notamment le choix de la situation professionnelle à observer selon des critères bien spécifiques, par exemple un rafraîchissement d'un morceau « finalisé », quelques temps après un concert, nous suggère qu'il est tout de même possible en théorie de maximiser les chances de rencontrer de la musique qui a une forme et une signification concrète. La distanciation et l'intentionnalité sont des processus fortement dépendants de la temporalité dans cette situation puisque nous avons vu que les musiciens font une séparation entre le travail purement technique dans un premier temps, et le travail expressif dans un second. Ils sont donc plus susceptibles d'être mis à contribution lorsque l'artiste a atteint un niveau décisif de sa préparation avec lequel il est satisfait.

Ainsi, la musique amène des émotions qui lui sont rattachées, mesure après mesure, note après note, mais elles peuvent aussi évoluer à chaque nouvelle interprétation. De plus, nous avons vu qu'elles ne correspondent pas forcément à celles que les interviewés ont pu éprouver dans d'autres situations, dans leur vie quotidienne ou à travers des expériences culturelles, ni même d'ailleurs à celles qu'ils peuvent éprouver eux-mêmes à ce moment-là par rapport à d'autres choses extérieures à la musique. C'est aussi ce qui nous pousse à considérer la possibilité que la musique se construise comme une ressource symbolique en devenir, utilisée pour transmettre quelque chose. Il peut arriver que les émotions provoquées par la musique et celles qui sont ressenties indépendamment d'elle se superposent, c'est ce qui permet par

exemple à la musique de refléter ce que les personnes ressentent en faisant d'elle une ressource symbolique, déjà à partir d'un niveau de distanciation zéro, comme l'explique Zittoun (2007, p.4). Nous pensons avoir été témoins chez le guitariste de ce que nous venons de décrire parce qu'une de ses improvisation lui a fait penser à sa culture, à ses racines, au fait qu'il a la chance d'avoir deux cultures. La seule différence, mais néanmoins importante par rapport à la situation présentée par Zittoun, vient du fait que le musicien qui utilise la musique pour se refléter est aussi celui qui l'a produite. Cela suppose qu'il crée de la musique sans être vraiment conscient de ce qu'il faisait parce que sa conscience de lui-même s'est effacée temporairement. Cette partie du processus correspond à celui qui est décrit par Csikszentmihalyi (1990) avec le Flow. L'état d'esprit un peu particulier dans lequel les interviewés ont dit se trouver lorsqu'ils font de la musique soutient cette interprétation. La distanciation requise dans le modèle de Zittoun nécessite à un moment donné que la personne prenne conscience d'elle-même. Ils interviennent alors de façon intermittente pendant l'improvisation et pourraient coïncider notamment avec les moments où le Flow s'interrompt pour permettre à la conscience de soi d'être retrouvée.

Pour essayer de mieux comprendre la nature de l'expérience vécue, nous nous sommes questionnés en considérant la perspective du musicien et celle du public. Dewey considère que les deux aspects qui caractérisent l'art, sa production d'une part, et son appréciation d'autre part, se « soutiennent mutuellement » (1958, p. 48). L'auteur affirme que pour que l'expérience vécue soit de nature esthétique, il est nécessaire que celui qui l'a vécue (qu'il soit artiste ou non artiste) en perçoive ses qualités esthétiques :

For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent. They are not the same in any literal sense. But with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that is in form, although not in details, the same as the process of organization the creator of the work consciously experienced. Without an act of recreation the object is not perceived as a work of art. The artist selected, simplified, clarified, abridged and condensed according to his interest. The beholder must go through these operations according to his point of view and interest. In both, an act of abstraction, that is of extraction of what is significant, takes place. In both, there is comprehension in its literal signification—that is, a gathering together of details and particulars physically scattered into an experienced whole. There is work done on the part of the percipient as there is on the part of the artist.
(Dewey, 1958, p.56)

Sans avoir véritablement cherché à mettre sur papier une définition fonctionnelle de l'expérience esthétique auparavant, nous avons été surpris en lisant ce paragraphe de cet auteur qui a exactement retranscrit nos pensées à ce sujet. Nous pensons comme d'autres avant nous (Dewey, 1958 ; Benson, 2001), que « l'expérience esthétique » permise par l'art, caractérisée par des changements de rythmes, des pauses, est le théâtre de repositionnements perpétuels (distanciation par rapport à soi-même, à la musique, mais aussi par rapport au public). En plus de mettre l'artiste interprète (qui reçoit avant de donner) et le non artiste sur un pied d'égalité face à l'expérience esthétique, Dewey dans le passage ci-dessus attribue à la fois au public et aux artistes une fonction créatrice et une fonction appréciatrice. Les rôles sont différents comme il le décrit, mais la part de chaque fonction est fondamentalement liée à une question de positionnement.

