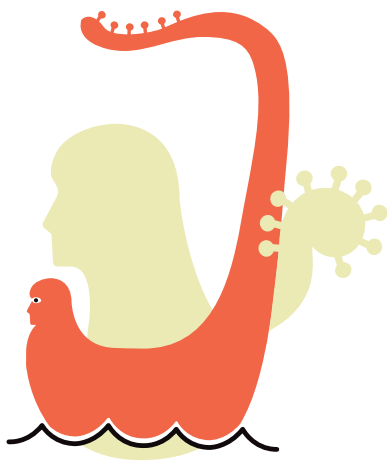


Sous la direction de

ANTHONY GRÉGOIRE et MARIANNE-SARAH SAULNIER

Artiste-chercheur·se sur le terrain



TERRAINS VAGUES

Ce livre rend compte du rôle hybride de l'artiste-chercheur qui analyse des phénomènes culturels divers tout en y participant. Ce double statut influence les dynamiques de terrain, la production de savoirs et les relations avec les communautés étudiées, tout en soulevant des défis éthiques et méthodologiques. Du chant inuit katajjaq au gamelan indonésien, en passant par l'expérience d'un ethnomusicologue chez les Noons du Sénégal et celle d'un clown en milieu hospitalier, l'ouvrage explore des concepts comme la réflexivité, la recherche-crédation et le partage de l'autorité. Il propose, enfin, une réflexion novatrice sur les enjeux de l'interculturalité et des recherches collaboratives, tout en intégrant une perspective critique et décoloniale.

Anthony Grégoire est ethnomusicologue, spécialiste des dynamiques interculturelles et postcoloniales en Afrique de l'Ouest et chargé d'enseignement à l'Université Laval.

Marianne-Sarah Saulnier est anthropologue et professeure associée à l'UQAM. Elle a écrit *Femmes cobra. La danse comme espace de transgression des normes de genre au Rajasthan* (PUM, 2024).

Avec des textes de Laurent Bellemare, Claire Bodelet, Monique Desroches, Vadim Dumes, Anthony Grégoire, Serge Lacasse, Pierrick Lefranc, Luigi Monteanni, Mélanie Nittis, Abderrouf Ouertani, Mathieu Poitras, Marianne-Sarah Saulnier, Sophie Stévanee et Bob W. White.

39,95 \$ • 30 €

Couverture : © Clément de Gaulejac

Versions numériques en accès libre

www.pum.umontreal.ca

ISBN : 978-2-7606-4961-3



9 782760 649613

ARTISTE-CHERCHEUR·SE SUR LE TERRAIN

DÉJÀ PARUS

La généalogie du déracinement. Enquête sur l'habitation postcoloniale

Dalie Giroux

Robert Hébert. La réception impossible

Sous la direction de Dalie Giroux et Simon Labrecque

Tu vois ce que je veux dire ? Illustrations, métaphores et autres images qui parlent

Clément de Gaulejac

Enjeux du contemporain en poésie au Québec

Sous la direction de Joséane Beaulieu-April et Stéphanie Roussel

Parler avec les animaux

Sous la direction de Charles Deslandes, Dalie Giroux et David Jaclin

Improviser le reste. Études noires, risques poétiques, relationalité décoloniale

Philippe Néméh-Nombré

Cartographies du père

Thara Charland

TERRAINS VAGUES

Sous la direction de **Dalie Giroux**

Pour une prise de parole située dans l'espace et le temps dans l'entrelacs des sciences et des arts sensible à la texture des lieux en quête d'objets hybrides couveuse de mystère objectifs à la faveur de tous les bricolages théoriques.

Sous la direction de
ANTHONY GRÉGOIRE
et
MARIANNE-SARAH SAULNIER

ARTISTE-CHERCHEUR-SE SUR LE TERRAIN

Les Presses de l'Université de Montréal

Un grand merci au Centre de recherche Cultures – Arts – Sociétés (CELAT)
pour son précieux soutien financier.

Mise en pages : Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre : Artiste-chercheur-se sur le terrain / sous la direction de Anthony Grégoire et
Marianne-Sarah Saulnier.

Noms : Grégoire, Anthony, 1991- éditeur intellectuel. | Saulnier, Marianne-Sarah,
éditeur intellectuel.

Collection : Terrains vagues.

Description : Mention de collection : Terrains vagues | Comprend des références
bibliographiques.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20240028929 | Canadiana (livre numérique)
20240028937 | ISBN 9782760649613 | ISBN 9782760649620 (PDF) | ISBN 9782760649637
(EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Recherche-création. | RVM : Arts—Recherche—Méthodologie.
| RVM : Ethnomusicologie—Recherche—Méthodologie. | RVM : Ethnologues—Récits
personnels. | RVMGF : Études ethnographiques.

Classification : LCC NX280.A77 2025 | CDD 700.72—dc23

Dépôt légal : 2^e trimestre 2025
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2025

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines
de concert avec le Prix d'auteurs pour l'édition savante, dont les fonds proviennent du
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds
du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des
entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

SODEC

Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

PRÉFACE

Marianne-Sarah Saulnier et Anthony Grégoire proposent un ouvrage collectif fort intéressant et percutant sur le plan scientifique. Les questions soulevées s'ancrent de plain-pied dans les débats qui ont cours de nos jours en anthropologie et en ethnomusicologie autour des méthodes et des enjeux de la recherche participative sur le terrain. L'introduction annonce d'emblée la posture théorique générale retenue par les auteurs et autrices, celle d'une analyse ethnographique centrée sur le sujet enquêteur, mais où ce dernier présente un profil particulier. En effet, il porte ici un double chapeau, celui d'artiste-musicien et celui de chercheur, situation qui conduit vite à un questionnement riche et complexe sur les répercussions de ce double statut quant au déroulement de la recherche. C'est à cette problématique centrale que nous convoquent la douzaine des signataires, la plupart, anthropologues et ethnomusicologues. À une échelle plus globale, l'ouvrage constitue un exemple patent du terrain vu et conçu comme une rencontre (Desroches et DesRosiers 1995). Dans cette optique, *Artiste-chercheur-se sur le terrain* s'inscrit dans la foulée de la phénoménologie de la rencontre (Dutelle 2003).

La question du double statut d'artiste et de chercheur est intéressante. L'arrimage art et science est certes possible, mais demeure difficile à mettre en œuvre dans le cadre de terrains axés

sur des pratiques musicales. Comment, par exemple, modéliser le processus de mise en place d'un dialogue interculturel quand les expériences émanent de terrains diversifiés tant au chapitre des répertoires que des lieux où se déroule la recherche ? Le corpus musical est en effet très vaste, couvrant des répertoires de musiques occidentales et non occidentales, du jazz, des musiques pop et néo-trad. Comment, par ailleurs, l'artiste, guidé par son inspiration créatrice individuelle, peut-il assurer la neutralité de ses regards et de ses gestes de recherche, ainsi que le commande toute démarche scientifique ?

On est donc loin des ethnographies musicales axées sur la collecte et l'analyse de l'objet musical. La réflexion sur le rôle du chercheur ou de la chercheuse dans l'écriture ethnographique n'est toutefois pas nouvelle. Alan Merriam, dans son ouvrage *The Anthropology of Music*, proposait déjà en 1964 d'intégrer à l'analyse musicale formelle le discours du porteur de traditions. Mantle Hood (1960) avait pour sa part proposé la technique de la « *bimusicality* », où le sujet chercheur devait s'investir dans l'apprentissage des répertoires autochtones pour mieux en révéler la signification musicale et extramusicale. Plus tard, *Writing Culture* de James Clifford et George E. Marcus ([1986] 2009) se focalisait au premier chef sur la place, le rôle et le statut de la parole du terrain dans le processus d'écriture ethnographique. Dans le prolongement de ces acquis, les auteurs et autrices du présent collectif poussent encore plus loin le questionnement en plaçant l'approche autocritique menée par l'artiste-chercheur au cœur du récit. Chacun des douze signataires livre ainsi sans filtre ses expériences de terrain, ne cherchant nullement à occulter les difficultés rencontrées dans sa tentative de créer un dialogue avec les interlocuteurs et interlocutrices. Par sa prestation artistique livrée *in situ*, le chercheur ou la chercheuse se transforme en sujet observé, évalué et jugé par le terrain. Il ou elle note ensuite, de son côté, l'effet de ses attitudes et

gestes de recherche sur le processus de rencontre interculturelle, optant pour une approche autoréflexive. Le lecteur assiste alors à une sorte de mise en abyme où objet de recherche et sujet enquêteur se confondent (Guerraoui 2009).

Là encore, le choix de la méthode n'est pas simple et on apprécie d'autant plus la transparence de la démarche. Agir à la fois comme interprète musical et comme chercheur sur son terrain est une situation peu habituelle, une situation qui n'est pas sans risque, notamment pour ce qui est du jugement autochtone sur la compétence du scientifique. Imaginons qu'un artiste-chercheur interprète sur son terrain une partie de son répertoire musical devant un public local. Comment sera jugée sa performance par l'auditoire? Quelle incidence leur jugement pourrait-il exercer sur la poursuite de la recherche, dans le cas où une prestation musicale de l'artiste-chercheur serait jugée mauvaise ou médiocre? Le risque est grand que cette appréciation négative vienne infléchir la perception de la compétence scientifique de l'artiste-chercheur. Pour que cette expérience s'avère positive dans la quête d'une authenticité de la rencontre interculturelle, tel que le précise l'introduction de l'ouvrage, cela suppose une connaissance réciproque des critères de jugements esthétiques, comme des stratégies de composition des répertoires. Sans ce partage des clés d'écoute, l'expérience se révèle complexe. Plutôt que de favoriser l'authenticité de la rencontre, elle pourrait conduire à une impasse, voire à des malentendus (car l'expérience aura été « mal entendue »), ainsi que l'évoquent certains textes. Il est alors pertinent de se demander si le double statut de chercheur-interprète favorise véritablement une authenticité de la rencontre interculturelle. Néanmoins, la prise de conscience de cette situation, plutôt que d'être perçue comme un problème, devient ici prétexte à alimenter, approfondir, orienter le dialogue interculturel. C'est là une façon positive et efficace de surmonter les imprévus du

terrain, et plusieurs chapitres de ce collectif en sont des exemples éloquentes.

En optant pour un examen critique de leurs propres gestes d'artistes-chercheurs, les auteurs et autrices de cette publication souhaitent montrer la pertinence et la fécondité de l'approche auto-réflexive dans les recherches anthropologiques et ethnomusicologiques. À leurs yeux, cette approche permettrait d'éviter le piège de l'ethnocentrisme (Althabe et Hernades 2004), problème souvent dénoncé dans les analyses postcoloniales auxquelles souscrivent les signataires de cet ouvrage.

Finalement, on se sent privilégié de découvrir ces expériences partagées avec autant de transparence et de spontanéité. La fraîcheur de l'écriture et la transparence des témoignages procurent à cet ouvrage, par ailleurs hautement significatif sur le plan scientifique, une signature originale qui en fait une lecture inspirante préparatoire au terrain. La diversité des questions soulevées, le renouvellement méthodologique proposé pour les recherches participatives, la fécondité démontrée de l'approche autoréflexive pour les recherches portant sur la musique, la décision de centrer le regard sur le sujet « artiste-chercheur » et, surtout, le fait de montrer la pertinence d'un regard autocritique dans la construction du récit ethnographique, tous ces aspects confèrent à l'ouvrage un aspect novateur, distinctif, singulier. Il faut dans ce sens vivement remercier Marianne-Sarah Saulnier et Anthony Grégoire d'avoir pris l'initiative de piloter cette publication qui se situe à la croisée de l'ethnomusicologie impliquée et engagée, de l'anthropologie de la rencontre, de l'esthétique, de la recherche-action en musique et de l'éthique de terrain.

MONIQUE DESROCHES

Professeure émérite
Faculté de musique
Université de Montréal

RÉFÉRENCES

- Althabe, Gérard, et Valeria A. Hernandez (2004), « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n^{os} 98-99, p. 15-36, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/jda.1633>].
- Clifford, James, et George E. Marcus ([1986] 2009), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*, édition établie par Kim Fortuny, Berkeley, University of California Press.
- Desroches, Monique, et Brigitte DesRosiers (1995), « Notes "sur" le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n^o 8, p. 3-12.
- Dutelle, Cécile (2003), « Anthropologie phénoménologique des rencontres destinales », thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III.
- Guerraoui, Zohra (2009), « De l'acculturation à l'interculturalité : réflexions épistémologiques », *L'Autre*, vol. 10, n^o 2, p. 195-200, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/lautr.029.0195>].
- Hood, Mantle (1960), « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology*, vol. 4, n^o 2, p. 55-59, [En ligne], [<https://doi.org/10.2307/924263>].
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

Artiste-chercheur sur le terrain

Pour un partage de l'autorité dans la recherche

MARIANNE-SARAH SAULNIER ET ANTHONY GRÉGOIRE

Lorsqu'une recherche ethnographique porte sur un phénomène de nature artistique (musique, danse, théâtre, cinéma, etc.), il n'est pas rare de voir le chercheur ou la chercheuse agir comme artiste sur son propre terrain. Ce rôle particulier et subjectif le ou la positionne à la fois comme source et objet de sa propre recherche. Dans pareil cas de figure, adopter une approche réflexive quant à son positionnement sur le terrain s'avère plus que nécessaire puisque cela permet d'évaluer et de mesurer son incidence sur ses propres données, tout en se révélant indispensable pour éviter de tomber dans l'ethnocentrisme ou le culturalisme. Au fil des prochaines pages, nous soulèverons certains questionnements fondamentaux afin de mettre en lumière ce souci de retour sur soi, ainsi que sur sa propre implication sur le terrain, notamment : quels sont les avantages et les difficultés que rencontre le chercheur lorsqu'il se positionne comme artiste et cocréateur sur le terrain ? Quels sont les enjeux et les défis éthiques qui peuvent en découler ? Quelles autres méthodologies artistiques existe-t-il en complémentarité au positionnement de chercheur-observateur ?

Écrire sur la place et l'implication du chercheur sur le terrain et dans la production du savoir scientifique qu'il génère n'est pas

anodin et démontre un souci véritable et constant de réflexivité. Toutefois, l'idée n'est pas nouvelle : pensons à Clifford Geertz (1988, [1973] 1993), Johannes Fabian ([1983] 2006), James Clifford et George E. Marcus ([1986] 2009), George E. Marcus et Michael Fischer (1986), ou encore à Marcus (2002), pour ne nommer qu'eux. Piliers de ce qu'il convient d'appeler le « *writing culture movement* » – lequel a émergé dans le sillage de l'influent *Writing Culture* de Clifford et Marcus ([1986] 2009), qui a engendré un nombre impressionnant d'écrits sur le sujet –, ces auteurs mettent en évidence les biais implicites du positionnement de l'anthropologue dans la recherche de terrain. S'inscrivant dans une claire tendance postcoloniale, voire décoloniale (Spivak 1987 ; Comaroff et Comaroff 1992 ; Dirks 1993), ce mouvement s'interroge sur les problèmes de réflexivité dans la recherche universitaire et sur les enjeux de pouvoir intellectuel et moral implicites liés à la présence du chercheur ou de la chercheuse sur le terrain et dans la rencontre interculturelle avec une personne informatrice souvent distante et généralement exclue du processus d'écriture (Spivak 1987 ; Mohanty 1988, 2003 ; Saunders 1993 ; Fabian [1983] 2006). L'impulsion qu'ont donnée ces auteurs à cette mouvance postcoloniale réflexive a ainsi permis à nombre d'anthropologues – mais aussi à nombre de chercheurs et chercheuses issus d'une multitude de disciplines en sciences humaines et sociales – de reconnaître les limites de l'objectivité de la recherche, de souligner la subjectivité de la pratique et de la publication scientifiques. Dans la perspective d'une implication réflexive où l'on est conscient qu'en tant que chercheur, on influence soi-même ses données, il importe avant d'entamer toute recherche de se considérer soi-même afin de mieux comprendre en quoi nos propres traditions agissent sur nos perceptions face à l'altérité (Gadamer 1976 ; Althabe et Hernandez 2004).

Ce postulat étant posé, revenons maintenant au sujet de ce collectif : l'artiste-chercheur. Il peut sembler évident de prime abord

et d'un point de vue herméneutique de souligner que l'identité artistique de la personne effectuant les recherches influencera nécessairement son regard sur un terrain à caractère artistique et agira sur sa façon d'« être » (Ricœur 1990). Pourquoi donc pointer spécifiquement la place de l'« artiste-chercheur » ? L'idée ici n'est pas tellement de prouver de nouveau l'importance de reconnaître l'implication réflexive de la personne qui est en même temps chercheuse et artiste, mais d'en montrer les différentes facettes et complexités, et de souligner ses points forts ou les défis qu'elle rencontre. Avant d'évoquer plus précisément ces aspects, un bref retour en arrière est nécessaire afin de discuter de la genèse de ce projet d'ouvrage collectif visant à porter un regard nouveau sur la créativité et les questionnements éthiques dans la recherche.

Un vécu, des expériences et des problématiques communes

Le désir de travailler ensemble sur une publication consacrée au rôle de l'artiste-chercheur sur le terrain est né d'une forte similitude dans nos parcours universitaire et professionnel, mais aussi d'une amitié véritable qui s'est construite à travers le temps. Tous deux issus de formations jazz et classique, nous avons effectué nos études doctorales à l'étranger, dans une démarche de longue haleine reposant sur une participation observante quotidienne qui exigeait de mobiliser aussi bien notre rôle d'artiste que celui d'ethnologue. Bien que les travaux de Marianne-Sarah aient été menés en Inde et ceux d'Anthony, au Sénégal, la similitude entre nos parcours et notre passion pour la recherche de terrain nous ont poussés à réfléchir à nos expériences personnelles, et plus exactement à la dualité du rôle d'artiste-chercheur, dont nous avons fait l'expérience dans le cadre de la rencontre interculturelle. Le fait d'être artiste a-t-il influencé ou modifié nos terrains ? Cela a-t-il été un avantage, ou bien cela a-t-il représenté un défi à certains égards ? Comment aurions-nous vécu nos expériences

de terrain et quelle aurait été la richesse de nos données si nous n'avions pas opté pour une perspective artistique auprès de nos informateurs et informatrices? C'est en nous questionnant sur ces aspects qu'a germé en nous l'idée de ce collectif afin, d'une part, de mieux comprendre nos expériences respectives et partagées en des contextes différents, mais aussi de mettre en lumière une approche et un rôle particulier dans la recherche pour la production de savoirs plus humbles et proches du terrain.

Introduction au rôle d'artiste-chercheur : Marianne-Sarah

Mes questionnements, ou du moins mon intérêt pour le rôle d'artiste-chercheuse, ont émergé dans le cadre de mes recherches de terrain, et plus exactement à l'occasion d'un moment bien précis. Lors d'un séjour en Inde, je vivais auprès d'une informatrice, Sangeeta, avec qui je partageais toutes les activités du quotidien, dont les tâches ménagères et la cuisine. Ces moments étaient toujours l'occasion de parler de tout et de rien et d'apprendre à se connaître mutuellement. C'est ainsi qu'au fil de la conversation, alors que nous étions en train de cuisiner, Sangeeta m'a confié qu'elle adorait chanter et, ravie, je lui ai appris qu'il en était de même pour moi et que j'avais justement une formation musicale professionnelle en chant jazz. Sangeeta a donc proposé qu'à tour de rôle, nous nous chantions une chanson pour nous faire entendre nos voix. C'est Sangeeta qui a commencé. Sa voix correspondait parfaitement à ce que je connaissais du chant indien : une certaine nasalité dans le positionnement, le ton haut perché... une technique et une esthétique complètement différentes de ce que j'avais l'habitude d'entendre chez moi, mais rien de surprenant par rapport à ce que j'avais appris de la vocalité indienne. Après que je l'ai applaudie avec enthousiasme, mon tour est venu. J'ai choisi la chanson *Summertime*, une pièce qui me semblait bien mettre en valeur mon timbre plus grave de mezzo ainsi que les sonorités du jazz. Je me suis alors mise à chanter... et j'ai tout donné! C'était la

première fois que je pouvais enfin le faire depuis des semaines. J'ai vite déchanté quand j'ai vu le visage de mon amie, visiblement peu convaincue par ma performance : « *OK. This is special* », m'a-t-elle dit, sur un ton poli, mais manifestement mal à l'aise. Elle a par la suite changé de sujet rapidement.

Cette anecdote est intéressante (et amusante !) à mes yeux parce qu'elle présente un angle mort de la rencontre, un aspect qui n'est pas toujours prévu par les artistes-chercheurs : on a beau se préparer autant qu'on veut pour comprendre, reconnaître et intégrer les codes musicaux de l'autre, rien ne nous assure que ce même cheminement sera possible en retour. Sangeeta n'avait jamais entendu le style jazz de sa vie. Elle n'avait jamais vraiment entendu de femme chanter avec un positionnement de voix thoracique et aussi grave. Elle était mal à l'aise parce que ces caractéristiques ne correspondaient pas à ce qu'elle jugeait « beau » ou habituel. Étrangement, je n'avais pas pensé que cela aurait pu se produire ; j'avais surtout appréhendé la manière dont je serais capable d'incorporer les codes musicaux pour les comprendre, et non pas la manière dont mes connaissances musicales seraient accueillies en retour. Au fil de mes séjours, j'ai accompagné Sangeeta de différentes façons lors de ses performances dansées : j'ai fait des percussions, du clavier... mais inutile de dire que je n'y ai jamais contribué par le chant !

Introduction au rôle d'artiste-chercheur : Anthony

Mes premiers questionnements quant à ma propre implication sur le terrain remontent à 2010, dans un contexte qui n'aurait pu être plus éloigné de celui de la recherche universitaire. En effet, alors que nous étions en stage d'initiation à la coopération internationale au sein de la communauté noon (au Sénégal), mon groupe et moi, neuf étudiants et étudiantes en musique au niveau collégial, avons été spontanément invités à nous joindre à l'ensemble choral du village. Seul guitariste du groupe, on m'avait même demandé

d'accompagner l'ensemble à la guitare en me tendant quelques partitions. J'avais d'abord été curieux de constater que nous partagions une pratique musicale de structure similaire, la chorale à quatre voix (SATB); mais ma surprise fut des plus déstabilisante quand, pendant la performance, j'ai finalement compris combien cette pratique d'apparence occidentale que nous semblions avoir en commun était en réalité radicalement différente. L'honneur qui m'avait été fait s'est rapidement transformé en un échec monumental parce que je n'ai tout simplement pas été capable d'accompagner la chorale à l'instrument, ne parvenant pas à faire concorder musique notée et pièce chantée. Si mon malaise était insupportable et mon ego littéralement démolé, ce n'était rien comparé au malaise des membres de la communauté, qui me regardaient sans comprendre pourquoi quinze années de formation comme guitariste ne me permettaient pas de jouer une pièce pourtant « simple », alors que le guitariste du village y arrivait avec seulement quelques semaines d'expérience. Ils assistaient sans le savoir à la concrétisation des limites culturelles de l'enseignement musical occidental et à la déconnexion totale d'un musicien expérimenté par rapport à tous ses repères. Marqué par cette « performance », j'ai décidé de tenter de comprendre ce qui s'était passé. Cette culture musicale sénégalaise que je croyais de prime abord bien éloignée de la mienne, puis que j'ai crue plus proche par la structuration « à l'occidentale » de certaines pratiques au village, s'est finalement révélée d'une incroyable complexité dans ses règles, et d'une ampleur extramusicale insoupçonnée. Les questionnements et les réflexions que je partage depuis lors avec les membres de la communauté afin de saisir les dynamiques de mise en acte de son passé sociohistorique dans ses pratiques musicales traditionnelles ont guidé mes recherches ethnomusicologiques et façonné ma démarche ethnographique dans ses aspects et paramètres épistémologiques les plus fondamentaux, jusqu'à remettre en question ma posture même de chercheur, m'impliquant activement au sein de divers projets musicaux pour la production de nouveaux savoirs anthropologiques.

Pour une conceptualisation du rôle d'artiste-chercheur

Dans le cadre du présent ouvrage, il est nécessaire d'expliquer plus précisément en quoi consiste pour nous le rôle d'artiste-chercheur tel qu'il est défini dans la littérature actuelle, car tous et toutes n'en ont pas la même définition. Premièrement, il implique à nos yeux un engagement dans une recherche à caractère scientifique par une personne préalablement dotée d'un parcours artistique. Nous nous intéressons donc ici à la rigueur du cheminement anthropologique que suppose la rencontre sur le terrain en ethnomusicologie, par exemple, et plus particulièrement aux cas où cette rencontre est perçue par le regard d'une personne qui en connaît ou apprend les codes artistiques, qui peut les saisir, les intégrer ou les assimiler, voire, à terme, les mettre en application. L'analyse des données qui émergent sur le terrain est enrichie par cette double identité, par le bagage du chercheur ou de la chercheuse et par sa capacité à comprendre différemment certains aspects du terrain que d'autres anthropologues, non initiés à la pratique artistique observée, n'auraient peut-être pas décelés.