Nous avons été témoins que les interviewés ont conscience de leur rôle, de leur position et de celle du public. Ce travail de repositionnement va même jusqu'à s'inscrire jusqu'à un certain point dans le genre de l'activité puisque la « posture réflexive » à laquelle les travailleurs font souvent appel, est une sous-catégorie du genre que nous avons mise en évidence qui va justement dans cette direction. Elle est adoptée dans le but d'acquérir une connaissance de soi, de ses capacités, de ses forces et faiblesses joue un rôle important dans cette pratique parce que le corps et l'esprit des musiciens sont leurs principaux outils de travail, sans doute plus importants encore que l'instrument dont ils jouent. En ayant une meilleure connaissance d'eux-mêmes, les artistes sont plus à même d'organiser leur activité. Les interviewés essayent de s'écouter et de se voir jouer en prenant une certaine distance par rapport à leur façon de travailler. Certains se sont même montrés très critiques par rapport à leurs méthodes en étant très précis sur les choses qu'ils pourraient améliorer ou changer. Le chanteur considère que se connaître soi-même et son potentiel est un travail qui prend une vie entière. Certains usages de ressources symboliques identifiés ont eu un impact d'abord sur les travailleurs, puis ensuite sur leur travail en les aidant justement à prendre de la distance pour accomplir quelque chose ou construire une signification. Le chef d'orchestre a par exemple réécouté l'enregistrement d'une pièce qui l'a marqué et qu'il qu'avait dirigée une dizaine d'années auparavant. Cela lui a permis de réaliser les progrès qu'il a faits musicalement et toute l'expérience qu'il a aujourd'hui, mais aussi de reconsidérer cette pièce qu'il va jouer à nouveau, avec un regard différent de celui qu'il aurait autrement. À un moment de leur carrière, des ressources symboliques mobilisées par leurs détenteurs ont amené le guitariste et le chanteur à utiliser leur musique pour défendre des causes qu'ils tiennent à cœur en transmettant des messages engagés. Elles ont aussi contribué à leur musique plus directement en leur fournissant de la matière que les interviewés ont utilisée avec du recul. Leur vision personnelle du rôle des musiciens en général, ou de celui qu'ils peuvent jouer, a évolué et une partie de la musique à laquelle ils donnent vie aujourd'hui en est imprégnée.

6. Conclusion

“Where music can no farther, there comes the word — (the word stands higher than the tone)”

-Richard Wagner (1995, p. 362)

Dans l'ensemble, nos hypothèses exploratoires ont été prolifiques. L'expertise dans l'usage des ressources symboliques, même si elle a été mise en évidence dans les résultats ne nous convainc toutefois pas. Les participants ont montré qu'ils savaient utiliser les ressources symboliques en adéquation avec leurs buts. Cependant, nous avons été surpris par le nombre de ressources symboliques qu'ils ont mentionnées. En effet, nous supposons qu'ils étaient susceptibles d'en utiliser potentiellement plus parce que leur métier impliquait de nombreux contacts avec des éléments culturels. Même si nous n'avons malheureusement pas de point de comparaison, nous avons l'impression que ces résultats s'expliquent par le fait qu'ils n'éprouvent pas une nécessité d'y avoir recours parce qu'ils peuvent utiliser leur musique comme ressource symbolique (à la manière du guitariste). Une recherche transversale sur les ressources symboliques qui ferait une comparaison entre les usages par des artistes professionnels et ceux de non artistes pourrait peut-être apporter un éclairage à cette question que nous nous posons. D'une certaine manière, nous avons le sentiment que nos interviewés savent utiliser les ressources symboliques dont ils disposent déjà (parce qu'elles ont par exemple été créées à la suite de ruptures dans leur vie), mais ils n'ont pas l'air de savoir comment en acquérir de nouvelles en transformant des éléments culturels dans d'autres situations. Peut-on dans ce cas vraiment parler d'expertise ?

La citation ci-dessus, attribuée au compositeur allemand Richard Wagner, exprime sa position en faveur de l'idée que la musique n'est pas qu'un ensemble organisé de sons, qu'elle a une signification. Pour lui, les mots peuvent soutenir cet art et lui donner encore plus de force, peut-être parce qu'ils sont compréhensibles pour tout le monde, mais c'est notre interprétation personnelle. Même si aujourd'hui beaucoup de personnes dans notre société considèrent le caractère sémiotique de la musique comme quelque chose d'établi, voire d'évident, ce n'est pas un fait incontestable pour autant. En effet, l'opposition¹² dans le milieu des professionnels de ce domaine se poursuit encore entre les partisans de la musique absolue (ou pure), pour qui elle ne serait rien de plus que du son agréable à entendre, et ceux de la musique à programme représentée par certains compositeurs qui donnent du sens à leur musique et vont jusqu'à la mettre en mot pour accompagner l'œuvre.

Le présent mémoire avait aussi pour intérêt de chercher à savoir ce que les musiciens d'aujourd'hui pensent de cette question de la signification et les conséquences qu'elle peut avoir dans leur travail. Nous sommes partis du principe qu'ils accordaient une importance à l'aspect sémiotique dans leur travail, raison pour laquelle nous avons choisi d'étudier la contribution potentielle du concept de ressource symbolique. Le rôle des éléments culturels qu'ils rencontrent au sens large, nous intéressait aussi. En recourant à des concepts provenant d'horizons aussi différents que la psychologie culturelle des transitions, la psychologie du travail et l'ergonomie, la psychologie de l'expérience optimale, puis la psychologie de la musique, nous sommes heureux d'avoir eu la chance de découvrir le travail des musiciens

¹² Pour une brève explication du débat, Benardeau, T. & Pineau, M. (2006). *La musique*. Repères pratiques, Paris : Nathan.

avec un regard large mais toutefois pointu. Nous sommes aussi reconnaissants envers les personnes qui ont participé à la recherche parce qu'elles nous ont fait confiance et nous ont permis d'entrer dans leur pratique. En réalisant ce travail, nous espérons aussi avoir fait honneur à leur contribution. Nous remercions également notre directrice de mémoire pour sa patience et ses conseils avisés, ainsi que notre famille et nos amis pour leur soutien tout au long du travail. L'expérience a dans tous les cas été extrêmement enrichissante. Tous les efforts qu'elle a demandés ne la rendent que plus belle.

7. Références bibliographiques

- Bakhtine, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Editions de Minuit.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bakhtin, M. (1981). Discourse in the novel (C. Emerson & M. Holquist, Trans). In M. Holquist (Ed.), *The dialogical imagination: four essays by M.M. Bakhtin* (pp. 259–422). Austin: University of Texas Press. (Original work published 1935).
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Benardeau, T. & Pineau, M. (2006). *La musique*. Repères pratiques, Paris : Nathan.
- Benson, C. (2001). *The cultural psychology of self : place morality and art in human worlds*. London: Routledge.
- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question : six talks at Harvard*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Blanchet, A. & Gotman, A. (2001). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan.
- Clot, Y. (1999a). *La fonction psychologique du travail*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Clot, Y. (1999b). Le normal et le pathologique en psychologie du travail. In Colloque Georges Canguilhem (Cachan). *Le normal et le pathologique : Conférence*, (École Normale Supérieure de Cachan (FRA)).
- Clot, Y., Faïta, D., Fernandez, G., Scheller, L. (2000). Entretiens en autoconfrontation croisée : une méthode en clinique de l'activité. *Pistes – Réflexion sur la pratique*, 2(1), <http://www.pistes.uqam.ca/v2n1/pdf/v2n1a3.pdf>
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow : the psychology of optimal experience*. New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : R. Laffont.
- Csikszentmihalyi, M., Rich, G. (1997). Musical improvisation: A systems approach. In R. K. Sawyer (Ed.), *Creativity in performance* (pp. 43-66). Greenwich, CT: Ablex.
- Curie, J. & Dupuy, R. (1994). Acteurs en organisation ou l'interconstruction des milieux de vie. In C. Louche (Ed.), *Individu et organisations* (pp. 111-119). Lausanne : Delachaux et Niestlé.

Dictionnaire de l'Académie française 8^{ème} édition version informatisée, définition de musicien, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=1838317950;;>, consultée le 12 janvier 2011.

Dewey, J. (1958). *Art as experience*. New York : G. P. Putnam.

Faïta, D., Vieira, M. (2003). Réflexions méthodologiques sur l'autoconfrontation croisée. *Skholê, hors-série 1*, 57-68.

Hargreaves, D.J. *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaufman, J. C., Baer, J. (2004). Hawking's Haiku, Madonna's Math : Why it's hard to be creative in every room of the house. In R. J. Sternberg, E. L. Grigorenko, & J. L. Singer (Eds.), *Creativity: From Potential to Realization* (pp. 3-19). Washington, DC: American Psychology Association.

Kenny, B. J., Gellrich, M. (2002). Improvisation. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science & psychology of music performance* (pp. 117-34). New York: Oxford University Press.

Köhler, W. (1964). *Psychologie de la forme : introduction à de nouveaux concepts en psychologie*. Paris : Gallimard.

Leontiev, A. (1984). *Activité, conscience, personnalité*. Moscou : Editions du Progrès.

Mayer, R. E. (1999). Fifty years of creativity research. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 449-460). New York: Cambridge University Press.

Mednick, S. A. (1962). The associative basis of the creative process. *Psychological Review*, 69 (3), 220-32.

Nettl, B. (1974). Thoughts on improvisation: A comparative approach. *Musical Quarterly*, 60, 1-19.