Janneke Wesseling (2011) écrivait il y a déjà quelques années que lorsqu'un artiste décide de s'adjoindre un rôle de chercheur, cela le place inmanquablement à la croisée de deux paradigmes se repoussant plus ou moins mutuellement : raisonnement (*reason*) et intellect (*intellect*), signification (*meaning*) et connaissance (*knowledge*). La proposition de Wesseling nous semble très exclusive au premier regard, et trop rigide en y réfléchissant davantage. Toutefois, celle-ci pose de façon intéressante la question de la temporalité des étapes de production de savoirs – c'est-à-dire une temporalité synchronique ou diachronique – *dans les arts, à travers les arts et en art* (*ibid.*, 3). En effet, nous ne sommes pas convaincus que la signification ne puisse mener à de nouvelles connaissances, ni qu'un raisonnement partagé ne puisse profiter à

un intellect collectif, par exemple. Wesseling poursuit en opérant également une distinction entre artiste-chercheur et artiste dont la création présente un travail de recherche :

L'artiste-chercheur se distingue des autres artistes en prenant sur lui de s'exprimer sur la production de son œuvre et sur sa pensée. L'artiste-chercheur permet aux autres de participer à ce processus, entre en discussion avec eux et s'ouvre à la critique. Cela n'est en aucun cas explicite ; cela représente en fait un changement radical dans la conception de « l'art » [...] L'artiste-chercheur cherche la discussion dans le domaine public¹. (*ibid.*, 3-4 ; notre traduction)

Si cette distinction nous permet de mettre en lumière l'importance de l'implication du chercheur ou de la chercheuse dans la négociation des données, voire dans leur restitution, elle implique également un retour sur soi, un processus autoréflexif qui confère à l'artiste-chercheur une place particulière et éclairée dans son propre travail. Plus récemment, l'ouvrage de Sandra Delacourt (2019) retraçait l'important processus sociohistorique d'intellectualisation de l'art à travers la revendication de certains artistes pour l'intégration de l'enseignement et de la création artistique en milieu universitaire. S'il nous paraît évident qu'un artiste peut effectivement faire de la recherche pour l'avancement de l'art ou de sa propre pratique, cette démarche ne fait pas pour autant de lui un « artiste-chercheur » dans le sens où nous l'entendons ici. De même, un chercheur entretenant une pratique artistique ou un développement personnel à travers l'art ne sera pas plus considéré comme un « artiste-chercheur ». La nuance est mince

1. *The artist-as-researcher distinguishes himself from other artists by taking it upon himself to make statements about the production of his work and about his thought processes. The artist-researcher allows others to be participants in this process, enters into a discussion with them and opens himself up to critique. This is by no means self-explanatory ; it actually represents a radical shift in the conception of "artistry" [...] The artist-researcher seeks the discussion in the public domain.*

entre ces deux figures et le terme tel que nous l'entendons dans le présent ouvrage, d'autant plus lorsque l'on aborde les différentes conceptualisations de la recherche-création. Aux yeux de certaines personnes, la recherche-création permet minimalement la collaboration entre artistes et chercheurs (Stévance et Lacasse, 2018). Cela dit, cette discipline collaborative ne semble pas permettre la distinction entre un artiste effectuant de la recherche et un chercheur qui entretiendrait une pratique artistique – si tant est que l'on puisse véritablement qualifier la recherche-création de « discipline » (*idem*). Toutefois, repositionner les r  les d'artiste et de chercheur dans une approche du terrain permet d'avancer la possibilité d'une complémentarité dans la création d'un tout nouveau type de données. Ainsi, la recherche elle-même devient le terrain d'observation de processus relationnels et dialogiques, d'un partage de subjectivités qui influencent la production même du savoir. C'est tout particulièrement sur le plan épistémologique que l'approche du terrain se justifie, cette dernière nécessitant une implication beaucoup plus personnelle de la part de l'artiste-chercheur, qui s'attache à laisser la place à ses collaborateurs dans la création d'un savoir coconstruit à partir d'expériences artistiques ainsi que d'expériences *de et par* l'art (Dewey 2010a).

Bien que Bernard Müller, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider (2017) n'abordent pas le rôle d'artiste-chercheur dans leur ouvrage original, les pratiques artistiques alimentent toutefois pour eux le questionnement anthropologique, et permettent « d'envisager le terrain comme une contrainte créative » (*ibid.*, 6) et de « concevoir l'enquête de terrain comme une "performance interculturelle" » (*ibid.*, 31). Ces auteurs et autrice présentent une anthropologie qui :

aborde les événements à la manière de mises en scène ou de mises en acte, cherchant à révéler l'énergie créatrice, l'implication individuelle, sociale, politique. Envisagée comme une production

résultant d'une conversation à plusieurs voix, elle se nourrit des biographies de chacun. Renégociée à chaque instant, l'expérience du terrain apparaît comme un espace-temps en constante évolution. (*ibid.*, 7)

Ce qu'ils et elle proposent n'est donc pas tant une implication *en tant qu'artiste* dans la recherche que l'observation et l'utilisation des méthodologies créatrices et du processus de création artistique pour la production d'un savoir nouveau sur des sujets originaux. Ils et elle mettent en lumière la possible, voire la nécessaire réciprocité entre le tournant artistique de l'anthropologie et le tournant ethnographique de l'art. On se situe donc ici dans ce que l'on pourrait appeler une épistémologie de ponts ou de croisements².

Force est d'admettre qu'aborder ce rôle d'artiste-chercheur a constitué un défi. Par exemple, lorsque l'annonce de notre projet collectif s'est exportée en Europe, nous nous sommes aperçus que le terme « artiste-chercheur » y évoquait davantage le parcours personnel de l'artiste à travers une mise en présentation de sa propre démarche artistique, ce que l'on associerait plutôt en Amérique du Nord à une « autoethnographie » (Rondeau 2011). Toutefois, c'est exactement ce que nous avons cherché à éviter dans notre collectif. L'idée n'était pas de s'intéresser à la manière dont l'apprentissage d'un parcours était vécu ni à la manière dont la créativité peut émerger en certaines circonstances chez l'artiste, mais plutôt de voir comment le double rôle d'artiste et de chercheur scientifique (ici, ethnographique) pouvait influencer la rencontre interculturelle.

De plus, plusieurs ouvrages présentent les rôles d'artiste et de chercheur comme deux entités amenées à collaborer. Nous pen-

2. Au sujet du croisement des savoirs et de la métaphore du pont, voir Carrel et autres (2017).

sons par exemple au collectif *Artistes et anthropologues dans la cité. Engagements, co-créations, parcours* (Bénéï 2021), qui décrit bien comment ces différents rôles s'enrichissent mutuellement. Or, pour nous, il ne s'agit pas nécessairement de s'intéresser davantage à un rôle qu'à l'autre, mais bien à la possibilité qu'une seule et même personne endosse ces deux rôles simultanément.

L'artiste-chercheur se trouve dès lors dans une position liminale, sur le seuil entre deux réalités (Turner 1970, 1974, 1998, [1969] 2017, 2018; Van Gennep 1960). La liminalité a d'abord été pensée pour l'analyse des espaces rituels où, lorsqu'ils s'apprêtent à accomplir un rite, les participants « se tiennent sur le seuil » (« *stand at the threshold* », Overland, Guribye et Lie 2014, 194) entre la structure sur laquelle reposait jusque-là leur identité et celle à venir, qui la consolidera. Aujourd'hui, les sciences humaines et sociales se sont réapproprié le concept et l'ont élargi à d'autres contextes (politiques, économiques et sociaux, entre autres) où l'on peut avoir l'impression d'occuper deux états ou d'endosser deux rôles à la fois (Thomassen 2009). Plusieurs recherches artistiques en contexte scénique et en situation de performance se penchent sur cette liminalité. Si certains l'ont abordée par l'intermédiaire d'un concept connexe, celui de l'« expérience limonoïde »³, nous l'entendons ici davantage comme un état identitaire d'entre-deux. On peut penser notamment à Yara El-Ghadban, dans son texte *Facing the Music. Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music* (2009), lorsqu'elle analyse la position des musiciens et des compositeurs de musique contemporaine occidentale (« *contemporary Western Art music* »), tiraillés entre le désir d'être reconnus et d'être acceptés dans une tradition

3. Concept développé par Victor Turner au sujet de la performance et du théâtre, dans son œuvre *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (1998), où il avance que la représentation crée une coupure temporelle, la réalité se transformant au début de la pièce pour revenir à la normale à la fin.

musicale et le besoin d'en contester certaines normes. Dans ce cas, la dualité cohabite dans la durée, ce qui ne se produit pas dans le cadre de l'expérience limonoïde, plus ponctuelle.

La réflexion portant sur l'implication du chercheur ou de la chercheuse dans sa recherche ne date pas d'hier : on la trouve déjà chez plusieurs ethnomusicologues avant la lettre (entre autres, Averill 2003 ; Sheehy 1992), et des ouvrages de grande ampleur mettent clairement en lumière divers enjeux importants de la recherche appliquée (entre autres, Pettan et Titon 2015 ; Aubert, Desroches et Penna-Diaw 2016). Toutefois, si le rôle d'artiste-chercheur évoque pour nous l'importance de l'action sur le terrain, il va plus loin encore et implique de reconnaître l'effet que peut avoir cette action dans le déroulement de la recherche. Inscrite dans la lignée des travaux sur l'observation participante (Cushing 1981 ; Malinowski et Frazer 1922 ; Layard 1954) et sur l'« implication réflexive » (Althabe et Hernandez 2004), cette conception rejoint à certains égards une forme de recherche-action participative. En effet, la recherche-action participative repose sur l'idée que c'est à travers l'action que l'on génère des connaissances scientifiques afin de comprendre un phénomène social et culturel. Elle remet en question l'habituelle dichotomie entre théorie et action, étant donné que dans ce cadre, « la théorie supporte l'action ou encore émerge de l'action. La théorie permet ainsi de comprendre et d'agir sur les problèmes réels que l'on rencontre concrètement sur le terrain » (Roy et Prévost 2013, 129). Toutefois, sa définition ne s'arrête pas là. On associe généralement la recherche-action à sa capacité à opérer, par l'action, un changement ou une transformation sur le terrain, caractéristique que l'on ne trouve pas nécessairement dans les recherches de terrain classiques. C'est la raison pour laquelle on appelle aussi parfois cette approche la « recherche-intervention » (Cappelletti 2010 ; Krief et Zardet 2013 ; Merini et Ponté 2008), car elle implique des retombées concrètes sur le terrain.

Il importe à notre collectif de reconnaître la portée de la recherche-action participative dans la mesure où elle est une sorte de terme « parapluie » recoupant plusieurs définitions connexes au rôle d'artiste-chercheur, lesquelles permettent d'atteindre une compréhension plus fine des méthodologies appropriées pour aborder cette figure. Parce qu'elle suppose l'engagement du chercheur en collaboration avec les participants à la recherche et qu'elle tend à un partage de l'autorité (Kvale [1996] 2009 ; Mertler 2017 ; Dudgeon et autres 2017), on y retrouve des éléments d'ethnologie appliquée (le développement de savoirs), mais aussi d'ethnologie impliquée (le développement de savoir-faire) :

[L'intervention, la participation ou l'implication sur le terrain] implique la collecte de connaissances et la recirculation de ces connaissances dans la communauté étudiée, souvent d'une manière qui cherche à faire progresser les objectifs définis par la communauté. Ainsi, l'ethnomusicologie appliquée peut effectivement être comprise comme « à la fois une discipline et un point de vue éthique » (McCarl 1992, 121), qui aboutit à « une connaissance aussi bien qu'une action » (Titon 1992, 315)⁴. (Dirksen 2012, 3 ; notre traduction)

En recherche-action, la recherche fondamentale devient impliquée si on la comprend à travers le rôle de l'artiste-chercheur. On retrouve plusieurs outils méthodologiques de nature créative et artistique dans cette approche : pour s'en convaincre, prenons par exemple les vidéos et la photographie (par exemple, Emmison, Mayall et Smith [2000] 2013 ; Pink [2001] 2013), ou l'autoportrait et les représentations visuelles (par exemple, Bagnoli 2009 ; Meyer 1991 ; Stiles 2004 ; Barner 2008). Voilà pourquoi la recherche-action participative de

4. *[Intervention or participation or implication on the field] involves the collection of knowledge and the re-circulation of that knowledge back into the community studied, often in a way that seeks to advance community-defined goals. Hence, applied ethnomusicology may effectively be understood as "both a discipline and an ethical point of view" (McCarl 1992, 121), which results in "knowledge as well as action" (Titon 1992, 315).*

nature créative ou artistique est souvent associée, voire mélangée à la recherche-crédation (Gosselin et Le Coguic 2006 ; Paquin 2014 ; Stévançe 2012a). En effet, dans ses grandes lignes, elle rejoint à plusieurs égards la vision de l'action sur le terrain que nous souhaitons mettre en avant dans ce collectif, pour autant que cette dernière ne se borne pas au processus et au développement artistique du chercheur ou de la chercheuse (l'autoethnographie). De plus, il est nécessaire que cette vision prenne bien en compte l'importance de la rencontre, que la focale soit dirigée sur la place qu'occupent les participants, et que le partage de l'autorité soit une conséquence directe de la collaboration sur le terrain :

Comme les ethnomusicologues appliqués interfèrent inévitablement dans leur travail, ils doivent s'efforcer de structurer et de coordonner leurs interventions avec la communauté. Trouver un équilibre entre les besoins du chercheur et ceux de la communauté peut être exceptionnellement difficile, mais les ethnomusicologues appliqués considèrent généralement que trouver cet équilibre fait partie de leur responsabilité éthique⁵. (Dirksen 2012 ; notre traduction)

Le partage et la collaboration dans le cadre d'une recherche en contexte interculturel nécessitent aussi de revoir la notion même d'« interculturel », qui relève aujourd'hui d'une large polysémie prenant racine dans les dynamiques du pluralisme ethnoculturel (White 2017). Projet normatif plutôt que réalité sociale, le terme « pluralisme » renvoie de façon générale à toute situation d'altérité, que ce soit en fonction de l'âge, du genre ou de la classe sociale, même si le plus souvent, il est plutôt question d'une différenciation fondée sur les origines nationales, ethniques, lin-

5. *As applied ethnomusicologists inevitably intervene in the course of their work, they must strive to structure and coordinate their interventions with the community. Striking a balance between the needs of the scholar and the needs of the community can be exceptionally difficult, but applied ethnomusicologists typically consider finding this balance part of their ethical responsibility.*

guistiques ou religieuses. Dans la mesure où ces diverses formes d'altérité représentent différentes « cultures » (comme on parlerait de « culture entrepreneuriale », par exemple) qui cohabitent, on peut affirmer que le quotidien d'aujourd'hui est interculturel et s'inscrit dans un pluralisme social qui suscite nécessairement des questionnements, la négociation interpersonnelle étant inévitable non seulement pour le chercheur qui observe, mais aussi pour tout acteur qui vit la rencontre interculturelle :

Le pluralisme s'établit dès lors que la praxis nous oblige à prendre position en présence effective de l'autre, lorsque la praxis rend impossible d'éviter les interférences mutuelles et que le conflit ne peut être résolu par la victoire d'une part ou d'un parti. Le pluralisme émerge lorsque le conflit semble inévitable⁶. (Panikkar 1979, 201 ; notre traduction)

Ainsi, le mot « interculturel » demande lui aussi un éclaircissement terminologique puisque celui-ci nous semble revêtir diverses acceptions selon le pays d'où on l'observe et l'histoire qui l'a vu se diffuser dans les politiques publiques. Par exemple, au Québec, la notion d'« interculturel », en tant que réalité sociologique laissant place à la diversité ethnoculturelle, a été popularisée à l'occasion de la commission Bouchard-Taylor, qui s'est tenue de 2006 à 2008, et se pose régulièrement dans un paradigme d'opposition au « multiculturalisme » du Canada anglais (Emongo et White 2014). Ailleurs, l'interculturel pourra être synonyme d'intégration de groupes de diverses origines. En d'autres termes, l'interculturel est par définition contextuel et, de ce fait, sa conceptualisation et son application sont, précisément,

6. *Pluralism begins when the praxis compels us to take a stance in the effective presence of the other, when the praxis makes it impossible to avoid mutual interference, and the conflict cannot be solved by the victory of one part or party. Pluralism emerges when the conflict looms unavoidable.*

culturelles. Dans tous les cas, l'« inter- »culturel se doit d'être (re) considéré dans ce qu'il a de relationnel, dans l'obligation d'interaction qu'il impose au chercheur désireux de comprendre une culture qui n'est peut-être pas la sienne. Il convient en outre de mettre de côté la vision romantique de la rencontre interculturelle en sciences humaines et sociales (aller vers l'« Autre », dans sa dimension exotique) pour mieux comprendre en quoi ces dynamiques de rencontre peuvent aussi se produire chez soi. Mener une recherche sur le terrain implique nécessairement une rencontre avec un « Autre », peu importe la nature de cette altérité. Deviendra ainsi « interculturelle » toute situation de rencontre créant un possible malaise du fait de la différence des codes socioculturels employés par deux identités en situation d'échange et de négociation. La mise en présence de différentes générations, de personnes d'orientations sexuelles distinctes, de cultures d'entreprises ou d'entrepreneuriat diversifiées, etc., peut donc mener à une situation de rencontre interculturelle. En somme, le présent ouvrage privilégie l'idée selon laquelle est une situation interculturelle toute rencontre obligeant les acteurs et actrices en présence à se soumettre à une négociation des codes interculturels employés par chacun et chacune pour échanger, partager, communiquer. Maria Kopecka-Verhoeven résume bien la pensée de Raimon Panikkar à ce sujet, et la nécessaire relation de réciprocité dans la rencontre interculturelle :

Dans une approche interculturelle, nous n'avons pas besoin de l'Autre seulement pour nous « constituer », mais aussi pour vérifier notre propre perspective de la vérité et pour nous délivrer de nos mythes. À côté des raisons métaphysiques, Panikkar propose de rechercher chez l'Autre ce que notre culture n'arrive pas à dire. Comme il l'a affirmé pour les religions, accepter l'Autre dans toute sa spécificité culturelle, c'est finalement accepter de se laisser déposer quelque peu de sa propre culture et de sa propre spécificité.

Chacun est unique d'une part, et d'autre part, si je n'étais pas l'autre, je ne pourrais pas parler de lui. (2008, 161)

La relation interculturelle, au sens où on l'entend ici, ne peut donc que se construire par la reconnaissance complète et explicite de l'unicité de notre vis-à-vis, en accueillant les différences qui nous séparent comme les affinités qui nous rapprochent. Travailler pour cette rencontre interculturelle signifie déjà, selon Panikkar en entretien avec Jarczyk (2013), que l'on doit pouvoir s'identifier à cet *alter* que l'on se propose d'« observer ». Ainsi, l'approche interculturelle oblige à prendre en compte le savoir de notre interlocuteur ou interlocutrice, à adopter une posture d'humilité (White 2014) et à porter un regard rétrospectif sur nous-même. Nous sommes toutes et tous porteurs de traditions distinctes (Gadamer 1976), et l'explicitation de nos différences permet de créer des ponts. En ce sens, nous n'entendons pas le terme « interculturel » comme un contact entre deux cultures (ou plus), mais bien comme l'espace formé par la rencontre entre ces cultures (l'« interculturalisation » au sens de Guerraoui 2009), dont jailliront un savoir et une connaissance empiriques et partagés qui ne sont l'apanage ni du chercheur ni de ses interlocuteurs, mais bien la résultante de l'échange et du dialogue entre l'ensemble des points de vue en présence.

À la lumière de nos expériences ethnographiques, il nous est apparu que la posture d'artiste avait influencé, de différentes manières, le déroulement de notre travail sur le terrain, les résultats de notre recherche, mais aussi le type de données produites. Cet ouvrage met en avant la nécessité de (re)penser les méthodologies de recherche en sciences humaines portant sur les pratiques artistiques (Guillebaud 2004), les méthodes collaboratives (Hood 1960 ; Lassiter 2005) et la recherche-action participative (Chevalier et Buckles 2019 ; Mertler 2017) de façon à favoriser une distribution plus équitable de l'autorité et du pouvoir d'analyse.

Considérer ici à la fois le rôle d'artiste et d'anthropologue dans la rencontre interculturelle permet de mieux saisir les phénomènes de collaboration et d'échange à travers une compréhension plus holistique du terrain et de ses aspects sociaux, culturels et performanciers (voir, entre autres, Desroches 2008; White 2008). La créativité et les questionnements éthiques soulevés par ces rencontres interculturelles témoignent en fin de compte de l'apport considérable de ces méthodologies dans le processus de réflexivité des participants et de l'anthropologue et, par conséquent, dans la qualité des données recueillies. Ainsi, nous nous inscrivons dans le sillage de Nick Spitzer, qui soulignait la nécessité d'équilibrer les pouvoirs et de miser sur la collaboration chez les chercheurs, lesquels se doivent selon lui de privilégier la « conversation culturelle » plutôt que la « conservation culturelle » (1992, 99).

Il nous importe ici de rappeler l'ancrage de notre analyse dans une conception nord-américaine de la problématique, au regard notamment des relations postcoloniales, mais aussi des rapports de pouvoir(s) implicites qui existent dans la recherche ethnographique et la création de tout savoir. C'est pourquoi notre posture est résolument intersectionnelle et pourquoi nous avons favorisé les propositions présentant une réelle réflexion sur la collaboration et l'interculturel comme dépassant le seul fait social de coprésence culturelle.

Pour répondre aux questions soulevées par cette posture d'artiste-chercheur à la croisée des épistémologies et des enjeux éthiques en recherche, les auteurs et autrices des chapitres qui suivent ont eu à cœur d'aborder leurs démarches respectives comme de véritables espaces de rencontres « dynamiques et processuelles » (Guerraoui et Pirlot 2011). Chacune des contributions propose de mettre en lumière l'influence et l'implication des chercheurs et chercheuses sur leurs terrains respectifs, ainsi que

la méthodologie adoptée afin de mener à bien leurs recherches tout en s'adaptant aux impératifs du terrain (Aubert, Desroches et Penna-Diaw 2016). Cet ouvrage décline sa problématique en trois grands axes. Le premier présente les grands concepts théoriques associés au rôle d'artiste-chercheur, le tout accompagné d'exemples concrets sur le terrain. Le deuxième axe porte sur les principaux enjeux, problèmes ou questionnements susceptibles d'émerger durant la recherche. Enfin, le troisième axe repose sur la présentation et l'analyse de travaux menés sur le terrain ainsi que d'expériences personnelles en tant qu'artiste-chercheur – qu'il s'agisse de terrains ethnomusicologiques ou tout simplement à nature artistique – dans divers milieux et recherches.

Le premier axe comporte trois chapitres. Dans le premier, Anthony Grégoire propose « une (ré)vision de la bimusicalité de [Mantle] Hood (1960) qui puisse mieux s'adapter au terrain tel qu'il se présente aujourd'hui, suivant le développement des recherches actuelles en interculturel, et qui puisse de surcroît s'inscrire dans une démarche collaborative de recherche et de cocréation d'un savoir scientifique ». À partir de son expérience de recherche au Sénégal et de ses observations du *mbilim*, pratique musicale dite « traditionnelle » chez les Noons de Thiès, l'auteur aborde le processus engagé avec certains membres de la communauté pour la production d'un album de musique professionnel et développe une réflexion sur l'apport de l'herméneutique pour mieux comprendre l'implication du chercheur dans la création de connaissances face à l'altérité. Entre reconnaissance et appropriation culturelle, Pierrick Lefranc soulève pour sa part plusieurs questionnements éthiques après la réception de critiques sévères, de part et d'autre de l'Atlantique, quant à l'utilisation de chants traditionnels mongols et inuits dans ses propres projets musicaux. Ces réactions l'incitent à admettre que la tendance à se cantonner à des considérations purement esthétiques revient à s'enfermer dans le déni,

en particulier pour les projets concernant les peuples autochtones et notre capacité à communiquer avec toute la diversité des personnes et des êtres qui nous entourent. Par l'intermédiaire du *katajjaq*, chant de gorge inuit, l'auteur interroge les conditions de mise en œuvre d'une recherche-crédation, ainsi que les médiations qui font exister et « agir » la musique, selon les termes d'Antoine Hennion (2007). Enfin, en prenant pour exemple la formation Gamelan Giri Kedaton, en résidence à l'Université de Montréal, Laurent Bellemare expose les défis liés à l'étude du gamelan, et les problèmes nouveaux que suscite sa mondialisation. L'auteur traite ces questions en évoquant la nature de l'objet étudié, les nouveaux biais de recherches possibles, ainsi que les enjeux éthiques associés à la sous-représentation des perspectives indonésiennes dans la recherche.

Le deuxième axe du collectif se divise également en trois chapitres. Abderraouf Ouertani se donne pour pari épistémologique d'objectiver sa part d'implication et d'engagement sur le terrain, mais aussi ses propres valeurs et jugements. Dans son travail sur les joueurs d'oud en France, l'auteur met en avant sa posture de « praticien-chercheur » (Mackiewicz 2001) et le « dédoublement de personnalité » qu'elle implique entre les rôles de musicien et d'anthropologue. Lui-même oudiste de profession, Ouertani décrit son cheminement entre « enquête de proximité » et « distanciation » (Beaud et Weber 2010), jusqu'à se considérer comme un informateur supplémentaire au sein de sa propre recherche, et ce, afin de mieux encadrer ses propres représentations et la description de celles des autres dans la négociation du « déficit d'altérité » (Lenclud 2013). Ainsi, l'auteur avance qu'être artiste-chercheur revient à être à la fois un praticien-informateur et un chercheur-analyste. Présentant la recherche-crédation comme une méthode et une approche collaborative en recherche, Sophie Stévance, Serge Lacasse et Michaël Garancher tentent de mieux comprendre

en quoi et comment la réflexivité du chercheur peut affecter la création, et réciproquement, voir s'il est possible de mener une recherche en même temps qu'une création. En affirmant qu'un chercheur-créateur est un chercheur qui possède également des compétences de créateur (et réciproquement), non un « simple » créateur qui exerce son métier d'artiste à l'université sans avoir bénéficié d'aucune formation en recherche, cette contribution insiste sur l'importance de la prise de distance et du regard extérieur pour l'observation de l'objet visé. Elle met l'accent sur le lent travail de réflexion nécessaire pour apprivoiser la réalité à bousculer et intégrer de multiples éventualités dans la recherche. Dans leur perspective, tout projet adoptant une approche de recherche-création « s'appuie donc à la fois sur la réflexion (l'expérience passée, correspondant au temps de la recherche) et l'action (la volonté présente, correspondant au moment de la création), en vue de nouvelles perspectives et, en faisant apparaître la réflexivité, trouve son expression dans le travail collectif ». Marianne-Sarah Saulnier aborde quant à elle les difficultés qu'elle a rencontrées en tant qu'artiste-chercheuse lors de son travail de terrain en Inde. Elle montre que ce rôle va au-delà d'un simple partage musical ou artistique, et qu'il peut être gangrené par des dynamiques malsaines, comme la monétarisation de la présence de la chercheuse, ou encore la création d'un rapport néocolonial entre la chercheuse et ses informateurs et informatrices. Saulnier propose une méthodologie ancrée dans la recherche-action afin de préserver l'aspect artistique et recherché de la rencontre du terrain, tout en évitant certains écueils sur le plan éthique.