Pressing, J. (1998). Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In B. Nettl and M. Russell (Eds.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation* (pp. 47-67). Chicago: University of Chicago Press.

Rosanoff, M. A. (1932). Edison in his laboratory. *New York, Harper's Magazine, September*, 402-417.

Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.

Sternberg, R. J., Kaufman, J. C., & Pretz, J. E. (2002). *The creativity conundrum*. New York: Psychology Press.

- Valsiner, J. (2004). *Transformative and flexible forms : Where qualitative psychology begins*, Keynote conference meeting at the Inaugural Conference of the Japanese Association of Qualitative Psychology, Kyoto, Japan.
- Vermersch, P. (1991/1994). *L'entretien d'explicitation en formation initiale et en formation continue*. Paris : ESF éditeur.
- Vermersch, P. (1993). Pensée privée et représentation pour l'action. In A. Weill-Fassina, P. Rabardel, & D. Dubois (Eds.), *Représentations pour l'action*. (pp. 209-32). Toulouse : Octarès.
- Vermersch, P. Arbeau, D. (1997). La mémorisation des œuvres musicales chez les pianistes. *Médecine des Arts*, 2.
- Vygotsky, L.S. (1934). *Pensée et langage*. Paris : La Dispute.
- Wagner, R. (1995). *Jesus of Nazareth and Other Writings*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Zittoun, T. (2006). *Transitions : Development through symbolic resources*. Greenwich : IAP.
- Zittoun, T. (2007). The role of symbolic resources in human lives. In J. Valsiner & A. Rosa, (Eds). *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology* pp 343-361. Cambridge: Cambridge University Press.

8. Annexes

8.1 Recrutement

Le métier de musicien : une recherche de terrain

Je mène actuellement un travail de recherche sur le « métier » de musicien dans le cadre de mon mémoire en psychologie à l'Université de Neuchâtel. Sans entrer dans des détails techniques, mon objectif est de tenter de saisir les dimensions psychologiques à l'œuvre dans l'activité des musiciens. Concrètement, je m'intéresse à des questions du type : « qu'est-ce que c'est que d'être musicien ? », « en quoi est-ce que ça consiste réellement ? », « comment sait-on ce qu'il faut faire ou ne pas faire ? », « qu'elle part de liberté dans l'interprétation ? », « comment est-ce qu'il la gère ? », « qu'est-ce qui l'inspire ? », « est-ce qu'il essaie de transmettre quelque chose ? » etc.

Participer à la recherche : qu'est-ce que ça signifie ?

En fonction du contexte, la réponse à chacune de ces questions peut varier et il est très probable qu'elle soit différente d'une personne à une autre, mais c'est en demandant directement aux artistes de *raconter* leur pratique par des entretiens individuels, puis en recoupant leurs témoignages, que j'espère parvenir à une définition *concrète et pratique* plutôt qu'abstraite ou théorique. Je m'intéresse au musicien *dans son activité*, les participants s'expriment donc par rapport à leur propre activité, en adoptant une posture réflexive par vis-à-vis de celle-ci. Avant d'aller plus loin, il est très important de souligner que : *l'anonymat et la vie privée des participants à la recherche sera respecté en tout temps et les éléments qui pourraient amener à les identifier seront censurés ou remplacés par des noms fictifs. De plus, chacun des participants est libre de se retirer de la recherche à tout moment ou de demander explicitement que certains éléments en rapport avec sa participation n'y figurent pas. Les données récoltées ne feront en aucun cas l'objet d'un usage allant au-delà du cadre du mémoire, conformément au projet déposé et soumis au contrat passé avec l'Université de Neuchâtel.*

Qu'est-ce qu'on attend du participant ?

Puisqu'il est techniquement difficile d'exercer une activité et de la raconter simultanément, le contact avec les musiciens s'effectue en deux temps. D'abord, il est filmé dans son activité pendant 1h-1h30 (en principe lors d'une répétition individuelle). Cet enregistrement constitue la matière première dont seront extrait un certain nombre de séquences caractéristiques de la pratique, choisies par le chercheur avec les conseils du participant.

En résulte donc un court métrage dont la durée n'excédera pas 10 minutes et qui servira ensuite de base dans la deuxième phase. Cette dernière se déroulera à une date ultérieure, le temps du montage de la séquence. L'entretien autour de ce film durera environ 1h où le musicien sera amené à commenter le film, à raconter sa pratique et à répondre à un certain nombre de questions du chercheur en rapport avec celle-ci.

Qu'en est-il des données récoltées ?