Enfin, le dernier axe de l'ouvrage détaille des exemples concrets de travaux sur le terrain, illustrant le rôle de l'artiste-chercheur dans différents contextes, dont certains dépassent la discipline ethnomusicologique. Le point commun : la nature performantielle de l'action artistique, toujours soumise à un public, et donc

à une forme de réception, voire de réciprocité. En se penchant sur la pratique du *glenti* en Grèce, Mélanie Nittis promeut une démarche ancrée dans la recherche-action où l'artiste-chercheuse, en complément de ses travaux scientifiques, s'engage dans des actions menées en cocréation avec les musiciens locaux. Dans son texte, l'autrice décrit ses expériences de terrain afin de développer des réflexions autour de l'implication de l'artiste-chercheuse et de souligner les questions éthiques qui surgissent dans ce cadre, comme les enjeux de patrimonialisation, d'esthétisation ou encore de rivalité. Mathieu Poitras s'intéresse pour sa part aux significations, aux enjeux et aux avantages épistémologiques liés à la position d'artiste-chercheur qu'il a pu constater lors de son apprentissage du daf persan en Turquie. En s'appuyant sur son propre vécu, l'auteur montre que le rôle d'artiste peut constituer un vecteur d'empathie, de compréhension de l'autre et d'immersion, et que l'expérience subjective du terrain s'avère une précieuse source de connaissances de nature ethnographique et musicale. Luigi Monteanni brosse quant à lui le portrait du groupe Senyawa, un duo de musique d'avant-garde basé à Yogyakarta, en Indonésie, ayant décidé d'ancrer la parution de son prochain opus à saveur politique dans une démarche de décentralisation. L'auteur, qui a lui-même travaillé avec ces artistes à titre de producteur et de musicien, analyse les implications de son positionnement en tant que producteur-artiste et chercheur, tout en expliquant la manière dont cette approche participative a permis de collecter des données ethnographiques d'une richesse accrue. Il propose donc une méthodologie mieux adaptée à la recherche anthropologique dans le domaine des sous-cultures musicales urbaines et des pratiques artistiques expérimentales. Dans le chapitre suivant, c'est sous forme d'un journal de bord que Vadim Dumesh présente ses réflexions entourant les enjeux éthiques et épistémologiques de son travail de cocréation documentaire avec des chauffeurs

de taxi parisiens. Il y décrit chronologiquement certaines étapes de sa recherche de coécriture et de coréalisation d'une installation vidéo et d'un long-métrage documentaire, tout en soulevant plusieurs questionnements fondamentaux pour l'établissement d'une relation respectueuse avec les participants à son projet. Naviguant entre relations personnelles et professionnelles, il tente de définir les dynamiques de pouvoir entre l'observateur et les sujets d'enquête, et de déterminer les limites du consentement des participants et participantes. L'auteur se demande ainsi comment ébranler la position autoritaire et intrusive de l'artiste-chercheur et tâche de déceler la multitude de facteurs et de connaissances que recèle le terrain. Enfin, Claire Bodelet explore les effets de sa pratique de clown sur son propre travail de chercheuse en milieu hospitalier. Sa question : dans quelle mesure l'engagement dans la découverte de son propre clown peut-il enrichir nos méthodes d'enquête ? Dans son chapitre, elle montre que « le processus de création de son clown repose sur des pratiques du corps particulières favorisant le développement d'un nouveau rapport à soi et à son environnement », avant de détailler les manières possibles de réinvestir ces nouvelles compétences dans le travail de terrain en immersion pour la collecte de différents types de données sensorielles, notamment celles qui ne transitent pas par la vue. Elle cherche ainsi à révéler les répercussions que peuvent avoir ces compétences sur le déroulement de l'enquête ethnographique, tout en exposant la nécessité pour la chercheuse d'éviter la « suspension de la conscience réflexive » (Piette 2009, 32).

Remerciements

D'abord et avant tout, merci aux chercheurs et chercheuses qui ont participé à ce collectif et qui ont ainsi contribué à enrichir notre réflexion et à redéfinir le « rôle » d'artiste-chercheur à la croisée de différents enjeux d'éthique en recherche. Nous estimons

grandement votre collaboration, qui met en avant la nécessité d'évaluer notre propre influence sur le terrain et de partager l'autorité dans la recherche.

Un immense merci à Monique Desroches, qui signe la préface de cet ouvrage. Son apport signifie beaucoup à nos yeux, car c'est à elle que nous devons notre rencontre. C'est elle aussi qui nous a inculqué toute la rigueur nécessaire au travail de terrain durant la maîtrise que nous avons effectuée sous sa supervision, et nous sommes fiers de pouvoir compter sur son soutien même après toutes ces années. Toute notre gratitude va également à Bob W. White, qui signe la postface de ce livre, pour nous avoir dirigés au doctorat et nous avoir sensibilisés aux différentes conceptions de l'interculturel et aux courants de pensée pluralistes par l'entremise du Laboratoire de recherche en relations interculturelles (LABRRI) de l'Université de Montréal. Leur contribution au présent ouvrage permet de boucler la boucle, et d'achever notre formation sur une note qui laisse présager une collaboration scientifique stimulante pour l'avenir.

Nous sommes infiniment reconnaissants aux Presses de l'Université de Montréal pour leur confiance et leur accompagnement tout au long de ce processus de publication. Un grand merci également au Centre de recherche Cultures – Arts – Sociétés (CELAT) pour son précieux soutien financier.

Enfin, le plus intime des remerciements va à nos proches et à nos familles, qui nous ont soutenus et encouragés dans ce projet. Sans vos encouragements, cet ouvrage aurait très certainement une couleur différente.

Puissent les lecteurs et lectrices trouver leur place au fil des prochaines pages !

RÉFÉRENCES

- Althabe, Gérard, et Valeria A. Hernandez (2004), « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n^{os} 98-99, p. 15-36, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/jda.1633>].
- Aubert, Laurent, et Monique Desroches et Luciana Penna-Diaw (dir.) (2016), *Cahiers d'ethnomusicologie*, n^o 29 : « Ethnomusicologie appliquée », [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2582>].
- Averill, Gage (2003), « Ethnomusicologists as public intellectuals : engaged ethnomusicology in the university », *Folklore Forum*, vol. 34, n^{os} 1-2, p. 49-59.
- Bagnoli, Anna (2009), « Beyond the standard interview : the use of graphic elicitation and arts-based methods », *Qualitative Research*, vol. 9, n^o 5, p. 547-570.
- Barner, Robert (2008), « The dark tower : using visual metaphors to facilitate emotional expression during organizational change », *Journal of Organizational Change Management*, vol. 21, n^o 1, p. 120-137.
- Beaud, Stéphane, et Florence Weber (2010), *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, 4^e éd. augmentée, Paris, La Découverte.
- Bendrup, Dan (2015), « Transcending researcher vulnerability through applied ethnomusicology », dans Svanibor Pettan et Jeff Todd Titon (dir.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press, p. 71-92.
- Beng, Tan Sooi (2015), « Cultural engagement and ownership through participatory approaches in applied ethnomusicology », dans Svanibor Pettan et Jeff Todd Titon (dir.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press, p. 109-133.
- Bourdieu, Pierre (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir.
- Cappelletti, Laurent (2010), « La recherche-intervention : quels usages en contrôle de gestion ? », dans *Crises et nouvelles problématiques de la Valeur* [CD-ROM].
- Carrel, Marion, et autres (2017), « Les enjeux méthodologiques et épistémologiques du croisement des savoirs entre personnes en situation de pauvreté, praticien-ne-s et universitaires : retours sur la recherche ÉQUIsantÉ au Québec », *Sociologie et sociétés*, vol. 49, n^o 1, p. 119-142.

- Chevalier, Jacques M., et Daniel J. Buckles (2019), *Participatory Action Research. Theory and Methods for Engaged Inquiry*, New York, Routledge.
- Clifford, James, et George E. Marcus ([1986] 2009), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*, édition établie par Kim Fortun, Berkeley, University of California Press.
- Comaroff, John L., et Jean Comaroff (1992), « Le fou et le migrant », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 94, p. 41-58.
- Cushing, Frank Hamilton (1981), *Zuñi. Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Delacourt, Sandra (2019), *L'artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Montreuil, B42.
- Desroches, Monique (2008), « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21, p. 103-115.
- Dewey, John (2010), *L'art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Pau/Tours, Presses de l'Université de Pau/Farrago.
- Dirks, Nicholas B. (1993), *The Hollow Crown. Ethnohistory of an Indian Kingdom*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Dirksen, Rebecca (2012), « Reconsidering theory and practice in ethnomusicology : applying, advocating, and engaging beyond academia », *Ethnomusicology Review*, n° 17, [En ligne], [https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602#_ftnref].
- Dudgeon, Pat, et autres (2017), « Facilitating empowerment and self-determination through participatory action research : findings from the National Empowerment Project », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 16, n° 1, p. 1-11.
- El-Ghadban, Yara (2009), « Facing the music : rituals of belonging and recognition in contemporary Western art music », *American Ethnologist*, vol. 36, n° 1, p. 140-160.
- Emmison, Michael, Margery Mayall et Philip Smith ([2000] 2013), *Researching the Visual*, 2^e éd., Los Angeles/Londres, Sage Publications.
- Emongo, Lomomba, et Bob W. White (dir.) (2014), *L'interculturel au Québec. Rencontres historiques et enjeux politiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- Fabian, Johannes ([1983] 2006), *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis.
- Gadamer, Hans-Georg (1976), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand par Étienne Sacre, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- Geertz, Clifford (1988), *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press.
- ([1973] 1993), *The Interpretation of Cultures*, Londres, Fontana Press.
- Gosselin, Pierre, et Éric Le Coguiec (dir.) (2006), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- Guerraoui, Zohra (2009), « De l'acculturation à l'interculturalisation : réflexions épistémologiques », *L'Autre*, vol. 10, n° 2, p. 195-200, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/lautr.029.0195>].
- , et Gérard Pirlot (2011), *Comprendre et traiter les situations interculturelles. Approches psychodynamiques et psychanalytiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.
- Guillebaud, Christine (2004), « De la musique au dessin de sol et vice-versa. Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 17, p. 217-240.
- Hemetek, Ursula (2015), « Applied ethnomusicology as an intercultural tool: some experiences from the last 25 years of minority research in Austria », dans Svanibor Pettan et Jeff Todd Titon (dir.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press, p. 229-277.
- Hennion, Antoine (2007), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites sciences humaines », [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/meta.henni.2007.01>].
- Hofman, Ana (2010), « Maintaining the distance, othering the subaltern: rethinking ethnomusicologists' engagement in advocacy and social justice », dans Klisala Harrison et autres (dir.), *Applied Ethnomusicology. Historical and Contemporary Approaches*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 22-35.
- Hood, Mantle (1960), « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, p. 55-59, [En ligne], [<https://doi.org/10.2307/924263>].

- Kopecka-Verhoeven, Maria (2008), « Raimon Panikkar et l'Interculturel. Racines théologiques et environnement philosophique d'une ontologie relationnelle », thèse de doctorat, Paris, École pratique des hautes études.
- Krief, Nathalie, et Véronique Zardet (2013), « Analyse de données qualitatives et recherche-intervention », *Recherches en sciences de gestion*, n° 95, p. 211-237.
- Kvale, Steinar ([1996] 2009), *InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, New Delhi, Sage Publications.
- Lassiter, Luke Eric (2005), *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press.
- Layard, John (1954), « The role of the sacrifice of tusked boars in Malekulan religion and social organization », dir. Verlag Adolf Holzhausen dans *Actes du IV^e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques*, Vienne, 1-8 septembre 1952, t. II : *Ethnologica*, 1^{re} partie, Vienne, p. 286.
- Lenclud, Gérard (2013), *L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie*, Paris, Éditions EHESS/Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études ».
- Mackiewicz, Marie-Pierre (dir.) (2001), *Praticien et chercheur. Parcours dans le champ social*, Paris, L'Harmattan.
- Malinowski, Bronisław, et James George Frazer (1922), *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Londres, Routledge.
- Marcus, George E. (2002), « Au-delà de Malinowski et après *Writing Culture* : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie », traduit de l'anglais par Patricia Arnold, Alessandro Monsutti et Olivier Schinz, *Ethnographiques.org*, n° 1, [En ligne], [<https://www.ethnographiques.org/2002/Marcus>].
- , et Michael Fischer (1986), *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press.
- McCarl, Robert S. (1992), « Public folklore : a glimpse of the pattern that connects », dans Robert Baron et Nick Spitzer (dir.), *Public Folklore*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 119-143.
- Merini, Corinne, et Pascale Ponté (2008), « La recherche-intervention comme mode d'interrogation des pratiques », *Savoirs*, n° 16, p. 77-95.

- Mertler, Craig A. (2017), *Action Research Communities. Professional Learning, Empowerment, and Improvement Through Collaborative Action Research*, Londres, Routledge.
- Meyer, Alan D. (1991), « Visual data in organizational research », *Organization Science*, vol. 2, n° 2, p. 218-236.
- Mohanty, Chandra (1988), « Under Western eyes : feminist scholarship and colonial discourses », *Feminist Review*, vol. 30, n° 1, p. 61-88.
- (2003), « “Under western eyes” revisited : feminist solidarity through anticapitalist struggles », *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 2, p. 499-535.
- Müller, Bernard, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider (dir.) (2017), *Le terrain comme mise en scène*, nouvelle édition, Lyon, Presses universitaires de Lyon, [En ligne], [<http://books.openedition.org/pul/29367>].
- (2017b), « Introduction », dans Bernard Müller, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider (dir.), *Le terrain comme mise en scène*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, [En ligne], [<http://books.openedition.org/pul/29367>].
- Overland, Gwynyth Jones, Eugene Guribye et Birgit Lie (2014), *Nordic Work with Traumatized Refugees. Do We Really Care*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Panikkar, Raimon (1979), « The myth of pluralism : the tower of Babel – a meditation on non-violence », *CrossCurrents*, vol. 29, n° 2, p. 197-230.
- , et Gwendoline Jarczyk (2013), *Entre Dieu et le cosmos*, Paris, Albin Michel.
- Paquin, Louis-Claude (2014), « Méthodologie de la recherche-crédation », [En ligne], [<http://lcpaquin.com/methoRC/>].
- Pettan, Svanibor, et Jeff Todd Titon (dir.) (2015), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press.
- Piette, Albert (2009), *L'acte d'exister. Une phénoménographie de la présence*, Marchienne-au-Pont, Socrate Éditions Promarex.
- Pink, Sarah ([2001] 2013), *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, Londres, Sage Publications.
- Ricœur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Robson, Colin ([1993] 2011), *Real World Research. A Resource for Users of Social Research Methods in Applied Settings*, Oxford, Wiley.

- Rondeau, Karine (2011), « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire », *Recherches qualitatives*, vol. 30, n° 2, p. 48-70.
- Roy, Mario, et Paul Prévost (2013), « La recherche-action : origines, caractéristiques et implications de son utilisation dans les sciences de la gestion », *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, p. 129-151.
- Saunders, George R. (1993), « "Critical ethnocentrism" and the ethnology of Ernesto De Martino », *American Anthropologist*, vol. 95, n° 4, p. 875-893.
- Sheehy, Daniel (1992), « A few notions about philosophy and strategy in applied ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 36, n° 3, p. 323-336.
- Spitzer, Nick (1992), « Cultural conversation : metaphors and methods in public folklore », dans Robert Baron et Nick Spitzer (dir.), *Public Folklore*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 77-104.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987), *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Londres, Routledge.
- Stévance, Sophie (2012a), « À la recherche de la recherche-crétion : la création d'une interdiscipline universitaire », *Intersections. Canadian Journal of Music/Intersections. Revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, p. 3-9.
- Stévance, Sophie, et Serge Lacasse (2015), « Research-creation in music as a collaborative space between musicologist, researchers-creators, and musicians », *Media-N. Journal of the New Media Caucus*, vol. 11, n° 3, [En ligne], [<http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/research-creation-in-music-as-a-collaborative-space/>].
- (2018a), « Definition and scope of research-creation », dans Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Research-Creation in Music and the Arts. Towards a Collaborative Interdiscipline*, New York, Routledge, p. 123-170.
- Stévance, Sophie, Serge Lacasse et Martin Desjardins (dir.) (2019), *Pour une éthique partagée de la recherche-crétion en milieu universitaire*, Québec, Presses de l'Université Laval/Éditions Hermann.
- Stiles, David R. (2004), « Pictorial representation », dans Catherine Cassell et Gillian Symon (dir.), *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational*, Londres, Sage Publications, p. 127-139.
- Thomassen, Bjørn (2009), « The uses and meaning of liminality », *International Political Anthropology*, vol. 2, n° 1, p. 5-28.

- Titon, Jeff Todd (1992), « Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 36, n° 3, p. 315-322.
- Turner, Victor (1970), *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press.
- (1974), « Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual : an essay in comparative symbology », *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, vol. 60, n° 3, p. 53-93.
- (1998), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- (2018), *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press.
- Van Gennep, Arnold (1960), *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago Press.
- Wesseling, Janneke (dir.) (2011), *See It Again, Say It Again. The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz.
- White, Bob W. (2008), *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press.
- (2014), « Quel métier pour l'interculturalisme au Québec? », dans Lomomba Emongo et Bob W. White (dir.), *L'interculturel au Québec. Rencontres historiques et enjeux politiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 21-44.

Repenser la bimusicalité au prisme d'une démarche interculturelle

L'enquête ethnographique dans la performance du *mbilim* chez les Noons (Sénégal)

ANTHONY GRÉGOIRE

L'ethnomusicologie, discipline en soi, mais « discipline en crise » (El-Ghadban 2006), relève évidemment d'un pôle musicologique et d'un pôle ethnologique, ainsi que l'affiche son propre intitulé. Fondamentalement, l'ethnomusicologie est donc interdisciplinaire : elle emprunte ici et là à la méthode et à l'analyse de ses disciplines parentes, et l'on s'attend généralement d'une recherche ethnomusicologique qu'elle situe son sujet, musical, dans une réflexion anthropologique, sans toutefois l'y restreindre (à ce sujet, voir Nettl 1964, 2005 ; Rice 1987 ; Arom et Alvarez-Péreyre 2007 ; Canzio 1995 ; Fernando et Nattiez 2014 ; Levine et Bohlman 2015 ; Stobart 2008). En ce sens, le terrain ethnographique prend souvent une place des plus importantes en ethnomusicologie et ancre donc certaines recherches dans une démarche de collecte de données *in situ*. En anthropologie, le chercheur ou la chercheuse se doit d'effectuer un choix de posture, notamment entre une observation stricte, non participante (Adler et Adler 1987) ; une participation observante ou une observation participante (Soulé 2007) ; dans

une perspective appliquée ou non (Aubert, Desroches, et Penna-Diaw 2016; Harrison 2012), impliquée ou non (Baré 1995), etc. En ethnomusicologie, cette réflexion s'applique de la même façon pour la compréhension de la communauté ou du phénomène observé, mais elle doit aussi tenir compte de la présence de codes supplémentaires à mettre en lumière, soit, en l'occurrence, ceux des pratiques musicales.

En ce sens, la formation à cette discipline aborde souvent le concept de bimusicalité développé par Mantle Hood (1960), qui, à la fois, positionne l'ethnomusicologue dans une recherche participative et impliquée, et l'oriente vers un mode de collecte de données *in situ*, à travers l'acquisition d'une compétence musicale qui n'est pas de prime abord la sienne. Cette méthode engendre donc un double mode d'observation, théorique et pratique, et conduit à la formulation d'une double connaissance sur un même sujet, ethnographique et musical. Toutefois, il n'est pas certain selon mon expérience, et à la lecture de diverses recherches ethnomusicologiques proposant le déploiement de cette méthodologie, que ce double mode d'observation soit synchronique. De plus, si l'on continue aujourd'hui encore d'enseigner cette méthode dans nos universités, le concept en lui-même me semble aussi présenter plusieurs écueils, exacerbés, on le verra, par le développement toujours plus prégnant et actuel de la recherche interculturelle. Il se trouve donc souvent relégué à une étape de la recherche ou à la transmission de celle-ci plutôt qu'à une démarche probante et heuristique en soi, alors que le postulat premier de son penseur semble pourtant des plus fondamentaux.

Ce chapitre tentera donc de mettre en avant une (ré)vision de la bimusicalité de Hood qui puisse mieux s'adapter au terrain tel qu'il se présente aujourd'hui, en lien avec le développement des recherches actuelles en interculturel, et qui puisse de surcroît s'inscrire dans une démarche collaborative de recherche et de

cocréation d'un savoir scientifique. Je présenterai tout d'abord le terrain afin d'exposer les problèmes que j'y ai rencontrés et qui auront donné l'impulsion nécessaire à cette réflexion autour de ma démarche d'observation du *mbilim*, pratique musicale dite « traditionnelle » chez les Noons de Thiès, au Sénégal. Puis, j'effectuerai un survol de la méthode de Hood et de la posture interculturelle telle que je la conçois à partir des travaux effectués au Laboratoire de recherche en relations interculturelles (LABRRI) de l'Université de Montréal, afin de m'assurer de poursuivre à partir d'un langage commun. Enfin, je formulerai une proposition sur l'apport d'une démarche interculturelle pour la réactualisation de la bimusicalité de Hood, dans une optique de (ré)affirmation de l'importance fondamentale de l'utilisation de cette méthode d'observation *in situ*.

Du terrain et sa musique : de la remise en question d'une démarche

C'est à l'occasion de mes travaux sur le terrain dans le cadre de ma recherche doctorale qu'est né mon questionnement sur la problématique présentée ici. Ceux-ci se sont déroulés au Sénégal sur une année complète, soit de mars 2019 à février 2020 inclus, et faisaient suite à des recherches continues au sein de la communauté noon de Thiès depuis 2010. Ces dernières, qui visaient initialement l'étude de certaines pratiques musicales vocales chez les Noons, m'ont guidé vers l'observation du *mbilim*. Cette pratique leur aura permis, entre autres, de perpétuer une identité sélectionnée, renouvelée et renouvelante à travers divers mécanismes de vicariance (Berthoz 2013) et de transmutation (Surianu 1998) mis en œuvre pendant leur passage d'un animisme précatholique à un catholicisme occidental réinterprété pendant la période coloniale française. Étant donné l'importance considérable qu'a eue pour eux ce passage de l'animisme au catholicisme pendant la période coloniale, le questionnement qui motivait alors ma recherche était le suivant : comment la musique a-t-elle

permis de véhiculer, de façon continue, une identité noon dans une construction sociohistorique et dynamique au fil du temps et de la colonisation? Pour y répondre, je proposais de reconsidérer le travail d'archives effectué sur l'histoire et l'expérience coloniale et missionnaire afin de repenser les modèles classiques sur le syncrétisme et l'acculturation. Cela permettait, d'une part, de comprendre la construction d'une identité culturelle dans le contexte d'un présent partagé entre les Noons et « les autres » du pays, colonisateurs et Sénégalais. D'autre part, cette (re)considération me donnait l'occasion de saisir la construction et la conduite d'une identité musicale syncrétique, dans le temps, au sein de laquelle étaient véhiculés des éléments « choisis » par les acteurs en présence et considérés comme caractéristiquement « noon ». En somme, il s'agissait d'une invitation à repenser les rapports entre l'identité et l'altérité afin de distinguer l'implication des différents acteurs en situation de rencontre et de mettre au jour les mécanismes de perception, de projection et de vécu qui les liaient aux changements culturels, plus particulièrement « musicaux », qu'avait apportés le contexte colonial.

Mon corpus de données a donc été constitué grâce à l'observation participante et la participation observante (Soulé 2007), et suivant la méthode de la bimusicalité de Mantle Hood (1960). Ce corpus regroupe 46 événements musicaux, dont 38 performances de *mbilim*; une pièce de théâtre; 3 participations personnelles, à la guitare et aux claviers, en concerts de musique de variété; et 2 prestations de troupes appartenant à des groupes ethniques voisins. Mon implication et ma production, sur le terrain, comprennent aussi trois participations à des émissions culturelles, à la radio; un point de presse pour le lancement d'un album; ma participation personnelle, en tant que guitariste soliste, aux répétitions régulières de l'ensemble clé de ma recherche, Rich'Art Ndione et Le Saawal; ainsi que la production du tout premier album de musique

mbilim à paraître à l'étranger (*Mbilim Noon: D'hier à aujourd'hui*, VDE CD-1614, 2020) et d'un film ethnographique (*Niilaa duwaa: Le combat des Noons*, 2020). Le tout réparti dans plus de 25 localités du territoire noon. Cette même collecte englobe aussi les témoignages de 66 membres de la communauté qui se sont exprimés sur leur culture, en français, en wolof et en noon, et qui ont accepté de répondre à mes questions lors d'entretiens semi-dirigés (Savoie-Zajc 2009), seuls ou en groupes, et de *workshops*.

Les entrevues et les performances musicales ont fait l'objet d'une prise de notes fournie et, pour plusieurs d'entre elles, d'enregistrements audiovisuel alliant régulièrement une caméra vidéo ou mon téléphone portable et un enregistreur portable, un H4N Pro (Zoom), avec parfois l'ajout de deux micros SM-57. Les enregistrements audio ont été effectués suivant différentes méthodes conditionnées par les besoins et le contexte de chaque prise, notamment en utilisant les fonctions stéréo, quatre canaux ou multipistes (MTR). Ce dernier mode m'a permis, entre autres, l'enregistrement selon la technique du *playback* ou *re-recording* (Arom 1976; Marandola 1999) afin de capter plusieurs instruments simultanément (*overdub*), indépendamment, tout en ayant l'enregistrement d'un ensemble complet (par exemple, une section des tambours). Cette technique m'a permis de cibler certains éléments particuliers et de les isoler dans l'ensemble, notamment pour en faciliter la transcription musicale. Grâce à ces enregistrements, tout comme aux notes de terrain prises ici et là, j'ai ensuite pu retourner vers les musiciens afin de recueillir leurs impressions après leur lecture ou leur écoute, tel que le proposent Ruth M. Stone et Verlon L. Stone (1981) avec la notion de «*feedback analysis*».

Ma méthodologie relevait surtout d'une volonté d'expérimentation visant à constater les symboles et les significations attribués par un groupe donné à leurs pratiques culturelles en passant par l'apprentissage de ces mêmes pratiques. Lors des nombreuses

performances musicales et artistiques observées sur le terrain, cette démarche m'a donc permis d'adopter différentes postures et différents angles de vue, tout en apprenant la musique que j'étudiais et en prenant part à sa performance. Toutefois, un événement pour le moins déconcertant est survenu pendant la fête de la Tabaski, le 12 août 2019. En effet, lors d'une discussion avec Richard Ndione, participant principal à ma recherche et ami d'exception, celui-ci m'a déclaré inopinément que « les anciens [noons] étaient des génies » et qu'ils avaient observé la parade nuptiale du pigeon pour la transposer dans le *mbilim* sous forme de danse.

Il s'agissait là, après dix années de recherche passées à documenter la culture musicale chez les Noons, de la toute première mention de cette représentation animale dans le *mbilim*, et j'y voyais là un réel problème. Après tous les efforts déployés au fil des ans pour apprendre et comprendre les pratiques musicales et les symboles socioculturels des Noons, et alors que je croyais m'investir dans une démarche ayant effectivement pour cœur la bimusicalité, j'avais la confirmation à cet instant que la méthode employée sur le terrain avait ou créait des angles morts. À la suite de cet événement, j'ai d'abord cru devoir réécrire ma méthode de recherche, tant il me paraissait impossible d'en tirer des résultats complets et concluants. Je me rendais compte que ma volonté de *comprendre* cette pratique musicale se heurtait à celle des musiciens avec qui je travaillais et qui voulaient que j'*apprenne* leur musique, sans nécessairement avoir accès aux lois plus « profondes » de cette pratique, à ses règles intrinsèques.

Toutefois, si je croyais m'être éloigné de la méthode envisagée, il n'en est rien. Au contraire, la suite de mon travail sur le terrain et mon implication au quotidien dans la communauté m'auront permis de repenser et de réactualiser la bimusicalité de Hood jusque dans les sphères performancielles les moins « visibles », tout en renversant de surcroît la question fondamentale qui sou-

tenait le concept. Avant de poursuivre, un retour sur la littérature s'impose donc afin de mettre en lumière ce que l'on entend par « bimusicalité » et en quoi consiste la posture interculturelle que je souhaite y intégrer.

Ce que nous dit la littérature

La bimusicalité que propose Mantle Hood en 1960 est une méthode de terrain visant l'apprentissage et l'incorporation (dans le sens de « *embodiment* », l'expérientiation par le corps) d'une culture musicale (généralement non occidentale) à sa propre pratique instrumentale (occidentale). L'auteur la résume dans ces quelques lignes :

toute la tradition doit être assimilée. Cela signifie une compréhension et un aperçu non seulement de la musique et des arts qui y sont liés, mais aussi de la langue, de la religion, des coutumes, de l'histoire – en d'autres termes, de toute l'identité de la société dont la musique n'est qu'une partie, mais une partie très importante. À ce stade, on peut se demander jusqu'où un musicien occidental peut aller sur cette voie [...]. Si son désir est de comprendre une expression musicale orientale particulière afin que ses observations et analyses de musicologue ne se révèlent pas gênantes, il devra persévérer dans des études pratiques jusqu'à ce que ses connaissances musicales de base soient validées¹. (1960, 58 ; notre traduction)

Hood met l'accent sur l'importance, pour un musicien de formation occidentale, de l'immersion dans une culture donnée pour

1. *the whole tradition has [to be] assimilated. This means an understanding of and an insight into not only music and the related arts but also language, religion, customs, history – in other words, the whole identity of the society of which music is only one, but one very important, part. At this point we might ask just how far a Western musician can go along the road [...]. If his desire is to comprehend a particular Oriental musical expression so that his observations and analysis as a musicologist do not prove to be embarrassing, he will have to persist in practical studies until his basic musicianship is secure.*

apprendre le système musical en place. Selon moi, la littérature scientifique traitant de la bimusicalité est pertinente jusqu'à un certain point : à première vue, la méthode fonctionne, et les apprentissages musicaux ciblés sont impressionnants. En effet, elle apporte des résultats probants et particulièrement concrets, et les exemples où une pratique musicale a pu être (ré)intégrée dans un contexte universitaire, entre autres, sont pléthoriques. Toutefois, en y regardant de plus près, les études montrant l'efficacité du concept méthodologique de Hood relèvent pratiquement toutes du domaine de la pédagogie : pour certains, entre autres John Baily (2001), c'est la transmission d'une pratique musicale dans un contexte pédagogique qui prime, comme une préparation au terrain ou pour expliciter différentes compréhensions et différents systèmes musicaux à travers le monde. À ce sujet, l'exemple de la musique de gamelan est particulièrement efficace pour la compréhension de la cosmogonie balinaise et javanaise. Pour d'autres, notamment Gillian Leigh Clements (2008), Alison Tokita (2012) et Elizabeth Haddon (2016), la bimusicalité devient en quelque sorte synonyme de syncrétisme observable dans l'apport de deux « traditions » musicales cheminant ensemble jusqu'à la création d'une culture dite « moderne » ou « fusion » – c'est le cas de l'album de *mbilim* que nous avons produit, cité ci-dessus. Ailleurs encore, la bimusicalité est une préparation au terrain en contexte universitaire, comme en témoigne l'importance des programmes de bimusicalité mis en place dans les universités du Michigan, ainsi qu'à l'UCLA et à l'Université Wesleyenne, et qui s'inscrivent précisément dans la conceptualisation de ladite méthode par Hood, où l'étude d'une pratique musicale se doit d'être effectuée parallèlement à une étude anthropologique.

Assurément, cette méthode permet l'apprentissage et l'intégration de codes socioculturels nouveaux, favorisant l'acquisition de nouvelles techniques musicales et de capacités performan-

cielles étendues, ainsi que le mentionnait Bruno Nettl, qui voyait la bimusicalité « comme moyen de présenter scientifiquement la musique d'autres cultures, de performer activement, et même de composer suivant le langage d'une autre culture comme moyen d'apprendre les éléments essentiels de son style et de son comportement musicaux »² (1964, 20-21 ; notre traduction). Or, lorsque je consulte la littérature couvrant l'utilisation de la bimusicalité, sur le terrain ou en préparation de celui-ci, il m'apparaît que le déploiement de cette méthode manque l'objectif que j'espérais pourtant atteindre dans mes propres recherches. Suivre les enseignements d'un maître ou jouer d'un instrument *comme* les membres de la culture étudiée ne semble pas toujours permettre de dépasser le stade d'acquisition d'une technique musicale (bien que cela puisse être particulièrement efficace), ni d'expliquer les rouages et les limites de distorsion d'un genre particulier. Dès lors, le problème qui me semble poindre entre la littérature sur la bimusicalité et la recherche sur le terrain se situe à la frontière entre *apprendre* et *comprendre*.

Mon hypothèse est donc double : d'une part, *apprendre* un genre musical étranger et en maîtriser les techniques performantielles ne signifie pas nécessairement en saisir les codes sous-jacents, et encore moins en connaître les rouages sociaux. D'autre part, une immersion *musicale* ne permet pas, sinon de façon limitée, de mettre en lumière les règles *extramusicales* régissant les codes musicaux. En effet, comme en témoignera mon propre exemple dans les prochaines pages, sans ce partage du quotidien avec Richard et la communauté, je n'aurais probablement jamais découvert toute l'importance des oiseaux dans la performance du

2. *as a way of scholarly presentation of the music of other cultures, and of active performance and even composition in the idiom of another culture as a way of learning the essentials of its musical style and behavior.*

mbilim, ni la place prépondérante de l'environnement naturel des Noons dans leur vie musicale. Il m'apparaît donc que l'inscription de cette méthode bimusicale dans une posture interculturelle serait la clé d'une meilleure compréhension des dynamiques à l'œuvre sur le terrain, et que repenser la bimusicalité à la lumière d'une approche interculturelle permettrait de la réactualiser et d'en contourner certains écueils.

La question des approches interculturelles demeure cependant complexe, et il me faut effectuer ici une distinction terminologique suivant les travaux du LABRRI, pour plus de clarté au fil des prochaines pages. En effet, dans la recherche en contexte interculturel, on a tendance à amalgamer et à confondre l'« interculturelité », soit la coprésence de diverses cultures, de la différence et de l'altérité (Crispi 2015) ; l'« interculturalisme », soit l'ensemble des règles et mécanismes régissant la diversité ethnoculturelle (White 2014), terme induisant une dimension contextuelle et historique (White 2019) ; et enfin, l'« interculturel », considéré ici parmi ses possibles emplois comme « une orientation épistémologique qui se caractérise par le souci d'autrui dans une éthique relationnelle, l'humilité par rapport à la complexité de l'Autre, et la reconnaissance du fait que le savoir est coproduit » (White 2014, 37 ; voir aussi Arsenault, Grégoire et Comtois 2024). Si ce dernier terme est parfois employé dans d'autres contextes, notamment en tant que fait ou réalité sociologique – ce qui le rapproche alors de l'acception d'« interculturalité » –, voire en tant que discours et idéologie politiques (White 2014), le fait de le replacer à sa source épistémologique permet de revoir et d'étendre l'éthique relationnelle du chercheur ou de la chercheuse.

Dans le cas présent, pareille posture de travail au sein de dynamiques interculturelles et d'un cadre socioculturel étranger positionne le chercheur en tant que minorité visible, en tant qu'« étranger » (Simmel 1950), l'obligeant ainsi à repenser l'im-

portance d'être cet étranger et à mettre en lumière la relation dynamique qui se crée « entre étrangers » pour une meilleure compréhension de la réalité sociale qui l'occupe (Tiryakian 1973). C'est bien de cela qu'il est question ici : un chercheur étranger aux tenants des pratiques musicales qu'il souhaite observer, eux-mêmes étrangers à lui, et qui tente de comprendre et de rendre compte d'un phénomène dans une recherche ethnomusicologique. Le rapport à l'autre est en ce sens complexe et différentiel puisqu'il s'inscrit dans une relation de réciprocité de la différence et devient fonction de l'apprentissage et de la découverte, scientifique et humaine : chacun apporte à l'autre. Pareille rencontre interculturelle oblige également à revoir l'importance de la réflexivité du chercheur et à repenser sa propre expérience, sa propre histoire et sa propre culture afin d'éclairer dans ses travaux sa place même de chercheur sur le terrain.

Une telle conception de la rencontre interculturelle se doit aussi de s'ancrer dans une démarche intersubjective et dans une herméneutique qui permette la mise en commun des identités en coprésence (Heidegger 1968), constituées de leur passé et de leur présent, pour une fusion des horizons (Gadamer 1976) et l'atteinte d'un but partagé : la coconstruction d'un savoir phénoménologique. L'apport de l'herméneutique dans ce contexte permet de comprendre autrement la mise en dialogue interculturel puisque ce qui est considéré comme contingent dans cette rencontre n'est pas tant le contact entre étrangers que la différence des subjectivités en présence. C'est pourquoi, d'ailleurs, une posture interculturelle, dans une recherche appliquée et impliquée, se doit d'embrasser une dynamique d'intersubjectivité qui puisse laisser la place à un espace partagé, un entre-deux culturel, un « entre-tradition » (Emongo 1997) à même d'encadrer la cocréation d'un savoir phénoménologique limitant autant que possible les relations ou dynamiques coloniales, pour reprendre les judicieuses

critiques de Clifford Geertz ([1973] 1993), James Clifford et George E. Marcus ([1986] 2009), et Joannes Fabian ([1983] 2006) sur les modes d'écriture et de mise à distance ethnographiques.

Cela n'est toutefois pas aussi simple qu'il y paraît puisque, suivant les réflexions de Raimon Panikkar (Emongo 2014), cette posture oblige la recherche d'un double dialogue, entre 1) la réflexion et le vécu, tant chez le chercheur que chez les participants à la recherche; et 2) le chercheur et la communauté au sein de laquelle s'ancrent ses observations. Se tisse donc une certaine complémentarité, pour ne pas dire une complémentarité certaine entre les différents acteurs de la rencontre. Le dialogue interculturel doit tenir compte de la voix/voie de chacun afin d'en expliciter la différence, révélant la pluralité des cultures et traditions en présence, ainsi que la recherche réciproque et partagée d'une solution à l'incompréhension mutuelle.

En fin de compte, une posture interculturelle qui met en avant le dialogue entre les cultures en situation de rencontre doit miser sur les moyens de communication adéquats pour le partage de l'instant présent et la coconstruction d'un temps partagé que l'on appelle « interculturation » (Guerraoui 2009). Cette ouverture du terrain à une temporalité partagée permet d'observer « une pluralité de références culturelles subjectivées par manipulation, réinterprétation, qui vont se combiner, interagir les unes sur les autres, et [qui] de ce fait ne pourraient être réductibles à aucun des pôles culturels en présence » (*ibid.*, 198). C'est par la création d'un tel espace, où les tensions et dynamiques d'échange permettent la création d'une culture éphémère, virtuelle et syncrétique (*ibid.*), et à partir duquel on peut tirer des conclusions scientifiques du discours intersubjectif, que peut se coconstruire le savoir. En somme, la posture interculturelle que j'ai adoptée sur le terrain aura mis l'accent sur « les processus par lesquels, dans les interactions qu'ils développent, [les groupes et individus d'ensembles culturels

différents] engagent implicitement ou explicitement la différence culturelle qu'ils tendent à métaboliser» (Denoux 1994, 72) afin que le savoir synthétisé dans la recherche ne soit ni l'apanage du chercheur ni celui de ses interlocuteurs, mais bien la résultante de l'échange et du dialogue interculturel entre l'ensemble des points de vue en présence.

L'impasse : ou comment mieux s'impliquer

Qu'en est-il donc de la bimusicalité comme méthode de recherche ethnomusicologique *in situ*? À la lumière de la présentation que fait Hood lui-même de sa méthode, il est clair que son recours au domaine musical visait également à mieux comprendre la culture en situation de rencontre. En cela, et dans ce cadre épistémologique, le lien ontologique entre interpréter et comprendre prend toute sa pertinence : l'interprétation devient l'outil de la compréhension (Lenclud 2013). Pourtant, le problème de la méthode de Hood se situe précisément dans l'interprétation que le monde scientifique peut avoir faite de cette association : « l'enchaînement logique, nous rappelle Lenclud, se présente sous cette forme : première compréhension (ou compréhension immédiate), puis interprétation, enfin nouvelle compréhension. Chaque ethnographe, *sur le terrain comme dans la vie quotidienne*, fait l'expérience de ce processus. [...] [C]'est un épisode d'échange » (*ibid.*, 102). L'apprentissage d'une culture, s'il se contente de passer exclusivement par la musique *préalablement* à, ou même pendant, un travail de recherche mené sur le terrain, à travers la maîtrise et la performance d'une pratique musicale par l'ethnomusicologue, ne peut donc mener qu'à une *interincompréhension in situ*. D'une part, dans mon cas, il n'aurait pas été « normal » pour la communauté, sur le terrain, que je sache et puisse performer le *mbilim* – bien que j'aie finalement pu l'apprendre et participer avec elle aux performances au fil du temps. D'autre part, il m'apparaît que

(ap)prendre une culture différente de la nôtre, chez nous comme sur le terrain, ne nous informe pas des dynamiques de négociation qui se jouent dans la perpétuation du genre ni des enjeux socioculturels et historiques qui l'ont modelée selon ses propres acteurs et actrices, et encore moins de tous les comportements sociaux influençant cette musique et qui pourraient ne pas être « musicaux ». C'est justement dans cet « échange » entre musiciens issus de cultures différentes, dans ce dialogue où des tensions et des négociations sont « expérimentées » (Dewey 2010a) dans la créativité, que prennent tout leur sens les symboles identitaires que la communauté d'accueil a décidé de perpétuer jusqu'à aujourd'hui dans sa musique.

Pour ma part, il est vrai que cette méthode d'apprentissage « bimusical » ne me permettait pas de comprendre les rouages de la culture musicale observée. En revanche, la rencontre interculturelle que je vivais sur le terrain ne pouvait que contextualiser mes réflexions en matière de tensions et de négociations. En effet, alors que Hood nous présente un concept performatif où l'étude de la culture se fait par l'apprentissage strict, préalable ou *in situ* de la musique qu'elle porte, les artistes avec qui je travaillais ont plutôt vu mon intervention comme une occasion d'« internationaliser » leur musique : on m'a collé tour à tour les titres de *manager* et de directeur artistique, et j'ai même produit un disque de *mbilim* matérialisant la somme de mes recherches et auquel j'ai également participé en tant qu'interprète soliste. Puis un film ethnographique a été produit, permettant de recueillir et de partager certains des savoirs et savoir-faire des acteurs et actrices culturels de la communauté noon. Plutôt que de me contenter d'apprendre la musique, objectif que je visais en tout premier lieu, on m'a constamment mis à distance de cette pratique musicale « traditionnelle » du *mbilim*. Mon implication m'a ainsi permis de découvrir en quoi les éléments de culture populaire pouvaient se



FIGURE 1.1. Lancement international de l'album *Mbilim Noon. D'hier à aujourd'hui*. Crédits : ClapAfrica.

mouvoir d'un passé à *reconstruire* à un présent *modernisant*, dans une volonté de revenir sur une tradition et de lui apporter une dimension internationale. J'ai donc pu mettre au jour les composantes d'identité culturelle noon dans la musique que j'observais en lui apportant mes propres influences de musicien occidental ayant voyagé et donné des représentations en Amérique du Nord, en Europe et en Afrique de l'Ouest.

Telle que je la conçois, l'hypothèse de la bimusicalité de Hood est donc incomplète en certains contextes, voire inapplicable pour d'autres, et ne représente certainement pas un accès direct à la culture d'autrui. C'est un contact de surface et un mode d'observation impliqué, certes valable, mais non une rencontre. Pour ma part, à la différence d'autres chercheurs et chercheuses qui auraient pu prendre la parole « à la place de », « au nom de » ou « pour » les intéressés, j'ai choisi de la prendre « avec » celles et ceux pour qui ma recherche a véritablement du sens et de l'importance,

celles et ceux qui voyaient en moi la possibilité d'inscrire leur culture dans l'histoire du Sénégal. C'est en cela, notamment, que l'album produit sur le terrain, *Mbilim Noon: D'hier à aujourd'hui*, fait figure d'exception : il « nous » inscrit dans cette histoire. Après tout, enquêter et interroger son terrain, c'est aussi « se [re]mettre en question, ce qui signifie que c'est l'altérité qui nous met en question. D'où : dans la question, c'est [aussi] moi qui suis en jeu » (Deniau 2002, 349).

Repenser la bimusicalité au prisme d'une démarche interculturelle

Ainsi, je crois que l'écueil majeur de la bimusicalité de Hood peut être contourné à l'aide d'une posture herméneutique dans la rencontre interculturelle. Mettre l'accent sur les dynamiques processuelles et de réciprocité de la rencontre interculturelle dans un travail complémentaire de questionnement et d'entrevues a cet avantage non négligeable de créer un paradigme de recherche beaucoup plus dynamique où l'espace-temps est partagé, « coevallescent » (« *coevalness* », voir Fabian [1983] 2006), et où l'implication du chercheur ou de la chercheuse devient la clé de la coproduction et de la coconstruction d'un savoir musical, socioculturel et historique. Ce n'est donc pas que la bimusicalité telle que la présente Mantle Hood soit absolument inopérante ; plutôt, celle-ci produit un savoir technique et factuel. La bimusicalité « révisée » et actualisée telle que je la propose ici confère quant à elle un statut tout particulier à l'ethnomusicologue : celui d'artiste-chercheur. Ce statut permet de coproduire un savoir s'imbriquant beaucoup mieux dans le *pourquoi* des conduites socioculturelles, de l'importance d'une pratique musicale et de ses divers symbolismes.

En ce qui me concerne, cette démarche aura fait de moi non seulement un acteur culturel cherchant à restituer la somme de ses recherches effectuées sur le terrain au cours des dix dernières années, mais aussi un acteur politique ancré dans le processus de

reconnaissance d'une communauté se battant pour l'inscription de son identité dans le patrimoine culturel du Sénégal. Dans ma volonté d'apprendre le *mbilim*, le fait d'être étranger me positionnait en élément polarisant, par la mise en paradigme des postures intérieures et extérieures à la culture étudiée (Tiryakian 1973). Je devenais aussi une source de *challenge* pour les adeptes de cette pratique musicale, qui devaient négocier les informations qu'ils allaient me communiquer pour que l'on puisse jouer, ensemble ; des informations qui, ils et elles le savaient, allaient également figurer dans ma recherche doctorale. Cette étiquette nous obligeait dès lors à aborder de front les tensions interculturelles que générait le fait d'être porteurs de traditions différentes et à embrasser une sorte de partage, une dynamique d'échange dialogique qui aura de surcroît mis en lumière la nécessité de ma participation impliquée dans un processus d'explicitation de la différence culturelle. Finalement, interroger à la fois les limites musicales de la pratique du *mbilim*, tout comme interroger cette pratique dans le quotidien des Noons, aura permis d'obtenir un portrait beaucoup plus complet et probant du phénomène observé. Le meilleur exemple pour expliciter ma proposition est la production de notre album de *mbilim*.

Négocier pour mieux (dis)cerner

Alors que je maintenant depuis quelques semaines une posture plus observante sur le terrain et que j'assurais la fonction de producteur dans la préparation de l'opus en question, un problème est survenu durant la toute dernière répétition avec l'ensemble, trois jours avant l'enregistrement : nous perdions alors notre guitariste soliste. Face à l'impossibilité de lui trouver un remplaçant, les membres du groupe ont tout de suite mis de l'avant un questionnaire concernant la somme de mes observations sur le *mbilim* et sa pratique, parallèlement à une évaluation – leur propre évaluation



FIGURE 1.2. Séance d'enregistrement, *Mbilim Noon. D'hier à aujourd'hui* (4 juillet 2019). Crédits: Anthony Grégoire.

– de mes compétences de musicien suite à la propagation, dans la communauté, du fait que j'aie une formation de guitariste interprète. Au cours de la discussion qui s'en est suivi, j'ai dû accepter de prendre également part à la production en tant que soliste, ce qui me laissait donc seulement trois jours pour mettre en application mes observations et apprendre à performer moi-même le *mbilim*. C'est ce que j'ai fait (non sans peine), et le 4 juillet 2019, nous procédions à l'enregistrement, à l'ombre de l'arbre gigantesque du fort Faidherbe, actuel Musée régional de Thiès.

Toutefois, mon malaise palpable et mon incompréhension de certains codes rythmiques m'ont fait douter à un point tel que je ne suis finalement pas parvenu à jouer aux côtés des musiciens ce jour-là. En effet, j'étais tout à fait incapable de m'arrimer rythmiquement à la structure mélodique sous-jacente (que tous et toutes avaient pourtant en tête). Et pour cause : il se trouve que le temps fort d'une cellule rythmique, marqué en homophonie par la frappe de basse aux tambours et à la grosse caisse de la batterie, se situe

exactement sur la troisième croche du deuxième temps fort dans une mesure en 6/8. C'est évidemment une conceptualisation particulièrement occidentale du rythme, mais c'est celle sur laquelle se fonde ma propre formation musicale, celle-là même qui me plaisait pourtant alors cruellement en défaut.

La première partie de la majorité des pièces du répertoire actuel de *mbilim* s'ouvre sur un *nguel*, forme binaire dont la pulsation bien sentie ne me causait pas trop de problèmes. Puis une transition arrive environ à mi-parcours, annonçant alors un changement structurel, rythmique et mélodique particulièrement marqué et difficile à suivre. Je devais décaler d'une croche ce que j'entendais (intérieurement), et superposer mes lignes mélodiques à d'autres, ce qui les faisait ainsi chevaucher ce que je considérais alors comme la « mesure » (comprise dans son sens occidental). On trouvera, ci-dessous, une transcription occidentale que j'ai pu effectuer (après réduction) de la superposition des différents

FIGURE 1.3. Transcription rythmique du *mbilim*.

rythmes (et de leurs variations) dans l'ensemble des instruments percussifs. Toutefois, suivant les considérations évoquées précédemment, le début d'un cycle rythmique, pour les Noons, doit y être situé sur la deuxième croche de la première mesure.

J'ai donc dû composer tant bien que mal, d'une part, avec mes propres traditions et celles des Noons et, d'autre part, avec l'« obligation » d'interpréter un *mbilim* « correct » pour la communauté. Malheureusement, et comme en témoigne l'album produit, je n'ai pas réussi à m'arrimer parfaitement à l'ensemble lors de ma séance d'enregistrement, le 17 juillet 2019. Si la communauté a tout de suite perçu la couleur différente de l'opus et une volonté de l'ensemble d'« internationaliser » le *mbilim*, il n'en demeure pas moins que nous savions hors de tout doute qu'il s'agissait en fait d'une limitation de ma part qui a dû être négociée afin que la musique enregistrée ne s'éloigne pas trop des limites acceptables de ce qu'est un *mbilim*.