Cette deuxième phase fera aussi l'objet d'un enregistrement vidéo qui sera ensuite transcrit, rendu anonyme, puis ajouté aux transcriptions des enregistrements des entretiens menés avec les autres participants, constituant l'ensemble des données à analyser dans le cadre de cette recherche. Autrement dit, les données vidéo n'apparaîtront en aucun cas dans le mémoire sous une autre forme que celle de texte transcrit et rendu anonyme. Seuls les extraits qui serviront directement à soutenir l'analyse sont susceptibles d'apparaître à l'intérieur du rapport rédigé. De plus, avec l'accord des participants, les transcriptions complètes ou partielles figureront en annexe dans la version du mémoire qui sera déposée et évaluée par des experts.

En principe, seul le musicien et le chercheur auront accès aux données vidéo de l'entretien conduit. Il est toutefois envisageable, avec l'accord du participant et en respectant ses conditions, qu'un extrait puisse être présenté dans le cadre de la soutenance du mémoire aux membres du jury à titre d'illustration.

Dans l'éventualité d'une publication ultérieure du mémoire, à condition qu'aucun des participants ne s'y oppose, les transcriptions en annexe de la version déposée pour la soutenance seraient entièrement supprimées pour assurer leur anonymat.

Un contrat de communication résumant tous les points mentionnés jusqu'à présent sera distribué et présenté aux participants préalablement à la première phase où ils pourront demander des clarifications, puis négocier les conditions particulières de leur participation.

Et ensuite... ?

Conformément au code de déontologie, les participants recevront un feedback de la recherche afin qu'ils puissent comprendre quels en étaient les objectifs, les hypothèses et les résultats auxquels ils ont apporté leur contribution. Ce feedback se fera dans une forme adaptée à leur demande, soit sous la forme d'un résumé présenté oralement ou par écrit, et le cas échéant par la distribution de la version finale publiable (donc sans les transcriptions).

8.2 Canevas pour les séances d'autoconfrontation semi-directives

Introduction

1. Rappeler les points essentiels :

- Etablir le contrat de communication. L'entretien, comme la séquence que nous allons regarder, est enregistré et l'anonymat est garanti.
- Le questionnement général du mémoire :
 - « Au-delà de la dimension perceptible ou mécanique de faire de la musique, qu'est-ce qui se cache derrière les gestes ? Quelles raisons et intentions te conduisent vers une action plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce que tu aurais pu faire et que tu n'as pas fait ? Je m'intéresse particulièrement aux contraintes auxquelles tu es confronté, à la part de liberté qu'on t'accorde, celle que tu prends en faisant des choix d'interprétation, mais aussi aux choses qui t'inspirent ou qui t'aident dans ton travail. Autrement dit, je cherche à savoir *comment tu travailles* et comment tu sais ce que tu dois faire (ou ne pas faire).»¹³
 - « Nous allons regarder ensemble le court-métrage de ta séance de répétition que j'ai monté entre-temps avec tes conseils experts. Cette vidéo sera le fil rouge sur lequel nous allons revenir continuellement : ce sont les raisons et les intentions de *ces gestes*, de *tes gestes*, qui m'intéressent. »
 - « J'arrêterai la projection après chaque extrait pour que tu puisses prendre le temps de réfléchir et d'expliquer ce que tu fais. J'ai préparé des thèmes avec des questions pour t'aider dans ton explicitation, on peut les prendre dans le désordre alors j'essayerai de les amener naturellement en fonction de la direction que tu va prendre ou je les introduirai les uns après les autres. Si tu as besoin de montrer quelque chose de spécifique ou de revoir la scène pour t'aider à te souvenir de ce qui se passe, à te remettre dedans, on la rembobinera plusieurs fois et tu pourras mettre pause quand tu veux. »
 - « Avant de commencer, je vais te poser quelques questions générales pour situer ce qui a été filmé dans ta pratique. »

2. Questions générales avant d'entrer dans l'autoconfrontation :

- « Combien d'années de musique ? »
- « Comment/où a-t-il appris ? »

¹³ Dans ce document ainsi que pour les entretiens, nous avons opté pour l'usage de la deuxième personne du singulier plutôt que la deuxième du pluriel parce que c'est la forme grammaticale qui est naturellement privilégiée dans ce milieu professionnel entre musiciens.

- « Quelles expériences marquantes avec la musique au niveau individuel et/ou collectif ? »

3. Situer la répétition dans le parcours présent du musicien :

- « Est-ce que cette répétition est une préparation à un événement en vue, pour un concert par exemple ? »
- « Quel genre d'événement ? Qu'est-ce qu'on attend de ta part ? »
- « Grosso modo, combien de temps jusqu'au jour j ? Où en est la préparation ? »

Autoconfrontation

Bref retour sur les points essentiels si nécessaire (en fonction du temps pris pour répondre à 2 et 3), puis début de la projection.

Les moments de la répétition que nous allons privilégier au montage, supposent la présence d'un problème professionnel à résoudre (aller vers une meilleure version, plus appropriée), mise en évidence par l'identification d'une séquence musicale qui fait par exemple l'objet d'une répétition systématique pour corriger ou résoudre le problème progressivement.