Dialoguer pour mieux échanger

Cela étant, l'enregistrement de l'album lui-même n'était que la pointe de l'iceberg dans notre processus de « fixation » du cheminement sociohistorique du *mbilim* pour un public international. Si le projet s'inscrivait dans une volonté de la communauté de patrimonialiser un genre musical en perte de vitesse, le point de mire était assurément l'organisation d'un lancement international où je devrais aussi performer le *mbilim* devant un auditoire. Il m'a fallu six mois complets, entre l'enregistrement et le lancement, pour en maîtriser la rythmique : le 18 janvier 2020, nous produisons ainsi sur scène un *mbilim* aux sonorités résolument modernes (en témoignent mes envolées solistes), mais respectant à la moindre croche les codes rythmiques et mélodiques du genre (voir fig. 1.1). Ces six mois de préparation ont donné lieu à d'intenses négociations quant aux différences perçues et explicites entre ma pratique

musicale et la leur. Le plus important aura été les échanges nécessaires afin de faire concorder nos traditions respectives, et ce, tout en respectant les limites acceptables du *mbilim*. En effet, si je voulais apprendre le *mbilim* selon leur point de vue, je devais aussi comprendre ce qui motivait le degré d'acceptabilité de certaines libertés par rapport aux mélodies et aux rythmes fondamentaux.

Tout ce travail d'explicitation des mécanismes musicaux a été long et périlleux, et les répétitions ont vu naître certaines tensions qu'il nous a fallu résoudre pour nous permettre de comprendre d'où chacun tirait son savoir et ses compétences. On me disait régulièrement, dans la communauté, qu'un *toubab* comme moi ne pourrait jamais comprendre ni interpréter le *mbilim* comme un Noon, au grand désarroi de mes collègues musiciens, qui tentaient autant que possible de faire mentir ce dicton au fil de nos répétitions. Nos efforts pour donner naissance à un *mbilim* à la croisée de nos traditions ont finalement été bien reçus, jusqu'à confondre mes détracteurs et détractrices qui n'en croyaient pourtant pas leurs yeux qu'un Blanc soit sur scène à jouer leur *mbilim* !

Processualiser pour mieux s'impliquer

Est-ce à dire que l'écueil de la bimusicalité se situe précisément là où elle a eu tendance, récemment, à investir toute son énergie, soit dans la *préparation* au terrain musical ou dans la production de projets musicaux « fusion » au retour du terrain ? Je ne crois pas que la réponse soit aussi simple. Je crois plutôt qu'une préparation aussi complète que possible *avant* le contact interculturel – cette préparation ne pourrait-elle pas déjà être une forme de contact interculturel ? – ne peut mener qu'à un apprentissage technique et à l'acquisition de compétences musicales préalables à une rencontre musicale. La rencontre elle-même, et les négociations s'opérant dans le dialogue, sur le terrain, par la musique, m'apparaissent comme les éléments clés du travail pour parvenir à une

meilleure compréhension de la culture observée et à dépasser la seule connaissance technique de ces pratiques musicales. Ainsi, il me semble que seule l'expérience du terrain permet une appropriation assez ancrée pour activer la circularité herméneutique (Gadamer 1976) entre sujet et objet, ce mouvement essentiel d'influence entre les acteurs et actrices et la réception de leur pratique musicale.

Toutefois, cette complexité dialogique dans la rencontre interculturelle, que j'ai vécue à l'occasion de mon apprentissage à l'occidentale du *mbilim*, révèle aussi un autre écueil de la méthode mise en avant par Hood : l'impasse ontologique entre étique et émique. Apprendre une pratique musicale préalablement au travail de terrain ne permet pas de contourner ce problème si c'est là le souhait inavoué du chercheur : cela en devient même possiblement l'obstacle majeur. En effet, une telle perspective ou conception de la rencontre interculturelle par la musique présuppose une différenciation étique/émique problématique de la construction d'un savoir *sur* l'autre, puisqu'il faudrait théoriquement « quitter » son propre savoir culturel pour en adopter momentanément un autre. Outre la possibilité ou non d'atteindre un niveau assez élevé de compétence culturelle préalablement à la recherche sur le terrain pour une compréhension efficiente et complète de la culture étudiée, la perspective « bimusicale » selon Hood renvoie toujours à une mise à distance « temporelle » des cultures pourtant « en présence » (Fabian [1983] 2006). D'après ma propre expérience, c'est tout à fait illogique, et cela nie même le principe fondamental de la rencontre interculturelle puisque, dans pareil cas, il n'y a pas d'échange ni de dialogue, seulement un apprentissage technique. Pour ces raisons, j'estime qu'il est nécessaire de formuler de façon beaucoup plus « processuelle et dynamique » (Guerraoui et Pirlot 2011) la réflexion quant à l'influence du chercheur et de sa présence dans un univers

musical qui n'est pas le sien, dans une démarche qui doit refléter la différence culturelle.

Assurément, la rencontre interpersonnelle induit certaines tensions et la nécessité de les résoudre, ce qui donne lieu à une négociation interculturelle et, en fin de compte, à une ouverture des acteurs qui font l'expérience de leurs systèmes d'apprentissage respectifs. Une méthode d'observation telle que la bimusicalité, aujourd'hui, se doit donc à la fois d'actualiser le rôle fondamental du chercheur dans le partage des connaissances qui sous-tendent une pratique musicale donnée et d'orienter sa conception vers une fusion des horizons (Gadamer 1976) prenant en considération les parties comme ce qu'elles sont réellement : un *interprétant engagé* (le chercheur ou la chercheuse) et un *interprété conscient* (les adeptes de la pratique musicale en question). La posture herméneutique permet ainsi de dépasser la dichotomie problématique du point de vue par la création d'un espace de coconstruction axé sur l'explicitation de la méconnaissance ou de l'incompréhension mutuelle. Ce n'est pas en *sachant préalablement* ni en *apprenant* les techniques et théories derrière une pratique musicale que l'on décèle les mécanismes qui fondent et soutiennent les divers symboles d'une culture autre que la nôtre, mais bien par la négociation des limites de l'influence des cultures en présence pour la coproduction d'une pratique musicale syncrétique où le bagage du chercheur met en lumière l'historicité et les conduites artistiques dans la performance musicale.

Interroger pour mieux compléter

Toute cette réflexion sur la place du chercheur ou de la chercheuse au cœur de la performance d'une pratique musicale étrangère permet effectivement d'atteindre des degrés de compréhension plus profonds vis-à-vis du phénomène étudié. Toutefois, si l'on cherche à comprendre une communauté uniquement par l'intermédiaire

de ses pratiques musicales, on ne parvient fatalement qu'à une explication « musicale » du quotidien, alors que le quotidien façonne aussi, réciproquement, le musical. C'est pourquoi la réactualisation de la méthode de la bimusicalité gagne son plein potentiel lorsqu'on la croise avec un travail ethnographique mené parallèlement, notamment par une longue période passée sur le terrain et par la réalisation d'entretiens.

De la mise au jour de dynamiques nouvelles dans le mbilim

En règle générale, le *mbilim* n'est toujours pas considéré aujourd'hui comme un « concert » à proprement parler, et ce, malgré la volonté de professionnalisation des musiciens qui, pour la très grande majorité, « battent » le tambour pour faire danser le public. Dans le cadre de l'application de la bimusicalité, on aurait pu se contenter de se fier à ces simples remarques de résistance face à la spectacularisation du *mbilim*. Toutefois, les codes socioculturels sous-jacents à cette résistance ont pu être mis au jour uniquement, dans mon cas, grâce à la bimusicalité telle que je l'appliquais. C'est grâce à mes entretiens que j'ai pu cerner et mettre en lumière la nécessaire conjugaison de l'identité entre danse et tambours en situation de performance afin de permettre la représentation littérale de chaque individu, chaque maison et chaque lignage dans la communauté.

Négocier les limites des possibles de mon jeu instrumental, en tant que guitariste soliste dans la performance du *mbilim*, échanger sur le pourquoi de la mobilisation de telle ou telle règle, tel ou tel symbole, et m'investir dans l'expérience du *mbilim* pour en éprouver la conduite aura orienté toujours plus les entretiens menés en parallèle de mon implication musicienne. Réciproquement, ces mêmes entretiens m'auront guidé dans mon jeu instrumental afin de mieux cerner les raisons des conduites musicales. En outre, mes constatations lors de performances où



FIGURE 1.4. Duel entre une danseuse et le *nder*. Crédits : Anthony Grégoire.

je me posais en tant qu'observateur confirmaient ou infirmaient certaines de mes réflexions ou certains de mes réflexes cognitifs qui relevaient respectivement de ma posture de musicien ou de celle de chercheur, voire des deux. Ce faisant, la complexification du phénomène musical que j'observais alors s'est étendue et redistribuée à l'ensemble des sphères socioculturelles du quotidien des Noons. Ci-dessous, un bref exemple des découvertes que j'ai faites grâce à mon cheminement en continu, complémentaire à ma posture d'artiste-chercheur.

L'importance du rythme intérieur

Les Noons ont une maxime : « *Saawal la njinda*. » Celle-ci se traduit par : « Quand le *Saawal* [*leader*] sonne, je ne dors plus. » Cette expression pourrait évoquer la puissance sonore impressionnante d'un *mbilim* qui empêche littéralement tout le monde de dormir pendant une bonne partie de la nuit, et ce ne serait pas une erreur.

Toutefois, la référence au sommeil renvoie plutôt ici à une période active d'expérience de l'identité chez les membres de la communauté. En effet, ceux-ci affirment que le rythme du *mbilim* vient les chercher en elles et en eux, que ce rythme les « possède ». En réalité, chaque individu a un rythme qui lui est propre : le *mbak*. Le *Saawal*, celui parmi les tambourineurs qui mène en quelque sorte le *mbilim*, « envoie » différents rythmes pour « appeler » les gens dans la danse. C'est une façon de communiquer, musicalement, une information rythmique qui pénètre dans le sang de celui ou celle qui la reçoit et invoque littéralement son identité, l'obligeant à entrer dans la danse, sans possibilité de se défilier ou d'ignorer cet appel individuel.

On peut définir le *mbak* comme la traduction rythmique, en langage tambouriné, de messages et de proverbes parlés, constituant aujourd'hui tant un signal musical qu'un élément discursif (Tholon 2010 ; Tang 2007). Chez les Noons, le *mbak* s'observe dans la performance du *mbilim* en tant que signal annonçant la transition d'une partie A vers une partie B, en réponse à un énoncé du chanteur, de la chanteuse ou des choristes, voire en réaction aux danseurs. Mais tous les *mbak* ne sont pas équivalents, car ils renvoient historiquement à certaines maximes associées soit à une famille (par exemple, le *mbak* de la famille Ndione), un village (celui de Thiès-Nones), une concession familiale (celui des Ndiolène de Thiafathie) ; soit à des événements importants du quotidien (par exemple, « Le serpent qui mord nous fait voir la mort ») ; soit encore à un message ponctuel que l'on veut communiquer à une personne ou à un groupe. Si le *mbak* est toujours d'importance dans chaque pièce d'un *mbilim*, il variera nécessairement, au sein d'une même pièce, selon le lieu de performance, l'auditoire, les danseurs, le temps de l'année, etc., afin de répondre à ces différents paramètres performanciers. Malgré toute l'importance de sa présence musicale, il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui, la

signification d'un *mbak* n'est généralement pas connue ou presque chez les jeunes ; on ne retient alors que son rôle musical communicatif d'un événement à venir dans le *mbilim*. Néanmoins, les *mbak* demeurent des rythmes plus ou moins « consacrés », en ce sens qu'il serait impensable de les confondre avec les rythmes fondamentaux du *mbilim*, voire avec de nouvelles créations rythmiques – créations qui, au demeurant, sont assez rares, puisque chacun des tambours prenant part au *mbilim*, chez les Noons, constitue une association identitaire de plusieurs rythmes.

Alors que la superposition rythmique au sein de l'ensemble percussif se doit d'être stable, un *mbak* pourra être exécuté en solo soit par le *leader* de l'ensemble des tambours sabar, le *nder*, soit par le second *leader*, le *thiole*. Dans quelques cas, un *mbak* pourra être joué à l'unisson par l'ensemble des cinq tambours sabar, mais un tel déploiement de virtuosité et de puissance annoncerait nécessairement un événement musical majeur dans le déroulement de la soirée, comme le début ou la fin du *mbilim*. L'ensemble rythmique est donc dirigé à la fois par le *nder* et par le *thiole*. Le premier est la figure principale de l'ensemble – en témoigne son positionnement, debout, devant les quatre autres tambours qui formeront un demi-cercle derrière lui. Mais le second assure la base rythmique : il est porteur du rythme partagé par tous les Sérères, le *sam seu mo na*, rythme en trois temps contre deux, fondamental tant pour le *mbilim* des groupes *cangin* que pour le *nguel* des Sérères du Sine. Les autres tambours n'en sont pas pour autant de moindre importance puisque ce sont eux qui constituent la référence identitaire dans le *mbilim*.

Chez les Noons, un terme désigne spécifiquement le coup de baguette du *nder* : on nomme « *galang* » l'« expression de la baguette » pour danser le *mbilim*. La personnification du coup de baguette est ici primordiale parce que c'est elle qui fait danser les gens. En effet, dès que quelqu'un cède à l'appel de la danse

et « entre » sur la piste, les tambours communiquent avec lui ou elle pour établir un dialogue avec les pas de danse représentatifs de son sous-groupe ethnique et une gamme précise de rythmes associés au genre, à l'âge, voire au temps de l'année. Le joueur de *nder* se doit ainsi de maîtriser tous les rythmes associés à chacun des sous-groupes *cangin* en plus de démontrer sa capacité à capter ces mêmes rythmes dès les tout premiers pas de danse de la personne qui se présente. De plus, le tambourineur doit conjuguer ces rythmes à des « appels » correspondant aux rythmes personnels (les *mbak*) de chacun des individus assistant au *mbilim* afin qu'ils et elles entrent à leur tour dans la danse.

Le *nder* se retrouve donc naturellement entre le danseur ou la danseuse et les tambours, et c'est le *thiole* qui mène l'ensemble en fonction de l'information captée et communiquée par le *nder*. La dynamique qui s'installe alors est la suivante : le *nder* indique une gamme de rythmes à sa troupe en fonction des pas de danse de chacun des danseurs avec qui il amorce un duel (qu'ils soient *ndoute*, *safèn*, *noon*, *laalaa*, *diobass*, voire *sine*), et les autres tambourineurs le suivent, puisqu'il est le premier *leader*. Mais le *thiole* resserre encore plus la palette rythmique en fonction de la danse exécutée devant la troupe (par exemple, le *yafang* chez les hommes ; le *youmsam* chez les femmes). Il quitte ainsi son « tempo », le *sam seu mo na*, et ce sont les syncopes de l'ensemble qui complémente alors son propre rythme qui font référence au sous-groupe ethnique dont provient la personne qui danse. Le *thiole* est donc le second *leader*, non seulement parce que c'est lui qui « détient » le *sam seu mou na*, mais aussi parce que c'est lui qui symbolise justement le fondement du *mbilim* qui, chez les Noons, est associé aux jeux instrumentaux autrefois interprétés à laalebasse et au *kan-ndang*.

La danse comme démonstration performancielle identitaire liée à l'environnement

Le *mbilim* n'est donc pas monolithique, et les différences sont visibles : on peut distinguer chaque sous-groupe parmi les cinq du groupe *cangin* grâce aux variantes dans les pas de danse. Par exemple, on dit sur le terrain que les gens de Fandène, qui sont réputés être restés le plus près des traditions, dansent particulièrement bien le *yafang*. Mais j'ai remarqué qu'il y a plus, et qu'ils ont tendance à accorder leurs pas de danse – pendant la première partie, durant laquelle ils forment un cercle – avec le rythme de l'ensemble percussif : plutôt que de marquer la pulsation de trois contre deux du *sam seu mo na* par un balancement simple, ils souligneront et accompagneront les *mbaks* avec des pas en homorythmie sur les frappes de basse des tambours. Les gens de Tacet, pour leur part, dansent plutôt ce qu'on appelle le *thias*, en sautillant sur place très rapidement, d'une jambe à l'autre, avec des mouvements horizontaux des bras à la hauteur des épaules. Par ailleurs, on dit des gens vivant sur la route de Tivaouane qu'ils dansent merveilleusement bien le *youmsam*.

De surcroît, il s'avère que, comme je l'ai finalement découvert, la danse exécutée par un homme et une femme dans le *mbilim* a tout de la parade nuptiale du pigeon. On y observe en effet plusieurs éléments caractéristiques dans la gestuelle : 1) l'un des deux partenaires peut tourner autour de l'autre, ou chacun d'eux peut tourner sur lui-même ; 2) l'homme danse en bombant le torse et en effectuant des mouvements du tronc de haut en bas ; 3) les mouvements de bras rapides imitent le battement frénétique des ailes ; 4) les reflets dans la nuit des tissus cirés dont sont vêtus les hommes et les femmes rappellent le plumage de l'oiseau – mais ici, ce sont les femmes qui arborent les couleurs éclatantes, contrairement aux mâles dans le règne animal. Réminiscence

du matriarcat chez les Noons animistes ? Dans tous les cas, mes observations lors des très nombreuses soirées *mbilim* auxquelles j'ai pu assister tendent à démontrer cette appropriation effective de la parade nuptiale du pigeon dans les figures de danse, où la courte performance d'un cycle rythmique (environ une dizaine de secondes tout au plus) prend fin sur un « coup de bassin » des partenaires, vers l'avant ou l'arrière, marquant leur accord dans ce moment de plaisir partagé, voire la victoire et la supériorité du danseur ou de la danseuse sur l'autre.

S'il en est ainsi de l'appropriation de la figure du pigeon dans la danse, on y retrouve également toute une panoplie d'autres oiseaux. Je constitue justement à cet effet un catalogue d'identités dansées. Et les oiseaux ne sont pas la seule utilisation « musicale » que font les Noons de l'environnement naturel dans la construction performancielle de leur identité en fonction de leurs familles et sous-groupes ethniques : le palmier rônier, compagnon mystique par excellence des Noons, y occupe aussi une place tentaculaire et transversale dans la mobilisation extramusical du *mbilim*. Toutes ces considérations n'auraient absolument pas pu voir le jour dans mon travail si je n'avais pas opté pour la posture d'artiste-chercheur. Celle-ci m'a permis de laisser libre cours à l'expression de cette facette musicienne de moi-même, tout en laissant la voix/voie à toute une communauté afin qu'elle prenne part à la recherche, misant ainsi sur la mise en commun de savoirs différents pour la construction partagée d'un sujet qui l'aura aussi été sur le terrain et s'inscrivant dans un but significatif commun à tous ceux qui y auront participé.

* * *

Le problème méthodologique que j'ai rencontré sur le terrain a finalement été bénéfique, et ce, à plusieurs égards. En effet, il m'a

obligé à repenser ma propre recherche en fonction de la place partagée que nous y occupions, les participants et moi-même, tant sur le terrain que dans le savoir que nous produisions ensemble. Dès lors, à mon rôle de chercheur s'est ajouté celui d'artiste, dans un mouvement complémentaire et indissociable. Si la méthodologie envisagée me semblait impraticable de prime abord, c'est aussi parce que l'écueil qu'elle présente se devait d'être repensé selon une démarche tout à fait nouvelle. Pourtant, il me paraît étonnant qu'il ait fallu plus de soixante ans pour mettre en lumière l'importance, voire la nécessité d'adjoindre aux réflexions sur la bimusicalité de Mantle Hood une posture interculturelle.

Ma proposition rappelle ici tout le potentiel de la rencontre interculturelle et met l'accent sur le dialogue que celle-ci permet entre les acteurs et actrices pour révéler non seulement les différences, mais aussi les différends, les négocier et les expliciter afin de déterminer ce que signifie vraiment chaque symbole pour chacune des personnes prenant part à l'échange. L'élément qui m'échappait dans la bimusicalité de Hood et semblait rendre son application impossible, c'était donc la nécessité de l'appréhender sous une forme beaucoup plus complexe, à un second degré d'apprentissage, qui m'a permis non seulement de déterminer les symboles spécifiquement sélectionnés pour établir – volontairement – une continuité identitaire dans la musique, mais surtout de cerner directement les raisons de leur importance et de leur sélection, *par* et *pour* les Noons, tout comme les limites possibles et admissibles de leur utilisation.

Mon statut de musicien, antérieur à mes recherches, mais (ré)actualisé au sein de la communauté noon, m'aura mené à pousser plus loin le concept de Hood et à déterminer en quoi, justement, cette démarche tient de la bimusicalité, et ce, dans une posture ethnomusicologique tant appliquée qu'impliquée (Aubert, Desroches, et Penna-Diaw 2016). Il m'aura aussi permis

de dépasser la limite épistémologique implicite que fixe Hood lui-même dans sa réflexion, à savoir l'atteinte d'un niveau de connaissance musicale préalable de l'autre assez profond pour être en mesure de mener à bien une improvisation dans ce style sans y réfléchir : « La preuve que l'on a compris quelque chose, c'est que l'on cesse de s'interroger. Du même coup, les termes de compréhension et d'interprétation cessent tout à fait d'être synonymes pour apparaître comme mutuellement exclusifs » (Lenclud 2013, 102). Ici, la bimusicalité s'avère donc moins une méthode de préparation visant à acquérir des connaissances à déployer sur le terrain qu'une démarche interculturelle au cœur de laquelle se situe le processus de rencontre (Guerraoui 2009 ; Guerraoui et Pirlot 2011). Comme l'explique Patrick Denoux, « [l']impératif pour toute recherche sur le contact [inter]culturel est d'interculturaliser les paradigmes et le dispositif. L'interculturalisation des paradigmes passe essentiellement par l'intégration des paradigmes de la tradition académique [et l']interculturalisation du dispositif [...] est de première importance pour la constitution de la problématique » (2013, 377).

Enfin, être étranger au sein de la culture que l'on étudie ne relève pas de la simple création de liens qui nous permettraient de mener à bien ou non une recherche. Au contraire, cela met en lumière les limites de notre propre façon d'être : « Au niveau interpersonnel, l'étranger est par excellence l'autre, le non-soi, qui nous fait prendre conscience de nous-mêmes en nous indiquant les limites de l'individualité. L'étranger nous met en contact avec les limites de nous-mêmes ; c'est une figure de fascination car il nous révèle ce qui se trouve au-delà du familier³ » (Tiryakian 1973,

3. *At the interpersonal level the stranger is par excellence the other, the non-self, who makes us aware of ourselves by indicating the boundaries of selfhood. The stranger brings us into contact with the limits of ourselves ; he is a figure of fascination because he reveals to us what lies beyond the familiar.*

57 ; notre traduction). Ce questionnement identitaire a finalement été le moteur, pour nous, d'un travail d'échange et de négociation très intime et, surtout, réciproque, où chacun avait beaucoup à apporter à l'autre : une relation où, en somme, le travail aura porté ses fruits à la fois dans la production d'un savoir partagé et *sensible*, mais aussi dans la (re)construction et la transformation d'un « soi » partagé – et partageable ! – dans le temps, l'espace et avec autrui. C'est ainsi que j'aurai vécu la recherche sur le terrain, avec la transformation du « soi » comme résultante de la rencontre interculturelle. De façon complémentaire, cette transformation aura aussi influencé le mode de production du savoir que j'allais chercher sur le terrain pour en faire une coconstruction scientifique valide, n'émanant pas d'une partie plus que l'autre, mais bien des deux à la fois.

RÉFÉRENCES

- Adler, Patricia A., et Peter Adler (1987), *Membership Roles in Field Research*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- Arom, Simha (1976), « The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies », *Ethnomusicology*, vol. 20, n° 3, p. 483-519.
- , et Frank Alvarez-Péreyre (2007), *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions.
- Arsenault, Maude, Anthony Grégoire et Isabelle Comtois (2024), « Approcher la recherche et la rencontre interculturelles : l'apport de l'humilité », *Alterstice*, vol. 12, n° 2, p. 35-47, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1114554ar>].
- Aubert, Laurent, Monique Desroches et Luciana Penna-Diaw (dir.) (2016), *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29 : « Ethnomusicologie appliquée », [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2582>].
- Baily, John (2001), « Learning to perform as a research technique in ethnomusicology », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, n° 2, p. 85-98.
- Bancel, Nicolas, et autres (dir.) (2010), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte.

- , Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.) (2005), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte.
- Baré, Jean-François (1995), *Les applications de l'anthropologie. Un essai de réflexion collective depuis la France*, Paris, Karthala.
- Berthoz, Alain (2013), *La vicariance. Le cerveau créateur de mondes*, Paris, Odile Jacob.
- Canzio, Riccardo (1995), « Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 8, p. 173-191.
- Clements, Gillian Leigh (2008), « Exploring bi-musicality: a case study of the Mount Kenya Academy », thèse de doctorat, Boston, Boston University.
- Clifford, James, et George E. Marcus ([1986] 2009), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*, édition établie par Kim Fortun, Berkeley, University of California Press.
- Crispi, Valentina (2015), « L'interculturalité », *Le Télémaque*, n° 47, p. 17-30, [En ligne], [https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2015-1-page-17.htm].
- Deniau, Guy (2002), « Histoire et incarnation. Introduction à la question du "sujet" chez Gadamer », *Études philosophiques*, vol. 3, n° 62, p. 333-352, [En ligne], [https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2002-3-page-333.htm].
- Denoux, Patrick (1994), « Pour une nouvelle définition de l'interculturalité », dans Jeannine Blomart et Bernd Krewer (dir.), *Perspectives de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, p. 67-81.
- (2013), « Le contact culturel dans les procédures de recherche. Propositions méthodologiques de psychologie interculturelle », *Cahiers internationaux de psychologie sociale*, vol. 3-4, n°s 99-100, p. 365-381.
- Dewey, John (2010), *L'art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Pau/Tours, Presses de l'Université de Pau/Farrago.
- El-Ghadban, Yara (2006), « Chants et contrechamps de l'ethnomusicologie (essai bibliographique) », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2, p. 219-235.

- Emongo, Lomomba (1997), « L'interculturalisme sous le soleil africain. L'entre-traditions comme épreuve du nœud », *InterCulture*, vol. 30, n° 2, p. 1-67.
- (2014), « Panikkar, l'interculturalisme et le Québec », dans Lomomba Emongo et Bob W. White (dir.), *L'interculturel au Québec. Rencontres historiques et enjeux politiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 137-154.
- , et Bob W. White (dir.) (2014), *L'interculturel au Québec. Rencontres historiques et enjeux politiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Fabian, Johannes ([1983] 2006), *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis.
- Fernando, Nathalie, et Jean-Jacques Nattiez (dir.) (2014), *Anthropologie et sociétés*, vol. 38, n° 1 : « Ethnomusicologie et anthropologie de la musique : une question de perspective ».
- Gadamer, Hans-Georg (1976), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand par Étienne Sacre, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- Geertz, Clifford ([1973] 1993), *The Interpretation of Cultures*, Londres, Fontana Press.
- Grégoire, Anthony (2018), « Vicariance et transmutation : la chorale chez les chrétiens Sérères noon (Sénégal) », dans Denis Laborde (dir.), *Haizebegi, les mondes de la musique*, Bayonne, Munduko Musiken Etxea, p. 123-139.
- (2020), « The (musical) performance at stake : an ethnomusicological review », *Ethnomusicology Review*, vol. 22, n° 1, [En ligne], [<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/22/piece/1035>].
- (2022), « L'identité noon (Sénégal) à travers la colonisation : le *mbilim* comme vecteur de continuité et de changement », thèse de doctorat, Montréal/Paris, Université de Montréal/École des hautes études en sciences sociales.
- Guerraoui, Zohra (2009), « De l'acculturation à l'interculturalisation : réflexions épistémologiques », *L'Autre*, vol. 10, n° 2, p. 195-200, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/laute.029.0195>].

- , et Gérard Pirlot (2011), *Comprendre et traiter les situations interculturelles. Approches psychodynamiques et psychanalytiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.
- Haddon, Elizabeth (2016), « Bi-musicality and dialogical musicality: influences of Javanese gamelan participation on Western instrumental learning », *British Journal of Music Education*, vol. 33, n° 2, p. 219-235, [En ligne], [<https://doi.org/https://doi.org/10.1017/S0265051716000127>].
- Harrison, Klisala (2012), « Epistemologies of applied ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 56, n° 3, p. 505-529, [En ligne], [<https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0505>].
- Heidegger, Martin (1968), « Identité et différence », dans *Questions*, t. I, traduit de l'allemand par Henry Corbin, Roger Munier, Alphonse de Waelhens, Walter Biemel, Gérard Granel et André Préau, Paris, Gallimard p. 253-276.
- Hood, Mantle (1960), « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, p. 55-59, [En ligne], [<https://doi.org/10.2307/924263>].
- Lenclud, Gérard (2013), *L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie*, Paris, Éditions EHESS/Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études ».
- Levine, Victoria Lindsay, et Philip Vilas Bohlman (dir.) (2015), *This Thing Called Music. Essays in Honor of Bruno Nettl*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Marandola, Fabrice (1999), « L'apport des nouvelles technologies à l'étude des échelles musicales d'Afrique centrale », *Journal des africanistes*, vol. 69, n° 2, p. 109-120, [En ligne], [https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1999_num_69_2_1211].
- Nettl, Bruno (1964), *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, Free Press of Glencoe.
- (2005), *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press.
- Rice, Timothy (1987), « Toward the remodeling of ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 31, n° 3, p. 469-488.
- Savoie-Zajc, Lorraine (2009), « L'entrevue semi-dirigée », dans Benoît Gauthier (dir.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 337-360.

- Simmel, Georg (1950), « The stranger », dans Donald Nathan Levine (dir.), *Individuality and Social Forms*, Chicago, Chicago University Press, p. 143-150.
- Soulé, Bastien (2007), « Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherche qualitative*, vol. 27, n° 1, p. 127-140.
- Stobart, Henry (dir.) (2008), *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, Scarecrow Press.
- Stone, Ruth M., et Verlon L. Stone (1981), « Event, feedback, and analysis : research media in the study of music events », *Ethnomusicology*, vol. 25, n° 2, p. 215-225, [En ligne], [<http://www.jstor.org/stable/851272>].
- Surianu, Horia (1998), « Transmutation morphologique et signification de l'identité musicale », dans Costin Miereanu et Xavier Hascher (dir.), *Les universaux en musique. Actes du Quatrième Congrès international sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 399-410.
- Tang, Patricia (2007), *Masters of the Sabar. Wolof Griot Percussionists of Senegal*, Philadelphie, Temple University Press.
- Tholon, Marie (2008), « Danses et percussions *sabar* et *ballet manding* au Sénégal », dans Marie Tholon, Alexandre Coutté et Sébastien Poinat (dir.), *Actes de Corps et Savoir. Colloque pluridisciplinaire*, Nice, s. é.
- Tiryakian, Edward A. (1973), « Sociological perspectives on the stranger », *Soundings. An Interdisciplinary Journal*, vol. 56, n° 1, p. 45-58, [En ligne], [<http://www.jstor.org/stable/41177870>].
- Tokita, Alison (2012), « Bi-musicality in modern Japanese culture », *International Journal of Bilingualism*, vol. 18, n° 2, p. 159-174, [En ligne], [<https://doi.org/10.1177/1367006912458394>].
- White, Bob W. (2014), « Quel métier pour l'interculturalisme au Québec? », dans Lomomba Emongo et Bob W. White (dir.), *L'interculturel au Québec. Rencontres historiques et enjeux politiques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 21-44.
- (2019), « Plaidoyer pour un pluralisme subversif », *Possibles*, vol. 43, n° 1, p. 31-45.

Ce que nous fait (faire) le chant de gorge

Création, recherche et méliorisme

PIERRICK LEFRANC

À l'origine d'une création artistique, comme d'une recherche, il y a souvent une rencontre qui va nous étonner, nous faire réfléchir, nous stimuler et nous sensibiliser à quelque chose de nouveau. Celle que j'évoquerai ici a inspiré ma création musicale *Urbi&Orbi* (2014). Elle aurait pu être anodine, mais elle a finalement guidé mon travail comme une lumière lointaine au cours des dix dernières années. Tout d'abord, elle m'a permis de relier entre elles des expériences très différentes, de façon quelque peu inattendue, avant de donner lieu à un travail de recherche. Cette entrée en matière mystérieuse ne l'est pas moins que la rencontre dont il est ici question, car ce n'est pas d'une personne que j'ai croisé le chemin, mais plus étonnamment d'une technique. Vous penserez certainement, alors, que j'ai découvert une fascinante innovation technologique qui a révolutionné ma manière de faire de la musique, mais tel n'est pas le cas. Non, c'est la technique ancestrale du chant de gorge que j'ai découverte fortuitement lors d'une fin de semaine chez une personne maîtrisant cette technique vocale surprenante.

Ce chant, fondé davantage sur le timbre que sur la hauteur des sons, sur l'imitation des bruits de la nature que sur l'exécution de

mélodies, remet profondément en question notre conception de la musique. C'est en effet à partir de ce que l'on considère ou non comme de la musique que se dessine généralement le périmètre d'action du musicien. C'est pour cette raison que les pratiques vocales oscillant entre le cri et le chant, comme ce peut être le cas des chants de gorge, ont été peu prises en compte, car leur apparente absence de mélodie ou d'harmonie défiait la capacité des Européens à y trouver du sens. Toutefois, lors d'une rencontre entre deux musiciens, le désir de jouer ensemble prime souvent tout autre type de considérations. Il en fut ainsi nous concernant. Les idiomes musicaux auxquels se rapportaient nos techniques respectives étant très différents, il nous fallait trouver le moyen d'« accorder nos violons », ce qui nécessita de multiples arrangements pour établir un terrain de jeu commun.

Cette expérience stimulante en appela une autre, puis encore une autre, chacune apportant son lot de questions nouvelles qui, bien qu'elles ne fussent pas sans rapport avec les précédentes, m'éloignaient petit à petit du strict domaine de ce que je considérais jusque-là comme « de la musique ». Faire usage de telles techniques – car c'était bien comme cela qu'elles m'apparaissaient, non pas comme venues d'un autre temps, d'un autre lieu, mais simplement comme des outils nouveaux, qui nécessitaient d'assimiler de nouveaux « tours de main » (Bril et Roux 2002 ; Rodda et autres 2015) – eut pour conséquence de générer de multiples « perturbations productives » (Fourmentraux 2020) au sein du monde de la création musicale qui était alors le mien. Cela constitua pour moi un tournant, me conduisant à réévaluer les méthodes, les catégories, ainsi que les cadres des champs disciplinaires qui m'étaient familiers. Finalement, ces techniques vocales si particulières se trouvèrent être le principal moteur des activités de ma compagnie musicale, m'incitant à naviguer entre recherche et création, art et enquête anthropologique.

En suivant pas à pas ces techniques vocales, transposées dans des situations très différentes, mon métier évoluait, la création musicale devenait un champ plus vaste que ce que j'avais pu imaginer jusqu'alors. De nouveaux désirs et enjeux apparaissaient, aboutissant toujours au même dénouement : de nouveaux concerts et des « sanctions [plus ou moins] diffuses » (Ogien 1990) sur mon travail, se rapportant à des critères esthétiques, formels, d'originalité, d'idiomes musicaux. La finalité de ce travail était donc circonscrite au moment du concert et des diverses captations dont il pouvait faire l'objet. Mais de mon point de vue, l'intérêt de ces techniques vocales traditionnelles résidait tout autant dans les relations qu'elles permettaient de tisser, dans les questions que leur mise en œuvre soulevait, dans les nouvelles manières de voir, de sentir, de comprendre les choses qui se présentaient à nous en tant que musiciens et musiciennes à travers elles. Ces considérations habituellement envisagées comme extramusicales modifiaient en profondeur les enjeux mêmes de la performance musicale.

Je souhaite rendre compte ici de ces bouleversements et exposer comment la création musicale peut en appeler à la recherche, et réciproquement. À travers la pratique du *katajjaq* – ce chant de gorge ancestral inuit – dans des « contextes d'usages particuliers » (Ingold 2017, 159) se dessine un espace de questionnement entre recherche et création. Incidemment, il s'agit aussi d'interroger les conditions de mise en œuvre d'une « recherche-crédation », syntagme polysémique référant à un ensemble hétérogène de pratiques, aussi bien plébiscitées que controversées au sein des communautés scientifiques et artistiques (Stévanec et Lacasse 2013 ; Pluta et Losco-Lena 2015 ; Talon-Hugon 2021).

De l'esthétique à l'éthique et retour

L'histoire qui relie mes créations à ces techniques traditionnelles est pleine de rebondissements, d'aléas. L'un d'eux m'amena, pour défendre mon projet musical *Urbi&Orbi*, devant la commission d'un organisme subventionnaire, où une personnalité du monde musical me reprocha de « piller la culture mongole ». Plus tard, une spectatrice me prit sévèrement à partie, trouvant indigne et irrespectueux de faire participer Tserendavaa Dashdorj, un illustre chanteur de *xoomii*, à un spectacle contemporain qu'elle considérait comme inauthentique (Bortolotto 2020). Mais c'est ma rencontre avec la comédienne québécoise Marie-Pascale Dubé qui fit prendre une autre dimension à ces questions d'ordre éthique et politique.

Faire usage du chant de gorge

Jeudi 26 novembre 2020, nous nous trouvions sur la scène universitaire EVE pour ma nouvelle création *Ama*, première date d'une série de trois concerts dans le cadre du festival Jazz Tempo. Ce dernier était organisé par le Collectif régional de diffusion du jazz en Pays de la Loire (CRDJ), qui s'est donné pour objectif la promotion du jazz actuel et des musiques improvisées dans sa région. La salle EVE n'est pas spécifiquement consacrée au jazz ou aux musiques de création, comme l'étaient les deux autres salles dans lesquelles nous nous sommes produits par la suite. En effet, la programmation de ce lieu couvre une grande variété de propositions appartenant au domaine du spectacle vivant : cette scène située en plein cœur du campus universitaire est soutenue par le service culturel de l'Université du Maine afin de faire découvrir aux étudiants et aux étudiantes une diversité de modes d'expression artistique. Pour cette nouvelle rencontre musicale, je m'étais entouré du contrebassiste Joachim Florent et de la bas-

soniste Sophie Bernado, qui étaient déjà présents dans le cadre de mon projet autour du chant diphonique mongol et qui ont surtout tous les deux la particularité d'évoluer dans des univers musicaux très hétéroclites, allant du jazz à la musique contemporaine, des musiques électroniques aux musiques du monde. Cette série de représentations se centrait sur Marie-Pascale Dubé, mais aussi et surtout sur une nouvelle technique vocale, car cette Québécoise a la particularité d'avoir été initiée au *katajjaq* par des chanteuses inuites qu'elle avait sollicitées à cet effet. Elle n'est donc pas dépositaire d'une culture, comme pouvaient l'être les chanteurs mongols, mais elle est détentrice de certains tours de main qu'elle a tenté petit à petit de faire siens au fil d'un long apprentissage.

Quand on joue à domicile, comme c'était le cas pour moi ici, c'est l'occasion d'inviter tout un faisceau de connaissances qui viennent souvent aussi bien par amitié ou considération que par réel intérêt pour une musique souvent cantonnée à un cercle confidentiel. C'est donc une double chance qui s'offrait à moi, celle de faire découvrir mon travail à des proches qui sont souvent si peu préoccupés par l'univers musical dans lequel j'évolue qu'ils en oublient presque que je suis musicien, et aussi de mettre mon travail à l'épreuve d'un auditoire à l'« horizon d'attente » (Jauss 2005) très hétérogène. Mais ce concert constituait également l'occasion d'inviter un groupe de personnes en situation de handicap mental – avec lesquelles j'avais créé un atelier musical –, et ce, alors qu'ils n'avaient encore jamais eu l'occasion de me voir me produire.

Je n'allais pouvoir saluer toutes ces connaissances qu'une fois le spectacle terminé. En attendant, je ne pensais pas encore à la façon dont le public allait recevoir cette proposition musicale, mais seulement à mettre en œuvre le mieux possible ce qui avait été travaillé pendant les deux semaines de résidence. Depuis le départ, le fil conducteur de ce projet était lié à un besoin d'expérimenter et de mettre en musique la façon dont l'usage

d'une telle technique pouvait modifier notre façon de jouer de notre instrument, tout autant que notre manière d'envisager la production sonore. Avec le recul, dès le début, la formulation de l'intention artistique sonnait déjà comme une question de recherche. Le spectacle tel que nous allions le présenter dépendait totalement de ce que nous avions découvert en travaillant avec Marie-Pascale.

Le concert commença par un long souffle venu du plus profond de sa gorge. Pas de hauteur de son, mais un halètement animal répétitif. En contrepoint, nous, instrumentistes, effectuions des incursions brutales, à l'unisson, comme de longs râles inquiétants. Tout le spectacle oscillait entre imitations de cris d'animaux, sons évoquant un environnement aquatique et courtes mélodies facilement mémorisables. Certaines étaient inspirées de brefs éléments mélodiques présents dans le *katajjaq* traditionnel, et d'autres étaient comme des bribes tirées d'œuvres de musique contemporaine. Nous passions d'états quasi méditatifs à des saccades inspirant la transe. C'est en effet à une suite d'états changeants et paradoxaux que nous convie le chant de gorge. Marie-Pascale ne fait jamais véritablement entendre une mélodie, à peine des hauteurs de sons. Elle demeure continuellement entre le cri et le chant (Saladin d'Anglure 1978), faisant jaillir d'elle des sons que l'on produit uniquement dans la plus grande intimité, dans l'enfance ou dans la démence. La contrebasse, loin de s'en tenir à son rôle rythmique habituel, se fait le partenaire de jeu privilégié de la chanteuse, se lançant avec elle dans de longs contrepoints rythmiques évoquant de folles chevauchées. La guitare et le basson ne se cantonnent pas non plus à leur rôle harmonique ou mélodique : ils explorent des textures et des timbres faits de sons boisés et métalliques évoquant le monde aquatique. La fonction des différents instruments paraît alors totalement détournée et la façon dont ils interagissent, tout à fait inhabituelle.

Le spectacle prit fin. Les applaudissements étaient à la fois francs, nourris et disparates. Très vite, nous posâmes nos instruments et donnâmes rendez-vous aux spectateurs dans le hall d'entrée où se trouvait également une buvette. Les premières personnes à venir me féliciter furent les membres de mon atelier. Large sourire, entrain, fierté d'avoir pu voir leur professeur attitré se produire sur scène, leur éducatrice marquait une certaine satisfaction mêlée d'étonnement à les avoir vus si attentifs à cette musique que certains auraient (trop) vite décrite comme exigeante, et donc inaccessible. C'est avec naturel, sans réserve, qu'ils avaient accueilli ce spectacle, qu'ils devaient ensuite évoquer à chacune de mes visites dans leur foyer. Tous les autres spectateurs, poliment, me félicitèrent, hormis l'une de mes anciennes professeuses d'anglais, qui s'enfuit presque à ma vue, comme pour esquiver le moment où elle aurait à dire ce qu'elle pensait de notre prestation. Après cette première vague de félicitations plus ou moins sincères, les langues commencèrent petit à petit à se délier. Les remarques, sans prendre explicitement la forme de critiques, commencèrent à se faire de plus en plus nombreuses. L'un des maîtres de conférence en acoustique me fit remarquer : « C'est dommage, elle a l'air d'avoir une belle voix, pourquoi ne pas la faire chanter ? » Il signifiait par là que son besoin de plaisir esthétique n'avait pas été comblé par cette proposition musicale. Plusieurs amis regrettèrent : « On ne t'entend pas beaucoup ! », comme si l'usage inhabituel que je faisais de mon instrument était une façon de m'effacer pour laisser la place aux autres. Et puis, il y eut aussi les quelques compliments venus d'amateurs de musiques alternatives et expérimentales, qui ne tarissaient pas d'éloges : « Cela ne ressemble à rien, jamais entendu un truc pareil ! »

Les commentaires qui se saisissaient finalement le plus pertinemment de la spécificité du chant de gorge me furent rapportés par ma femme. Ils émanaient tous de nos amies, comme s'ils ne

pouvaient être partagés qu'entre femmes. Certaines d'entre elles déclarèrent avoir été gênées de voir cette jeune femme frêle produire de tels sons avec sa voix et son corps, comme s'il s'agissait là d'une impudeur qui les choquait. Une autre dit avoir apprécié le concert en raison de la surprise qu'il lui avait causée et du voyage qu'il lui avait fait faire, mais le chant de gorge avait provoqué chez elle une gêne quasiment physique, qui l'avait perturbée et plongée dans un questionnement intime durable, même après la représentation. L'une d'elles alla jusqu'à avouer avoir eu du mal à rester jusqu'à la fin du spectacle, comme s'il remettait violemment en question les bonnes mœurs. Mais notre série de concerts eut *a posteriori* une conséquence encore plus inattendue pour moi. La série d'annonces dont il avait fait l'objet sur Internet et la place qu'il donnait à Marie-Pascale en tant que chanteuse de gorge réactèrent des critiques venues de l'autre côté de l'Atlantique et dont elle avait déjà été l'objet.

Il faut ici revenir un peu en arrière et mentionner que cette comédienne québécoise a été initiée au *katajjaq* par des chanteuses inuites rencontrées alors qu'elle s'interrogeait sur ses propres origines ethniques. L'histoire de cette quête identitaire autour du chant de gorge a fait l'objet d'un documentaire mélangeant questionnement personnel et historique. Marie-Pascale vient en effet d'une famille d'artistes. Son défunt grand-père, Gilles Tremblay, dont la figure est très présente dans son film, est un compositeur contemporain canadien des plus respectés. Mais il avait aussi la particularité d'appartenir à une famille de colons issue de la bourgeoisie française, ayant fait fortune dans le commerce des fourrures avec les Autochtones. Apprendre le chant de gorge, pour Marie-Pascale, cela revenait donc à interroger ses origines, elle qui a la peau plus foncée que la plupart des Québécois, et à inviter sa famille à sonder une partie de son passé. Mais les critiques dont elle faisait l'objet ne considéraient en rien cette

dimension de son geste artistique, et allaient jusqu'à l'occulter. Il était uniquement question du virage professionnel qu'elle faisait prendre à sa pratique du chant.

La proposition de collaboration que je lui avais faite était intervenue à un moment particulier pour elle. De jeunes chanteuses inuites la pressaient en effet de cesser de se présenter comme chanteuse de *katajjaq*. Elles étaient toutes issues de l'Arnaqqasaaq Collective, qui s'était formé autour de Tanya Tagaq, la plus médiatique d'entre elles (Stévance 2015 ; Stévance et Lacasse 2019). Entre autres revendications militantes, ces chanteuses défendent le droit des Inuits à pouvoir seuls pratiquer professionnellement le *katajjaq*, avançant comme argument que la culture inuite serait incommensurable avec celle des Occidentaux. Les sœurs PIQSIQ, qui sont membres de ce collectif, publièrent sur Internet un texte exposant leur point de vue sur le film de Marie-Pascale, ainsi que sur sa pratique professionnelle du chant à la suite de nos premiers concerts. Elles y soutenaient l'idée que la pratique du *katajjaq* ne serait possible que si l'on vit et ressent les choses comme un Inuit, en somme si l'on est un Inuit. Leur postulat contredisait ainsi l'expérience que nous venions de vivre, et qui m'avait fait émettre l'hypothèse selon laquelle l'usage du chant de gorge pourrait nous amener à voir les choses différemment.

Tout cela intervenait dans un contexte particulier, aux multiples enjeux, mais qui m'était alors inconnu. Depuis les années 2000, le chant de gorge inuit s'est en effet imposé comme un symbole de la reconnaissance de cette culture. Dans le même temps, les jeunes chanteuses de gorge trouvent leur place dans divers genres musicaux contemporains avec une aisance déconcertante, faisant de la pratique du *katajjaq* une expression de leur culture telle qu'elle est produite aujourd'hui, en somme une continuité de la culture inuite traditionnelle (Jérôme 2015). Cet art participe ainsi à une démarche de reconstruction (Parent et

autres 2016 ; Parent 2017), les Inuits ayant été victimes d'une assimilation forcée tout au long du xx^e siècle. Les pratiques artistiques sont donc depuis le siècle dernier l'un de leurs moyens de subsistance privilégiés. On comprend mieux alors pourquoi l'emploi de ce chant emblématique dans des productions musicales occidentales est généralement mal perçu par les Autochtones et pourquoi certains d'entre eux tendent légitimement à l'envisager comme de l'appropriation culturelle (Derlon et Jeudy-Ballini 2015 ; Nepton Hotte 2019).

Une technique et un objet patrimonial

En tant qu'objet patrimonial, le chant de gorge suscitait ainsi des controverses, des négociations, au sein desquelles je fus moi-même pris. Je me rendis compte que par le simple fait de proposer une création musicale de ce type, je devenais moi-même, à mon insu, un acteur de ces controverses. Par personne interposée, il m'était reproché de prendre, d'exploiter et de corrompre quelque chose qui ne m'appartenait pas, moi qui avais dans le même temps tant de mal à défendre la pertinence de transposer une technique traditionnelle dans un contexte de création contemporaine. Les questions relatives aux patrimoines immatériels prirent de plus en plus de place dans mon travail, et dès que j'eus développé un « attachement » (Hennion 2013, 2015) à ces techniques vocales gutturales venues des steppes et du cercle circumpolaire, il me fallut légitimer ce qui me liait à elles et surtout comprendre pourquoi travailler autour de cet art s'imposait à moi comme une nécessité, alors même qu'il m'était *a priori* totalement étranger. Les questions de techniques musicales ou d'esthétique se trouvaient alors noyées dans un ensemble d'enjeux sociaux, politiques et personnels, qu'elles mettaient en lumière plus qu'elles ne permettaient de les occulter. Un problème local renvoyait à un problème global, et réciproquement.

La musique devenait un lieu où se révélaient des tensions, où s'exprimaient des points de vue sans qu'ils soient pour autant verbalisés. Le concert se révéla un moment ambigu, où la pensée et la pratique, l'esthétique et le politique avaient partie liée sans que cela soit clairement assumé. Il n'était plus possible de s'en tenir aux définitions d'usage de concepts tels que « concert », « création », « compositeur », etc., qui font de la création musicale une activité d'autant plus bénéfique qu'elle reste close sur elle-même. Un monde où – comme une survivance des avant-gardes ou du constructivisme russe – l'artiste estime avoir d'autant plus le pouvoir de changer la réalité qu'il s'en détache. Aussi me positionner en tant que simple créateur de formes musicales devenait-il problématique. Les réactions que soulevaient mes projets musicaux m'ont donc incité à admettre que je ne pouvais m'en tenir à des considérations purement esthétiques sous peine d'entrer dans le déni vis-à-vis de certaines questions éthiques – en particulier celles concernant les peuples autochtones (Bellier 2018 ; Côté et autres 2018), mais aussi, plus largement, notre faculté à communiquer avec toute la diversité des personnes et des êtres qui nous entourent.

Ce dilemme que je rencontrais alors dans le vif de ma vie de compositeur n'est pas sans rappeler l'éternel débat qui agite les études sur l'art et la musique. D'un côté, les tenants de l'art pour l'art, qui estiment que l'œuvre se suffit à elle-même – et qui cherchent ainsi à se préserver du cadre et des implications sociales qui entourent sa création –, et de l'autre, les tenants des théories critiques qui démystifient les œuvres en nous révélant combien celles-ci sont (exclusivement) déterminées par le monde au sein duquel elles voient le jour (Hennion et Ribac 2003). Il devenait alors nécessaire de rendre justice à toutes les « médiations » qui font exister et « agir » la musique (Hennion 2007, 2012) en assumant pleinement le fait que la création musicale n'est pas un

monde à part, doué d'une existence autonome, et surtout qu'il ne doit pas être préservé de son contexte social. Dès lors que l'on prend la décision de rester attentif à tout « ce qui se passe » (Hennion et Sintive 2016) lorsque l'on compose, que l'on se réunit, que l'on formule un projet, que l'on sollicite des personnes ou des institutions et que l'on garde à l'esprit que nous vivons dans un monde fait d'états critiques, il devient nécessaire de reconsidérer le travail de création musicale et ses finalités.