- « Tu as rejoué cette série de notes plusieurs fois de suite comme s'il y avait un problème, qu'est-ce qui n'allait pas ? »

4. Guidage sur le thème du référent :

- Lorsque tu as commencé à travailler sur ce morceau pour la première fois, tu t'es peut-être dit : « j'ai déjà entendu ça quelque part », « ça ressemble à quelque chose que je connais », « c'est un rock des années 80, je connais un peu Scorpions, ça doit sonner dans le même style », ou bien « je connais d'autres pièces du même compositeur, il y a peut-être des choses qui reviennent ». Comment ça s'est passé ?
- « Quand tu as commencé à travailler le morceau, tu t'es peut-être dit que ce que tu n'en savais pas assez ou que ça pouvait t'aider d'en apprendre plus sur le morceau, la période ou le style auquel il appartient, par exemple en écoutant cette pièce jouée par d'autres musiciens ou en écoutant les albums d'artistes de la même époque. Qu'est-ce que tu as fait ? »
- « Quelle influence ont ces connaissances sur ta représentation de ce que le morceau devrait être ? »
- « Dans la séquence, où est-ce qu'on peut entendre quelque chose comme des éléments que tu aurais concrètement cherché à reproduire à partir de ces musiques que tu as entendues, en les empruntant tels quels, ou dont tu te serais inspiré ? »

5. Guidage sur le thème du genre/style

- « Il y a certainement des règles écrites ou non écrites, des normes, des instructions ou plus simplement *des manières de faire* que tu connais, qu'on t'impose, que tu as

choisis de suivre ou de ne pas suivre, certaines que tu adaptes. Dans cet extrait qu'on vient de voir, comment est-ce que tu fais avec toutes ces choses ? »

- « On entend souvent parler de *liberté d'interprétation* : ces manières de faire ou ces instructions, même quand elles sont écrites par exemple sur une partition, ne sont peut-être pas si précises que ça, soit parce que le compositeur l'a voulu ainsi, soit parce qu'il ne pouvait pas faire autrement, par exemple à cause des limites du langage utilisé ou de la lourdeur d'écriture sur la page. Quelle liberté as-tu réellement et quels choix d'interprétation est-ce que tu as du faire ? »
- « J'imagine que tu envisagé d'autres possibilités, lesquelles as-tu essayées et auxquelles est-ce que tu as dû renoncer ? »
- « Comment est-ce que tu sais ce que représentent avec l'instrument le *f* ou le *p* qui sont écrits ? » ou toute variante qui emprunte les mots de l'interviewé et qui pourrait conduire à la mise en évidence d'une norme professionnelle. « Et les autres musiciens, si je leur demande de me jouer ce que c'est qu'un *f* ou *p*, est-ce qu'il vont faire pareil ou quelque chose de très différent ? »
- « A quel point est-ce que c'est important pour toi de respecter cette manière de faire dans ce cas précis ? Qu'est-ce qu'il se passe si on va à son encontre volontairement ? Accidentellement ? Comment est-ce que ça se rattrape ? »

6. Guidage sur le thème des ressources symboliques

- « Quelles images, émotions ou sensations est-ce que le morceau t'évoquent ? A mesure que la musique progresse, y a-t-il des moments où ces impressions changent ? »
- « Avec ces choses qui te viennent à l'esprit, tu inventes peut-être une histoire derrière ces notes que tu joues, quelque chose que tu imagines pour donner un sens à la pièce, qui avance en même temps qu'elle, qui la soutient. Quelle histoire ? Est-ce que c'est quelque chose que tu ne cherche à garder que pour toi, ou c'est quelque chose que tu essayes de raconter au public à travers la musique ? »
- En fonction du thème de l'histoire introduite par l'interviewé, chercher l'expérience qu'il aurait pu emprunter à une ressource symbolique : « la colonisation, la guerre, la révolution, ou simplement la vie quotidienne à une autre époque (pendant la période romantique par exemple, l'exode rural, la vie à la campagne etc...), sont des expériences que tu n'as peut-être pas vécues toi-même directement... Il est possible que des impressions (images, émotions, sensations) d'expériences indirectes, par exemple au travers d'un film, d'un livre, d'une peinture, ou un poème, te reviennent quand tu joues, lesquelles ? »
- « A d'autres occasions que cette répétition, il a pu t'arriver une fois ou l'autre après avoir fini un livre, être rentré du théâtre ou du cinéma, de changer complètement la vision que tu avais d'un morceau. Comment ça s'est passé ? »

- « Certaines de ces expériences culturelles dont tu viens de parler, ou celles que tu as mentionnées auparavant, se retrouvent éventuellement dans ta musique parce que tu les utilises volontairement ou involontairement. Qu'est-ce que tu vois (entends ou ressens) dans cet extrait (et à quel endroit) ? Comment est-ce qu'elles influencent ce que tu produis ? »
- « Qu'est-ce que tu penses que le fait de chercher à vivre des expériences culturelles avec l'intention de les utiliser peut t'apporter musicalement ? »

8.3 Exemples d'analyse

Référents = Genre/style = Ressources symboliques =

Dans l'analyse thématique, des formules ou des mots ont été notés en marge du texte surligné (à la main) de chaque transcription puis compilés dans un document annexe. En procédant de manière transversale, les thèmes similaires ont été regroupés. À force de découpages plus fins et de remaniements, des sous-catégories ont commencé à apparaître et les codes se sont stabilisés petit à petit. Nous présentons ici quelques extraits :

75AD c'est très court/... justement euh :: pour aborder cette question là de :: ces influences entre guillemets. tu parlais de certains compositeurs/. quand t'abordes une pièce comme ça euh :: je sais pas un Chopin par exemple\, est-ce que le fait d'écouter certains artistes ça :: enfin. COMMENT est-ce que ça t'influence en fait/ par rapport à ces choix La question avait pour but d'amener l'interviewé sur le thème des référents.

76PIANISTE alors ça peut m'influencer beaucoup/ en fait\, surtout quand on a déjà eu la pièce dans l'oreille.. si je dis je vais jouer cette pièce là puis que je la connais parce qu'on l'a entendue plein de fois en concert en plus on a un enregistrement qu'on a écouté plein de fois quand on était plus jeune.. si on l'a dans l'oreille on aura forcément déjà une vision de la pièce/. mais qui est peut-être biaisée parce qu'en fait c'est pas une vision neutre/. c'est pas une vision du compositeur/. c'est une vision peut-être D'UN interprète/.. ou alors D'UN type d'interprète. si on peut les classer par par catégories\ j'en sais rien.. il il faut faire attention\.
Influence des référents dans l'interprétation + Spécificité musique classique, référents ne peuvent pas être la vision du compositeur, **le respect de l'œuvre voulue par le compositeur.**

c'est pour ça que pour finir/. Je sais pas si c'est à cause de ça\ mais. en tout cas j'écoute assez peu de :: de musique classique euh étonnement/.. je vais très volontiers voir des concerts mais j'écoute assez peu de disques en tout cas que ça soit avec un diskman une chaîne hifi ou comme ça\.. SURTOUT quand je travaille la pièce.. j'évite. j'aime bien/. même quand je connais pas la pièce/. la travailler tout seul\.. mais au début des fois je comprends pas. j'ai de la peine à comprendre comment je vais pouvoir jouer ça/.. parce que des fois j'ai de la peine à comprendre l'intention/ l'idée musicale/. j'ai de la peine à voir c- comment ça se construit etcetera/. puis petit à petit/ ça vient.. c'est ça que j'aime bien\, c'est de découvrir vraiment MOI-MÊME la pièce\, euh :: mais bon/. ça peut être utile d'entendre une f- peut-être t'écoute une fois la pièce. euh avant de la commencer/. pour te dire AH ouais c'est comme ça\.. mais après/ tu l'OUBLIES si on veut\, c'est-à-dire que tu l'écoute une fois juste pour avoir une idée puis après/ tu travailles tout seul/. puis éventuellement/. quand tu sais vraiment la pièce à fond/. tu la fais déjà par cœur\ tu peux la jouer\, LÀ tu peux écouter plusieurs versions/. puis te CONFRONTER à ça.. puis tout à coup euh évi- euh effectivement euh :: piquer/ des idées moi ça\, enfin piquer dans le sens ouais moi ça m'est arrivé/ de me dire. Ouais/ ça c'est une bonne idée. je vais tester voir si j- :: s- :: si j'arrive aussi à faire ça/. ça c'- c'est bien

« Évite » les référents pendant la préparation d'une pièce. **Référents utilisés après coup** pour se « confronter » ou une seule fois pendant la préparation pour « avoir une idée ».

Caractéristique de sa façon personnelle de travailler, aime **découvrir les pièces seul** avec le moins d'influence possible au préalable, cela fait parti de son **style de travail.**

puis d'autres choses là il respecte pas le texte alors là on est très critique surtout quand on travaille une pièce on devient très critique ça c'est intéressant **mais je le ferais vraiment à la fin parce que si t'écoutes constamment une la pièce D'UN interprète ou de plusieurs EN travaillant/, je pense que c'est pas bon parce que ça te :: ça t'influence trop en fait/, ça te laisse pas assez t'exprimer toi-même/, des fois j'aimerais me dire euh :: ah j'aimerais bien écouter la pièce mais je me, je me dis NON mais je la travaille encore un peu/, puis quand je la saurais mieux/, j'écouterai euh des versions/, puis après/ j'aime beaucoup quand je les ai travaillées les écouter en concert/, quand je vois dans le programme des pièces que j'ai déjà jouées et que j'aime bien/, j'aime bien les voir justement/, parce que ça m'intéresse beaucoup ça euh alors ça c'est clair/, **Respect du texte de l'œuvre + exprimer quelque chose à soi,** l'usage de référents ne doit pas se substituer complètement à ça.**