Une histoire vivante et sensible

Il y a les conditions de vie actuelles des Inuits, leurs besoins de défendre leurs droits sur le plan national comme international, et il y a aussi un ensemble de problèmes qui touchent non seulement les Inuits, mais aussi l'humanité dans sa globalité. C'est dans cet esprit que la militante nunavimmiut Sheila Watt-Cloutier a astucieusement formulé les questions liées à l'écologie sous forme de problématique culturelle. En défendant pour les Inuits le « droit d'avoir froid », elle réclame la prise en compte culturelle des savoirs autochtones dans la lutte contre le réchauffement climatique, reliant ainsi un problème local, qui les concerne, eux, à un problème mondial, qui nous concerne tous. Dans le même élan, les plasticiens inuits montrent de plus en plus d'intérêt pour les œuvres qui reflètent la réalité contemporaine, représentant les changements sociaux et climatiques, et conférant ainsi à l'art nordique de nouvelles dimensions. Alors que la popularité de l'art traditionnel dans le monde entier ne se dément pas, les artistes inuits souhaitent pour leur part défendre un art autochtone d'aujourd'hui, en s'emparant de sujets actuels et universels, s'affirmant ainsi comme aussi mondialisés que les allochtones, mais également comme dépositaires d'une culture qui n'appartient pas uniquement au passé.

Une continuité culturelle du katajjaq

Est-il dès lors possible, à travers l'usage du *katajjaq*, d'établir des liens entre des contextes de fragilité très différents, entre eux et nous ? C'est là que peut se dessiner un nouveau rôle pour l'artiste, qui consisterait à tâcher de rendre sensibles et de connecter des problèmes apparemment sans liens les uns avec les autres. En les formulant autrement, il ou elle pourrait tenter de les constituer en « problème public » (Dewey 2010b). C'est dans ce mouvement que peut légitimement s'engager le travail d'enquête, en substituant à la question essentialiste « Qu'est-ce que le *katajjaq* ? » – à laquelle on ne répond que pour mieux s'en faire le gardien – celle de savoir ce que le *katajjaq* est en mesure de nous « faire faire » (Latour 2009). Quels mondes peut-il faire advenir ? Un premier élément de réponse est peut-être apparu lors des premiers concerts de ma création *Ama*. Ces derniers ont en effet permis de transposer le chant de gorge dans un contexte de création musicale contemporaine, et de l'inclure dans un spectacle adressé à des personnes atteintes de troubles du langage ou de la communication. Cela a permis aussi bien de remettre en question le sens que cet art prend aujourd'hui que de constater son effet sur des publics fragiles.

C'est l'occasion d'évoquer le cas plus personnel de ma fille, qui souffre d'une forme très grave de dysphasie. Cette condition a des conséquences au-delà de son difficile apprentissage de la parole. Les personnes qui l'accompagnent ont souvent l'impression de n'avoir aucun moyen de l'aider, alors même qu'elle a une facilité déconcertante à imiter, ce qui lui permet d'assimiler certaines choses. Ma fille était également présente à la première d'*Ama* et, bien qu'elle ait eu du mal à maintenir son attention sur toute la durée du spectacle, elle s'est montrée par la suite profondément marquée par ce moment. Elle a regardé, insatiable, l'enregistrement du spectacle pendant des heures et elle a été capable de

reproduire certaines techniques de chant de gorge de façon assez stupéfiante, et ce, d'elle-même, sans qu'on lui demande de le faire. C'est alors que je me suis aperçu que cette création, d'une certaine manière, je l'avais faite pour elle, et que c'est ainsi qu'elle l'avait reçue, dans un contexte où il était pourtant si difficile de trouver des moyens de communiquer symétriquement avec elle.

J'ai découvert par la suite que les recherches sur le chamanisme avaient montré que ce que notre culture occidentale considère comme des incapacités est au contraire perçu comme le signe de dispositions hors du commun dans les cultures animistes circumpolaires. Le *katajjaq* peut-il nous donner accès à certains aspects de la « conception du monde » (Descola 2005 ; Keck 2006) de l'animisme arctique, cette disposition de corps et d'esprit si éloignée de notre perspective occidentale ? Je prends aussi conscience à ce moment-là du fait que mon intérêt pour les arts apparemment dépourvus de grammaire, de codes – ceux-là mêmes que plus jeune, je regardais parfois avec dédain –, date de l'époque où ma fille a atteint l'âge de parler, sans pour autant y parvenir. Le spectacle *Ama*, né dans un cercle *a priori* fermé et à la réputation élitaire, adressé à quelques fidèles, prend alors un autre sens, celui de proposer un terrain de jeu sensible permettant de communiquer autrement avec ceux qui sont privés de voix. Il n'est plus question d'employer des idiomes esthétiques, mais de fonder un espace commun à travers le sensible. De même, il ne s'agit plus d'un *cross-over* entre diverses esthétiques musicales, visant à opérer une rupture au sein du monde de la musique contemporaine, mais d'un effort pour donner à la musique un rôle commutateur. Le *katajjaq* semble ici à même de transformer notre rapport à la production sonore, mais aussi à la réalité, en remettant en question des valeurs et des critères esthétiques, et ce, alors même que cette technique n'a pas été élaborée à l'intention des non-Inuits et qu'elle ne fait pas *a priori* appel à un code qui soit

déjà général et commun (Lévi-Strauss 1964 ; Donin et Keck 2006 ; Hennion 2010).

Pour pouvoir aller plus loin, il reste à déterminer dans quelle mesure (où, comment, quand, pourquoi ?) pratiquer le *katajjaq* permettrait d'établir un lien entre différentes dispositions d'esprit que semblent favoriser les chants de gorge. Ces questionnements qui ont émergé pour moi dans le vif de la pratique artistique s'avèrent faire écho à ceux qui animent actuellement l'anthropologie pragmatique dans son étude des formes de communication au sein de certaines cultures animistes (Severi et Bonhomme 2009 ; Gutierrez Choquevilca 2017). L'examen qu'elle fait des relations diplomatiques entretenues par les peuples autochtones des Amériques, aussi bien pour dialoguer avec les animaux ou les esprits que pour faire entendre leur voix sur les scènes nationales et internationales, renvoie à bien des égards aux réactions que ne manque pas de susciter l'usage du *katajjaq* aujourd'hui – comme cela a pu être le cas dans le cadre des premiers concerts d'*Ama*. Tout comme les rapports diplomatiques observés en Amérique du Sud, un projet musical tel qu'*Ama* génère en effet à la fois instabilité (malentendus, conflits, incertitudes) et créativité, induisant ainsi une transformation des manières de communiquer avec autrui (Gutierrez Choquevilca 2017).

Alors que l'on confond souvent l'artiste engagé avec la figure du militant qui rallie le public autour d'une cause d'indignation (Traïni 2008) et que l'on plébiscite essentiellement la musique dans sa capacité à restaurer le lien social (Delebarre et Laborde 2019 ; Laborde 2020), on peut remarquer ici que l'engagement par la musique peut s'opérer au-delà des phénomènes de socialisation collective. Ainsi, bien que les études sur la musique aient eu tendance à considérer les techniques et pratiques musicales comme séparées des enjeux sociaux (Hennion et Levaux 2021), je postule qu'une démarche de création associée à un processus

de recherche serait en mesure de redonner toute sa place à une pratique traditionnelle pour peu qu'elle aborde la musique comme une activité susceptible de transformer notre appréhension de la réalité, favorisant l'émergence d'un nouvel espace d'engagement entre recherche, action sociale et création.

Tradition, science et création

Une fois la démarche de recherche rendue nécessaire par la création elle-même, les résistances entourant le projet n'ont plus émané uniquement des peuples autochtones. Car si ces derniers estiment à juste titre être les mieux placés pour parler de leur culture (Hervé 2020), le monde universitaire n'est pas en reste. Lui aussi veut avoir son mot à dire sur ce que serait ou non le *katajjaq*, car il est garant de domaines de savoir et d'expertise mettant en jeu des méthodes et des positionnements épistémologiques (Nattiez 1977 ; Arom et autres 2008 ; Laborde 2012 ; Fernando et Nattiez 2014). Ce n'est ainsi que dans le cadre d'un projet de recherche-crédation qu'il a été envisageable que ma propre pratique artistique devienne ce que l'anthropologue nomme un « terrain ». Il ne va en effet pas de soi, au sein du monde universitaire, qu'une question de recherche émerge davantage d'une situation vécue que de l'évaluation des limites des travaux ayant été menés sur un sujet donné. Lorsque l'on se détourne ainsi des visées essentialistes – où les uns et les autres entrent en concurrence pour savoir qui est plus à même de déterminer ce qu'est ou non le *katajjaq* –, c'est la pertinence de traiter l'ethnomusicologie en discipline autonome qui est remise en question (Laborde 2012). En effet, bien que le partage entre musique savante et traditionnelle, entre musique de tradition orale et musique écrite, ou entre musique d'ici et d'ailleurs ait été très largement relativisé par le monde universitaire, une tradition musicale reste quoi qu'il en soit usuellement déterminée par certains contextes d'énoncia-

tions ou de géolocalisation (Raibaud 2008). C'est en grande partie pour cette raison que l'on prête généralement peu d'autonomie ou d'agentivité aux pratiques et aux techniques musicales traditionnelles (Hennion et Levaux 2021) et que les ethnomusicologues (Hood 1960 ; Arom et autres 2008 ; Laborde 2012) comme les anthropologues (Sardan 1995 ; Clifford et Marcus [1986] 2009 ; Guerreiro 2011) débattent longuement du degré de proximité qu'il convient d'établir avec le terrain et de la qualité des données auxquelles il serait nécessaire d'avoir accès pour saisir adéquatement son objet de recherche.

C'est là que travailler avec le *katajjaq* est particulièrement intéressant, car il se présente à nous comme une pratique active, évolutive, et il semble important désormais d'aller justement plus loin dans ce qu'il est en mesure de nous « faire » et de nous « faire faire » (Latour 2009 ; Hennion 2004, 2015). Il faut alors parier sur sa résistance et sa capacité de transformation dans diverses situations, puisant dans ses propres forces pour en ressortir changé. C'est dans cette perspective que se dessine un poste d'observation possible, qui ferait collaborer des musiciens occidentaux et des chanteuses de gorge, sans crainte d'être pris par lui comme dans le bocage (Favret-Saada 1985). À ce stade, la recherche et l'action tendent à se confondre, et il est possible de donner toute sa place à la création musicale en tant qu'expérimentation, pour prolonger et amplifier les occasions de dialogue du *katajjaq* avec la production musicale contemporaine. C'est ainsi qu'une démarche de recherche-crédation peut ouvrir un espace de collaboration nouveau entre disciplines, favorisant l'échange entre des acteurs aux approches et intérêts très différents.

Toutefois, dans ce contexte de débats conflictuels autour de l'appropriation culturelle, il restait à résoudre les nombreux dilemmes générés par l'usage du *katajjaq* dans ce projet de recherche et de création n'impliquant pas uniquement des Inuits.

Les tensions pouvaient se manifester entre Autochtones et allochtones, mais aussi entre chercheurs, musiciens et spectateurs. Un tel projet ne peut se justifier uniquement par la curiosité intellectuelle ou esthétique : dès sa formulation, il doit impliquer un ensemble représentatif d'acteurs à qui l'on doit donner le pouvoir de transformer la recherche et la création de façon explicite. Entre la tentation du repli différentialiste – l'univers du *katajjaq* serait inaccessible à un non-Inuit – et une quête d'universalisme réducteur – qui ferait du *katajjaq* une matière musicale comme une autre que chacun pourrait manipuler à sa guise –, la recherche-crédation doit s'efforcer de trouver un terrain d'entente. Le travail de médiation et de traduction des positions et des intérêts des uns et des autres doit être continu et permettre de montrer que nous pouvons tous être concernés par lui, de diverses manières. Pour le musicien comme pour l'ethnomusicologue, se saisir de ce type d'objets aux forts enjeux politiques, c'est se contraindre à définir de façon stricte une procédure dotée d'une dimension expérimentale et ouverte, avec l'exigence de mesurer les effets produits (Lewin 1946 ; Aubert, Desroches et Penna-Diaw 2016). Ce travail de passeur entre des mondes très différents fait écho aux nouveaux rôles que certains artistes souhaitent aujourd'hui endosser (Caillet et Pouillaude 2017 ; Caillet 2019 ; Kreplak et autres 2020 ; Hennion et Monnin 2020), sans que la musique ait pour le moment véritablement trouvé sa place dans ce nouveau domaine d'intervention artistique.

Pallier le non-recouvrement du réel

Le monde de l'art contemporain a en effet connu ce que l'on a nommé tout à la fois un « tournant anthropologique » (Kreplak, Tangy et Turquier 2011 ; Le Guern 2021) et un « tournant ethnographique » (Oester 2002) : il était question d'allouer un nouveau rôle à l'artiste, celui de témoigner par les moyens qui étaient les siens

de certaines situations de vie éloignées de nous ou contraintes à l'invisibilité (Fagnart 2007 ; Whiles 2007 ; Caillet 2019 ; Talon-Hugon 2021). Le théoricien et critique d'art Hal Foster a fait remarquer le premier que « l'ancien désir d'artiste chez les anthropologues s'[était] inversé » (1996, 227), insistant sur le fait que les artistes souhaitaient sortir du monde clos dans lequel ils s'étaient enfermés pour aller à la rencontre de l'autre, comme s'il s'agissait pour eux d'un « retour au réel » (1996, 11). C'est sur fond de crise de l'ethnographie et de remise en question de ses méthodes que le rapprochement entre cette discipline et l'art a pris corps. Dans un premier temps, ce sont les doutes sur la capacité de l'ethnographe à représenter adéquatement « l'autre culturel » (Geertz [1988] 2008 ; Clifford et Marcus 2009) – sans le réduire à quelques variables ou constantes – qui lui fit justement faire un pas de côté en direction des formes de narrations propres au domaine artistique. Au lieu de réduire chaque situation à ce qui lui serait commun avec d'autres, on souhaite désormais redonner son « épaisseur sensible (à) l'enquête » (Debaene 2010). De nouvelles écritures en sciences sociales se sont donc positionnées pour tenter de *mieux* rendre compte du réel, en renouvelant les approches narratives par de nouveaux supports (texte, image et son, documentaire, film), mais surtout en recourant au sensible pour analyser le social.

On reproche à l'ethnographe, outre de vouloir enfermer son objet d'étude dans des catégories préconçues ou exogènes, de refuser de le concevoir comme partageant le même espace-temps que le sien, en le renvoyant incessamment à un passé révolu (Fabian [1983] 2006). De façon plus générale, c'est la possibilité d'un regard neutre et distancié du scientifique sur son objet qui est mise à mal : on observe toujours d'où l'on est placé. Le constat que toute description est également une interprétation a poussé les uns et les autres à admettre que l'activité artistique, bien que marquée du sceau de la subjectivité, n'était finalement pas si éloignée de

celle de l'ethnographe. L'emploi de la troisième personne par les scientifiques, qui s'affirmaient dans leurs capacités à observer tout en participant, à ressentir tout en s'anesthésiant, devient un des symboles de cette prétention illusoire du scientifique à l'objectivité (Lévi-Strauss 1964).

Dans cette perspective, l'objectif du rapprochement disciplinaire entre l'art et la science est de pallier différents écueils : celui d'un art qui est trop longtemps resté son propre référentiel, jouant le sensible contre la réalité, et celui d'une science qui a pensé pouvoir se détacher de la sensibilité pour mieux saisir le monde. Mais le « retour du réel » en art fait face à un paradoxe : la difficulté de concilier descriptions soumises aux impressions de leur auteur et examen méthodique des sources. Il faut remarquer que la musique – excepté les démarches de prise de son documentaire ou naturaliste (Feld 2012) – ne constitue pas un moyen de représentation, et donc de description. Dès lors, elle ne semble pas en mesure de *mieux* rendre compte du réel que la science. Pourtant, on voit que c'est justement par l'entremise du *katajjaq*, c'est-à-dire d'une production sonore, que peuvent s'activer d'autres appréhensions de la réalité. Si on la laisse *agir*, la musique n'a-t-elle pas une leçon à nous donner concernant les relations entre l'art et l'ethnographie et, par extension, entre l'art et la science (Hennion et Latour 1993) ? Bien qu'il soit ici question d'une technique traditionnelle employée à l'époque actuelle, et non d'une innovation technologique, gardons à l'esprit l'une des leçons de la sociologie des sciences et des techniques : l'importance des objets et des dispositifs concrets de l'action (Akrich 2010 ; Akrich et autres 2006 ; Callon, Lhomme et Fleury 1999 ; Latour 1989).

La musique se plie difficilement au régime de l'objet qui fonde le fonctionnement de l'art, car elle se fabrique, se fait, elle est un événement qui nécessite un ensemble d'objets et de médiations pour se rendre présent (Hennion 2007). Pas de face-à-face possible

avec une création musicale, comme cela peut être le cas avec une œuvre plastique, mais c'est pourtant cette posture de contemplation propre au régime esthétique de l'art moderne que l'avènement d'une culture de l'écoute a tenté d'instaurer dans le domaine musical (Buch 2018; Goehr 2018). S'en tenir à transposer une pratique traditionnelle comme le *katajjaq* dans un tel régime ne serait pas sans conséquence. L'ethnomusicologue Nicole Beaudry (1978; 1988) a bien insisté sur le fait que le *katajjaq* était bien plus un jeu qu'un chant : c'est une pratique qui se vit, qui se ressent, qui prend son sens dans le vif des interactions. C'est un dispositif que l'on active, et non pas un artefact que l'on contemple ou que l'on évalue. Dans cette perspective, il semble plus pertinent de prêter attention à l'agir en cours – c'est-à-dire à la musique comme activité – qu'au produit de cette activité (Schütz [1971] 2008; Laborde 2018). Le *katajjaq* nous invite en effet à aborder la création musicale par le potentiel transformateur qu'elle revêt, aussi bien pour les participants et les artistes que pour les observateurs et les spectateurs. Il ne s'agit pas de mettre en concurrence activité et réflexivité, comme si l'une offrait l'accès à une vérité qui échapperait à l'autre, mais au contraire d'assumer leur nécessaire concomitance et d'accompagner par une exigence toujours reformulée le *katajjaq* dans ce qu'il nous « fait faire » (Latour 2009). Pour observer cette pratique musicale singulière, nous nous appuyons sur les études en art qui se penchent sur « l'œuvre en actes » (Fourmentraux 2009), les « cultures à l'œuvre » (Coquet, Derlon et Judy-Ballini 2005), ou encore la « création en acte » (Cuzzolino 2019). Comme le suggère l'artiste et théoricien Matthieu Duperrex – en conclusion de sa réflexion sur « le retour au réel » –, il semble judicieux d'adopter « cette posture [qui] consiste à privilégier l'enquête sur le résultat, l'assertabilité (“ce qui marche”) sur la vérité » (2019, n.p.). Quoi de plus logique si l'on prend acte du fait que le *katajjaq* est issu d'une culture de nature labile, dépositaire de son propre régime

d'historicité (Uzel 2017) et pour qui ce qui est vrai ici ne l'est pas ailleurs. L'enquête en question doit finalement permettre d'interroger et d'expérimenter les moyens par lesquels s'actualise une « continuité culturelle » autochtone (Jérôme 2008, 2015), de même que d'explorer la façon dont s'affirme et se partage une culture dans le monde d'aujourd'hui, en allant à la rencontre de nouveaux contextes d'énonciation (Ferretti 2017; Uzel 2017; Graff 2020).

La recherche-crédation, en formulant ainsi sa mission, viendrait en réponse aux limites imposées par ce grand partage entre ce qui serait beau d'un côté et vrai de l'autre, par une double visée critique où ni l'art ni la science ne sont épargnés. En effet, là où le scientifique se voit contester le statut de spécialiste à même d'épuiser le sens d'un objet, l'artiste est sommé de ne plus s'en tenir à ses seules impressions et sensations personnelles (Zask 2003, 2011). Il faudrait au contraire nous donner les moyens de pallier notre incapacité à recouvrir totalement le réel, en amplifiant et en multipliant les outils à notre disposition pour nous le représenter, non pas en substituant une discipline à une autre ou en les faisant jouer l'une contre l'autre, mais en permettant plutôt qu'elles jouent l'une avec l'autre. Il ne s'agit pas ici de saisir une hypothétique essence du *katajjaq* – quitte à participer à l'invention d'une tradition (Hobsbawm et Ranger 2006) en espérant que sa sacralisation induise mécaniquement sa préservation –, mais de mener une recherche-crédation qui soit à la fois ethnographique et inventive. Une rencontre musicale entre musiciens occidentaux et chanteuses inuites peut effectivement donner l'occasion d'enquêter par l'expérience et la sensation sur ce qui différencie la pratique musicale autochtone de celle des Occidentaux, que ce soit dans leur rapport au musical ou dans leur façon d'habiter le monde. L'activité ethnographique aurait ainsi pour tâche de mettre en perspective nos différentes manières de fabriquer la musique, de la recevoir, de la concevoir, de la vivre, et la performance musicale

constituerait une traduction poétiquement créatrice des différentes implications du chant de gorge. Et cela, sans passer par une transposition de langue à langue, ni de musique à musique, mais en transportant et en transformant une production sonore qui nous est étrangère pour nous la rendre présente.

Revenir à une démarche plus théorique, ce n'est pas réduire le travail musical à des concepts, mais au contraire l'enrichir, en ayant à cœur d'en montrer différentes dimensions, qu'elles soient politiques, affectives, sociales, techniques, etc. Du même coup, la création n'est plus pensée comme nécessairement autonome de la société, comme c'est souvent l'usage (Menger 1983 ; Croft 2015), mais devient au contraire le lieu d'une attention portée à l'autre et aux maux de la société avec lesquels nous sommes aux prises, à travers l'activité de création. Dans le paradigme moderniste, quand la science, à la recherche de la vérité, ne se fie qu'aux principes et aux preuves, l'art, à la recherche de la beauté, n'obéit à aucune règle que l'on puisse distinguer. La conception cumulative du savoir propre à la science ne convient pas à l'acception moderne de l'histoire de l'art, perçue comme succession de ruptures, et elle contribue à les séparer. Mais en refusant le dualisme action/pensée, tout comme la capacité de la science à adopter un point de vue distancié sur les choses, il est alors possible de défendre une conception « additive » du savoir (Hennion 2015 ; Hennion et Monnin 2020), selon laquelle les expériences s'ajoutent les unes aux autres, sans forcément s'opposer ni se contredire. Cette perspective, qui correspond à une vision pluraliste du monde – et non universaliste, où toute pratique serait considérée comme une matière inerte inconditionnellement appropriable par tous –, bouleverse totalement la manière dont nous pouvons aborder les relations entre activité scientifique et artistique, tout comme les partenariats possibles entre Autochtones, allochtones et Occidentaux. Cela laisse augurer la possibilité d'une collaboration de tout

un faisceau d'acteurs, les résultats des uns s'ajoutant à ceux des autres en les amplifiant (Latour 2011). Il n'est alors plus question de laisser la musique d'un côté, les aspects politiques de l'autre, de mettre dos à dos les savoirs et productions autochtones et occidentales, ni d'opposer la création musicale à une démarche scientifique en sciences sociales.

* * *

Des Inuits qui se battent pour la sauvegarde de leur culture et pour leur subsistance, mais aussi contre le réchauffement climatique. Des opérateurs culturels et des universitaires occidentaux qui cherchent à montrer l'utilité de leur travail pour la société. Une artiste québécoise qui s'interroge sur l'histoire du Canada à travers sa propre histoire familiale. Des artistes inuits qui tentent de réaffirmer un lien avec leur culture à travers l'apprentissage d'une technique vocale. Des artistes occidentaux qui font face au paradoxe de ne plus avoir suffisamment de connaissance de leur tradition pour pouvoir se considérer comme acculturés. Des spectateurs qui cherchent le sens des représentations auxquelles ils assistent tout autant que celui d'y assister. Des Occidentaux qui se questionnent sur leurs liens avec leur environnement et le monde animal. Une fillette atteinte de troubles graves du langage qui s'efforce de communiquer à travers le chant de gorge et donne alors un autre sens à plusieurs années de travail artistique et de recherche. Des adultes en situation de handicap qui trouvent naturellement leur place de spectateurs dans un concert de création contemporaine. On voit combien une création musicale fait face à une multitude d'enjeux qui ne se réduisent ni à la production d'une œuvre ou d'une performance publique, ni à l'expression d'une vérité sur une culture ou sur la musique. Cette création se heurte à des problèmes de société et offre en retour un nouvel

espace d'expression et de questionnement pour réfléchir à ces problèmes. Cependant, cela suppose de se donner collectivement les moyens d'être attentifs à toutes les implications de cette démarche, tandis qu'à travers des expériences plus personnelles s'affirme aussi le besoin de l'indiscipline, à force de ne plus savoir comment trancher entre recherche et création, anthropologie et ethnomusicologie, tradition et modernité, art et science, éthique et esthétique, art vivant et action sociale, observateur et observé.