143AD **le Fantôme de l'Opéra**

144CHEF D'ORCHESTRE c'est euh :: c'est en fait l'histoire de ::.. d'une jeune fille qui débarque dans un :: dans un :: dans un opéra/, dans un opéra :: dans un BÂTIMENT/, qui est un opéra je sais plus c'est dans une ville aux Etats-Unis/, et puis il y a/ euh :: un brave monsieur qui a été euh :: ACCIDENTÉ/, qui était un grand chanteur qui a été accidenté/ qui est qui est, qui vit toujours avec un masque/, qui vit complètement en retrait reclus dans ce :: dans ce bâtiment/ ET PUIS qui découvre c'te fille qui est :: pour lui superbe/, en plus il se trouve quelle a une belle voix/, il lui apprend COMPLÈTEMENT à chanter/, il lui apprend euh :: en fait TOUTES LES BASES DU MÉTIER/, et puis euh, elle devient euh :::: elle COMMENCE à être connue/, elle commence à être respectée dans le métier/, et/, MALHEUREUSEMENT pour elle/, HEUREUSEMENT ou malheureusement pour elle/, c'est aussi ce qui fait le :: la trame de l'histoire/, elle tombe amoureuse de quelqu'un d'autre que son mentor/, et c'est là qu'il y a plein de drames qui se jouent/, il y a des accidents/ ou il y a euh :: le mentor veut :: en fait détruire l'amoureux de la fille pour qu'elle lui revienne/, et c'est une musique VRAIMENT très expressive/, qui va dans tous les SENS/ qui est :: À LA FOIS très joyeuse/ par moments/, très LOURDE/, très triste/, très CALME/ c'est :: on passe VRAIMENT dans tous les sens/

145AD **et :: t'as vraiment VU le film au préalable/**

146CO OUI/, il y a LONGTEMPS j'ai vu ce film/, c'est un film qui m'a marqué j'ai toujours aimé c'est VRAIMENT un exemple de film comme on a parlé avant du du :: du Pirate des Caraïbes/, OÙ la musique fait partie INTÉGRANTE du film/, et le film fait partie intégrante de la musique/, c'est vraiment une belle symbiose/

Contenu sémiotique d'un film. L'histoire du Fantôme de l'Opéra racontée par le chef d'orchestre. Les **images** et la **musique** dans les différentes scènes dont il parle se **soutiennent mutuellement** pour exprimer des émotions (joie, tristesse), des ambiances (lourdeur, calme), il y a même une « symbiose ».

185AD **t'avais :: une TRACE de ce que t'avais fait il y a dix ans/ (il a dirigé le Fantôme de l'Opéra et va le faire à nouveau)**

186CO **ouais**

187AD *et* :: le SENS dans lequel tu travailles aujourd'hui/ c'est :: de l'APPUYER sur la version d'il y a 10 ans/ ou :: complètement/ Présence d'un **élément culturel**, l'enregistrement de son interprétation du Fantôme de l'Opéra en concert dix ans auparavant, qui **pourrait être un référent, une ressource symbolique ou les deux à la fois.**

188CO *NOM, NOM, j'ai réécouté/ pour savoir CE QUE J'EN AVAIS FAIT, parce que :: j'avais PLUS une ver- une image très précise, je l'ai écoutée juste dans le sens/ QU'EST-CE QUE J'AI FAIT/, c'est tout/*

189AD *et puis :: t'as fait TABLE RASE en fait de ça/*

190CO *tu peux pas faire table rase de ça\ la base EST LÀ, la base est là/ la base technique C'EST LA MÊME/ euh dans l'ensemble ça serait pas la même/ mais la base technique c'est la MÊME/, euh :: il y a juste la façon/ d'AMENER les choses/ d'INTERPRÉTER les choses/ qui va être un peu différente/, qui va rester dans la même direction/ parce que :: j'ai pas ::, je suis pas devenu brusquement blond/ ou noireau euh :: EN DIX ANS. NATURELLEMENT, hum j'entends/ ma personnalité elle reste là-même/, elle a SIMPLEMENT ÉVOLUÉE, donc, l'interprétation va AUSSI évoluer/*

Cet enregistrement est apparemment une **ressource symbolique** parce qu'il lui a permis de prendre du **recul par rapport à lui-même** et de se rendre compte de la manière dont il a changé. C'est aussi un **référent possible**, mais il n'est **pas utilisé** en tant que tel parce qu'il veut simplement réinterpréter la pièce avec les yeux et son regard d'aujourd'hui.