Le *katajjaq* se présente à nous à la fois comme une technique singulière, ayant sa propre existence, et comme un moyen de mettre en perspective des contextes de fragilité très différents – qu'il s'agisse de la situation des Autochtones et de leur histoire ou, dans un tout autre registre, des personnes en situation de handicap, désireuses d'explorer d'autres façons d'entrer en interaction. On voit combien la question de la participation joue un rôle déterminant, à même de réinventer et de structurer en profondeur la création musicale. La recherche-création offre l'espace nécessaire au renouvellement de l'activité de création. Il s'agit de faire naître, à travers des projets artistiques, une entente entre des mondes qui ont été séparés par l'histoire, mais aussi par une spécialisation disciplinaire excessive. La recherche-création ainsi définie peut en effet contribuer, par l'entremise du *katajjaq*, à activer des manières d'exister (Despret 2020), en essayant de saisir, de partager ce que cette pratique provoque en nous et la façon dont peuvent s'agréger autour de lui un monde et des collectifs (Latour 2007, 2011).

De cette façon, l'approche ethnographique ne cherche à faire exister ni *mieux* ni *moins* la musique de création ou le *katajjaq* – en les réduisant par exemple à ce qui les déterminerait socialement (Bourdieu 1979), aux réseaux de collaborations qui les rendraient possibles (Becker [1982] 2010), ou encore à quelques hypothétiques invariants anthropologiques ou sociologiques (Nattiez 1977, 1983 ;

Fernando et Nattiez 2014) –, mais à les faire exister *plus*, en tâchant de rendre compte des différents mondes qu'ils font surgir, des relations qu'ils tissent, des liens qu'ils nouent, mais aussi des conflits qu'ils peuvent générer ou apaiser. L'artiste-chercheur que j'incarne ici n'est jamais en position d'extériorité par rapport à son terrain, je ne suis ni observé ni observateur, seulement l'une des entités d'un collectif qui appelle à se constituer (Latour 2007) autour du *katajjaq* et de la musique de création. J'essaie de l'accompagner, non pour déterminer une fois pour toutes ce que seraient le *katajjaq* ou la culture inuite – encore moins pour le faire à la place des Inuits eux-mêmes –, mais pour faire face à des problèmes, nos problèmes, qu'il s'agit de relier entre eux pour les résoudre ensemble. Inutile de se demander, comme l'aurait fait Kurt Lewin, précurseur de la recherche-action, si je suis un intervenant qui agit sur commande ou un chercheur qui doit demander l'autorisation d'enquête (Lewin 1946), car cette enquête n'a pas de prescripteur en chef. Elle commence dans le vif de nos vies respectives, dès que le *katajjaq* et la création musicale nous appellent à nous interroger, à échanger, à agir, à nous séparer ou à nous rassembler autour d'eux. L'usage du *katajjaq* permettra peut-être que se dessine un nouvel espace de partage, où les questions liées à l'exploitation, bonne ou mauvaise, du patrimoine seront posées à nouveaux frais – contribuant ainsi avec originalité au débat très actuel sur l'appropriation et l'extractivisme culturels, par une invitation à pratiquer et à partager une « continuité culturelle inuite » dans des contextes non mercantiles, plutôt qu'à la conserver ou à l'accaparer.

Il est en effet possible d'établir ici une analogie avec la question de l'extractivisme, en s'appuyant notamment sur un article important de l'économiste altermondialiste Alberto Acosta, qui n'hésite pas à renvoyer dos à dos l'extractivisme des Occidentaux et le néoextractivisme des Autochtones. En effet, que ce soit les Autochtones ou les Occidentaux qui tirent profit d'un patrimoine,

on se retrouve quoi qu'il arrive dans une logique extractiviste propre au modèle économique occidental. En poussant plus loin le parallélisme entre appropriation culturelle et extractivisme, on peut considérer qu'un collectif comme l'Arnaqqasaaq Collective milite pour un néoextractivisme culturel. Ce serait là l'une des voies, mais pas la seule, qui permettrait d'accéder à la reconnaissance et à la réparation (Honneth 2002 ; Lazzeri et Nour 2009 ; Bellier 2013 ; Côté et autres 2018). Ce ne serait pas manquer de respect aux Autochtones que d'en proposer une qui soit davantage axée sur l'échange et le partage respectueux que sur la sanctuarisation ou la sacralisation, car, comme le précise de façon tout à fait pertinente le philosophe Baptiste Morizot :

sacraliser est le concept dualiste que notre tradition a élaboré en contraste binaire avec « exploiter » : il y a le profane, matière à extraire sans égards, et le sacré, immatériel à ne pas toucher du tout (or les non-modernes, en fait, tuent, mangent, rusent, exploitent, cueillent, mais aussi sèment, récoltent, leur « sacré »). [...] [S]anctuarisons absolument [...] quelques confettis, et nous pourrions exploiter en toute bonne conscience tout le reste comme de la matière à pressurer et gérer. (2020, 282)

Il s'agirait donc ici de porter notre attention sur des objets, des êtres ou des réalités en voie de constitution ou en train de se (dé)faire (Hennion 2019), ce qui ferait de la recherche-crédation un activisme. Cette démarche, appliquée au *katajjaq*, nous amène à un point où la question même de l'appropriation culturelle perd son sens : elle nous permet alors de mesurer combien la culture inuite nous est étrangère tout en laissant de la place aux Inuits pour eux-mêmes « faire connaissance » (Despret 2020) à leur manière. Il s'agit donc également de caractériser un dispositif permettant de donner une « valeur d'usage » (Fourmentraux 2012b) à la composition et à la performance musicales, en liant des

questions esthétiques à des questions politiques. Ainsi s'opérerait un tournant, faisant passer l'activité de création musicale d'une « idéologie du progrès » (Menger 1983) à une « éthique de la sollicitude » (Tronto [1993] 2009), pour prendre soin de nous et des autres, redonnant à l'enquête (Zask 2008 ; Dewey 2010b) la visée mélioriste que lui prêtaient les premiers pragmatistes américains (Hennion et Monnin 2020).

RÉFÉRENCES

- Akrich, Madeleine (2010), « Comment décrire les objets techniques? », *Techniques & culture*, n^{os} 54-55, p. 205-219, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/tc.4999>].
- , Michel Callon et Bruno Latour (2006), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines, [En ligne], [<http://books.openedition.org/pressesmines/1181>].
- Arom, Simha, et autres (2008), « La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale », dans Frank Alvarez-Péreyre (dir.), *Catégories et catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Paris, Peeters, p. 273-313, [En ligne], [<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00776029>].
- Aubert, Laurent, Monique Desroches et Luciana Penna-Diaw (dir.) (2016), *Cahiers d'ethnomusicologie*, n^o 29 : « Ethnomusicologie appliquée », [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2582>].
- Beaudry, Nicole (1978), « Le *katajjaq* un jeu inuit traditionnel », *Études inuit/Inuit Studies*, vol. 2, n^o 1, p. 35-53.
- (1988), « Singing, laughing and playing. Three examples from the Inuit, Dene and Yupik traditions », *Canadian Journal of Native Studies*, vol. 8, n^o 2, p. 277-290.
- Becker, Howard S. ([1982] 2010), *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Champs art ».
- Bellier, Irène (dir.) (2013), *Peuples autochtones dans le monde. Les enjeux de la reconnaissance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons autochtones ».
- (2018), « Les droits des peuples autochtones. Entre reconnaissance internationale, visibilité nouvelle et violations ordinaires », *L'Homme*

- & la société, vol. 1, n° 206, p. 137-174, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/lhs.206.0137].
- Bondaz, Julien, Cyril Isnart et Anaïs Leblon (2012), « Au-delà du consensus patrimonial : résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, n° 61-1, p. 9-22, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/civilisations.3113].
- Bortolotto, Chiara (2020), « Le patrimoine immatériel et le tabou de l'authenticité : de la pérennisation à la durabilité », dans Julia Csergo, Christian Hottin et Pierre Schmit (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel au seuil des sciences sociales. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2012*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, [En ligne], [http://books.openedition.org/editionsmsh/16377].
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- Bril, Blandine, et Valentine Roux (2002), *Le geste technique. Réflexions méthodologiques et anthropologiques*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès.
- Buch, Esteban (2018), « De la musique à l'écoute, et retour », *Transposition*, hors-série n° 1, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/transposition.1684].
- Caillet, Aline (2019), *L'art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Milan, Mimésis.
- , et Frédéric Pouillaude (dir.) (2017), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica ».
- Callon, Michel, et Michel Ferrary (2006), « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, vol. 2, n° 13, p. 37-44, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/sopr.013.0037].
- , Robert Lhomme et Jean Fleury (1999), « Pour une sociologie de la traduction en innovation », *Recherche & formation*, n° 31, p. 113-126, [En ligne], [https://doi.org/10.3406/refor.1999.1574].
- Clifford, James, et George E. Marcus ([1986] 2009), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*, édition établie par Kim Fortuny, Berkeley, University of California Press.
- Collignon, Beatrice (2001), « Esprit des lieux et modèles culturels. La mutation des espaces domestiques en arctique inuit », *Annales*

- de géographie*, vol. 110, n° 620, p. 383-404, [En ligne], [<https://doi.org/10.3406/geo.2001.1731>].
- Coquet, Michèle, Derlon, Brigitte et Monique Jeudy-Ballini (dir.) (2005), *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur.
- Côté, Jean-François, et Claudine Cyr (dir.) (2018), *La renaissance des cultures autochtones. Enjeux et défis de la reconnaissance*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana ».
- Cozzolino, Francesca (2019), « Ethnographie d'une création en action », *Images re-vues*, hors-série n° 7, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6690>].
- Croft, John (2015), « Composition is not research », *Tempo*, vol. 69, n° 272, p. 6-11, [En ligne], [<https://doi.org/10.1017/S0040298214000989>].
- Debaene, Vincent (2010), *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Delebarre, Gilles, et Denis Laborde (2019), *Le projet Démos. Genèse, acteurs, enjeux*, Paris, Philharmonie de Paris.
- Derlon, Brigitte, et Monique Jeudy-Ballini (2015), *L'art en transfert*, Paris, L'Herne.
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Despret, Vinciane (2020), *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Dewey, John (2010b), *Le public et ses problèmes*, traduit de l'anglais par Joëlle Zask, Paris, Gallimard.
- Donin, Nicolas, et Frédéric Keck (2006), « Lévi-Strauss et "la musique". Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, p. 101-136, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/rhsh.014.0101>].
- Dubé, Marie-Pascale (2019), *Rouge Gorge* [documentaire], Les Films de l'œil sauvage.
- Duperrex, Matthieu (2019), « L'artiste enquêteur et les risques de la translation. Une relecture de Hal Foster », *Littera@ incognita*, [En ligne], [<https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2019/05/21/lartiste-enqueteur-un-nouveau-paradigme/>].

- Fabian, Johannes ([1983] 2006), *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis.
- Fagnart, Claire (2007), « Art et ethnographie », *Marges*, n° 6, p. 8-16, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/marges.829].
- Favret-Saada, Jeanne (1985), *Les Mots, la mort, les sorts*, Folio essais, Paris, Gallimard.
- Feld, Steven (2012), *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 3^e éd., Durham, Duke University Press.
- Fernando, Nathalie, et Jean-Jacques Nattiez (dir.) (2014), « Présentation : théories et pratiques de l'ethnomusicologie aujourd'hui », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 1, p. 9-23.
- Ferretti, Alexia Pinto (2017), « Book review : decolonial gestures or doing it wrong? Refaire le chemin », *RACAR. Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 42, n° 2, p. 121-122.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press.
- Fourmentraux, Jean-Paul (2009), « L'œuvre en actes : arts, médias et communications numériques », *Quaderni*, n° 68, p. 95-101, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/quaderni.297].
- (2012a), *Art et science*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », [En ligne], [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb427816831].
- (2012b), *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Presses du réel.
- (2020), « Net Art et contre-culture numérique », *Ligeia*, vol. 2, n°s 181-184, p. 74-85, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/lige.181.0074].
- Geertz, Clifford (1998), « La description dense : vers une théorie interprétative de la culture », traduit de l'anglais par André Mary, *Enquête*, n° 6, p. 73-105, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/enquete.1443].
- ([1988] 2008), *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, traduit de l'anglais par Daniel Lemoine, Paris, Métailié.
- Goehr, Lydia (2018), *Le musée imaginaire des œuvres musicales*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet et Claire Martinet, Paris, Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale ».
- Graff, Julie (2020), « Oubliées ou disparues : matérialiser absences et mémoires », *ICOFOM Study Series*, n° 48-1, p. 133-146, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/iss.2101].

- Guerreiro, Antonio (dir.) (2011), *Retour sur le terrain. Nouveaux regards, nouvelles pratiques*, Paris, L'Harmattan.
- Gutierrez Choquevilca, Andrea-Luz (2017), « Des voix en abyme. Communication paradoxale et rencontres d'esprits en Amazonie », *Gradhiva*, n° 26, p. 134-163, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/gradhiva.3454].
- Hennion, Antoine (2004), « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. 3, n° 85, p. 9-24, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/soc.085.0009].
- (2005), « Musiques, présentez-vous ! Une comparaison entre le rap et la techno », *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 2, p. 121-134, [En ligne], [https://doi.org/10.1177/0957155805053702].
- (2007), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites sciences humaines », [En ligne], [https://doi.org/10.3917/meta.henni.2007.01].
- (2010), « La question de la tonalité : retour sur le partage nature-culture. Relire Lévi-Strauss avec des lunettes pragmatistes ? », *L'Année sociologique*, vol. 60, n° 2, p. 361-386, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/anso.102.0361].
- (2011), « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », *Temporalités*, n° 14, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/temporalites.1836].
- (2012), « Jouer, interpréter, écouter. Pratiquer la musique ou la faire agir ? », dans Jean-Paul Fourmentraux (dir.), *L'ère post-média. Humanités digitales et cultures numériques*, Paris, Hermann, p. 87-101.
- (2013), « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur un parcours sociologique au sein du CSI », *Sociologies*, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/sociologies.4353].
- (2015), « Enquêter sur nos attachements. Comment hériter de William James ? », *Sociologies*, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/sociologies.4953].
- (2019), « Maintenir/soutenir : de la fragilité comme mode d'existence », *PRAGMATA*, vol. 1, n° 2, p. 484-500.
- , et Bruno Latour (1993), « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, n° 6, p. 7-24.
- , et Christophe Levaux (2021), « Introduction », dans Antoine Hennion et Christophe Levaux (dir.), *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, Londres/New York, Routledge.

- , et Alexandre Monnin (2020), « Du pragmatisme au méliorisme radical : enquêter dans un monde ouvert, prendre acte de ses fragilités, considérer la possibilité des catastrophes », *SociologieS*, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/sociologies.13931].
- , et François Ribac (2003), « Le silence sur la musique », *Mouvements*, vol. 4, n° 29, p. 114-121, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/mouv.029.0114].
- Hervé, Caroline (2020), « Rencontre manquée dans l'Arctique. Colonialisme et conflits ontologiques sur le terrain », *Ethnographiques.org*, n° 39, [En ligne], [https://doi.org/10.25667/ethnographiques/2020-39/006].
- Hobsbawm, Eric J., et Terence O Ranger (dir.) (2006), *L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam.
- Honneth, Axel (2002), *La lutte pour la reconnaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages ».
- Hood, Mantle (1960), « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, p. 55-59, [En ligne], [https://doi.org/10.2307/924263].
- Ingold, Tim (2017), *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Dehors.
- Isnart, Cyril (2016), « Anthropologie du patrimoine », dans *Encyclopédie Universalis*, [En ligne], [https://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropologie-du-patrimoine/].
- Jauss, Hans Robert (2005), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- Jérôme, Laurent (2008), « L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones : un terrain politique en contexte atikamekw », *Anthropologie et sociétés*, vol. 32, n° 3, p. 179-196, [En ligne], [https://doi.org/10.7202/029723ar].
- (2015), « Les cosmologies autochtones et la ville : sens et appropriation des lieux à Montréal », *Anthropologica*, vol. 57, n° 2, p. 327-339.
- Keck, Frédéric (2006), « Le point de vue de l'animisme. À propos de *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola », *Esprit*, n° 8-9, p. 30-43, [En ligne], [https://doi.org/10.3917/espri.0608.0030].
- Kreplak, Yaël, et autres (2020), « Des artistes, des enquêtes, des pratiques ingénieuses : conversations entre Yaël Kreplak, Thierry Boutonnier, Gwenola Wagon et Alexis Guillier », *SociologieS*, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/sociologies.14124].

- , Lucie Tangy et Barbara Turki (2011), « Introduction. Art contemporain et sciences humaines : création, médiation, exposition », *Tracés*, hors-série n° 11, p. 21-28, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/traces.5239>].
- Laborde, Denis (2012), « L'ethnomusicologie sert-elle encore à quelque chose ? », dans Hyacinthe Ravet, Emmanuel Brandl et Cécile Prévost-Thomas (dir.), *Vingt-cinq ans de sociologie de la musique en France. Actes du XII^e Colloque international de sociologie de l'art, GDRI OPuS-CNRS, la Sorbonne, 6-8 novembre 2008*, Paris, L'Harmattan, p. 197-208.
- (2018), « Création musicale, *world music* et diversité culturelle : la musique comme outil d'intelligibilité anthropologique », *Transposition*, hors-série n° 1, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/transposition.1761>].
- (2020), « L'idéal du musicien et l'âpreté du monde », *Gradhiva*, n° 31, p. 10-23, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/gradhiva.4848>].
- Latour, Bruno (1989), *La science en action*, traduit de l'anglais par Michel Biezunski, Paris, La Découverte, [En ligne], [<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb350543911>].
- (2007), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, [En ligne], [<https://www.cairn.info/changer-de-societe-refaire-de-la-sociologie--9782707153272.htm>].
- (2009), *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte.
- (2011), « Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer », *Multitudes*, vol. 2, n° 45, p. 38-41, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/mult.045.0038>].
- Lazzeri, Christian, et Soraya Nour (2009), *Reconnaissance, identité et intégration sociale*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.
- Le Guern, Philippe (2021), « Sur le tournant anthropologique en art... et le tournant esthétique en anthropologie (1^{re} partie) », *Marges*, n° 32, p. 52-64, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/marges.2433>].
- Lefranc, Pierrick (2017), « La Caisse à musique du Théâtre du Radeau : ethnographie d'un espace de création musicale », diplôme de master, Paris, École des hautes études en sciences sociales, [En ligne], [https://www.academia.edu/41164692/La_Caisse_%C3%A0_Musique_du_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Radeau_Ethnographie_dun_espace_de_cr%C3%A9ation_musicale].

- Lévi-Strauss, Claude (1964), *Mythologiques*, t. I : *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- Lewin, Kurt (1946), « Action research and minority problems », *Journal of Social Issues*, vol. 2, n° 4, p. 34-46, [En ligne], [<https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x>].
- Menger, Pierre-Michel (1983), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.
- Morizot, Baptiste (2020), *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages ».
- Nattiez, Jean-Jacques (1977), « À quelles conditions peut-on parler d'universaux de la musique ? », *The World of Music*, vol. 19, n°s 1-2, p. 106-116.
- (1983), « The rekkukara of the Ainu (Japan) and the *katajjaq* of the Inuit (Canada) : a comparison », *The World of Music*, vol. 25, n° 2, p. 33-44.
- Nepton Hotte, Caroline (2019), « Kanata... appropriation ou effacement ? / Kanata : appropriation or erasure ? », *Esse arts + opinions*, n° 97, p. 74-79.
- Oester, Kathrin (2002), « “Le tournant ethnographique”. La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique », *Ethnologie française*, vol. 32, n° 2, p. 345-355, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/ethn.022.0345>].
- Ogien, Ruwen (1990), « Sanctions diffuses : sarcasmes, rires, mépris... », *Revue française de sociologie*, vol. 31, n° 4, p. 591-607, [En ligne], [<https://doi.org/10.2307/3322405>].
- Parent, Marie-Josée (2017), « Les cultures autochtones au Canada : du génocide culturel à la reconstruction », *TicArtToc*, n° 8, p. 36-39.
- , et autres (2016), *C'est vital. Portraits dynamiques de la production culturelle autochtone en milieu urbain au Québec*, Montréal, Possibles Éditions, [En ligne], [http://www.desti-nations.ca/wp-content/uploads/2016/05/DestiNATIONS-Cest_Vital-Rapporto16.pdf].
- Pluta, Izabella, et Mireille Losco-Lena (2015), « Pour une topographie de la recherche-crédation », *Ligeia*, vol. 1, n°s 137-140, p. 39-46, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/lige.137.0039>].
- Raibaud, Yves (dir.) (2008), « Géographie, musique et postcolonialisme », *Volume!*, vol. 6, n°s 1-2, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/volume/164>].
- Rodda, Nicole, et autres (2015), « Ethnographier le “tour de main”. Une proposition méthodologique pour un défi toujours actuel »,

- Ethnographiques.org*, n° 31, [En ligne], [<http://www.ethnographiques.org/2015/Rodda-Bril-Goujon-Shim>].
- Sandiford, Mark (2006), *Qallunaat! Pourquoi les Blancs sont drôles* [documentaire], ONF.
- Schütz, Alfred ([1971] 2008), *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, traduit de l'anglais par Anne Noschis-Gilliéron, Paris, Klincksieck.
- Severi, Carlo, et Julien Bonhomme (2009), « Introduction. Anthropologie et pragmatique », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 5, p. 9-10, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/cas.005.0009>].
- Stévance, Sophie (2015), « Les performances d'improvisation de Tanya Tagaq : une analyse descriptive de la culture ethno-pop », *Itinéraires*, n° 1, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/itineraires.2765>].
- , et Serge Lacasse (2013), *Les enjeux de la recherche-crédation en musique. Institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- (2019), « La musique de Tanya Tagaq comme engagement cosmopolite : le cas de "Fracking" (2014) », *MUSICultures*, vol. 46, n° 2, p. 85-108.
- Szendy, Peter, et Jean-Luc Nancy (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- Talon-Hugon, Carole (2021), *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses universitaires de France.
- Tornatore, Jean-Louis (2004), « La difficile politisation du patrimoine ethnologique », *Terrain*, n° 42, p. 149-160, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/terrain.1791>].
- Traïni, Christophe (2008), *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », [En ligne], [<https://www.cairn.info/la-musique-en-colere--9782724610611.htm>].
- Tronto, Joan C. ([1993] 2009), *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, traduit de l'anglais par Hervé Maury, Paris, La Découverte.
- Truong, Nicolas (3 août 2020), « Vinciane Despret : "Ne déclarons pas la guerre au vivant" », *Le Monde*, [En ligne], [https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/03/vinciane-despret-ne-declarons-pas-la-guerre-au-vivant_6048043_3451060.html].
- Uzel, Jean-Philippe (2017), « Dénier et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale », *RACAR. Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 42, n° 2, p. 30-41, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1042944ar>].

- Whiles, Virginia (2007), « Art et ethnographie », *Marges*, n° 6, p. 50-58, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/marges.629>].
- Zask, Joëlle (2003), *Art et démocratie. Les peuples de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », [En ligne], [<https://www.cairn.info/art-et-democratie--9782130536437.htm>].
- (2008), « Le public chez Dewey : une union sociale plurielle », *Tracés*, n° 15, p. 169-189, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/traces.753>].
- (2011), *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Éditions du Bord de l'eau, coll. « Les Voies du politique ».

Le troisième espace

Négocier la pratique du gamelan et la recherche en Amérique du Nord

LAURENT BELLEMARE

À l'automne 2019, l'ensemble Gamelan Giri Kedaton, en résidence à l'Université de Montréal (UdeM), se préparait à donner un concert célébrant le répertoire *gong kebyar* du nord de l'île de Bali, en Indonésie. Pour l'occasion, étaient entre autres programmées des œuvres du compositeur, virtuose et fabricant d'instruments I Made Terip, natif du village balinaise de Munduk. Ce dernier avait été invité à titre de musicien d'honneur pour le concert prévu quelques mois plus tard. Pour Giri Kedaton, un tel échange culturel découlait directement de rapports d'amitié et d'un dialogue entre Terip et Éric Vandal, ancien directeur artistique du groupe ayant séjourné et basé son travail de maîtrise à Munduk plus de dix ans auparavant. Durant ses études, Vandal avait notamment transcrit la pièce *Satrieng Lumaku* de Terip, une œuvre qu'il rapporta ensuite à Montréal pour l'enseigner à Giri Kedaton. Cette même œuvre allait être reprise au concert de 2019.

Au même moment, le fruit d'échanges similaires entre des musiciens et musiciennes montréalais et balinaise d'une plus jeune génération permettait, pour la première fois depuis 1989-1992, à un artiste balinaise d'entamer une maîtrise à la Faculté de musique.

I Putu Arya Deva Suryanegara, jeune diplômé du conservatoire balinais ISI Denpasar et natif du village Kerobokan, venait donc entreprendre une maîtrise en composition à Montréal. À peine sorti de l'aéroport, il s'est présenté au local de répétition de Giri Kedaton afin de rencontrer la communauté avec qui il s'apprêtait à collaborer pendant les quatre années à venir. Le groupe entamant les répétitions intensives en vue de son prochain concert, Suryanegara s'y est joint et en a profité pour signer une nouvelle œuvre spécialement conçue pour l'ensemble. Au cours des mois suivants, des complications dans l'obtention du visa de Terip ont obligé Giri Kedaton à annuler sa venue, maintenant tout de même le concert comme prévu sous la direction de Suryanegara, ainsi que d'I Made Dewa Suparta, professeur à l'Université de Waterloo et invité régulier de Giri Kedaton depuis 2013.

Détailler les circonstances entourant la production d'un tel événement permet d'illustrer l'une des multiples formes que peuvent prendre les activités de gamelan en Amérique du Nord. Le cas de Giri Kedaton montre entre autres le caractère interculturel du groupe, qui a interagi à divers degrés et à fréquence variable avec des artistes de Bali tout au long de son existence (fig. 3.1). L'affiliation de cet ensemble à une université et les problèmes de visas rencontrés témoignent également de la manière dont diverses institutions peuvent permettre ou restreindre une telle entreprise artistique en Amérique du Nord. De surcroît, cet exemple révèle l'espace artistique et culturel complexe qui s'est développé autour du gamelan depuis l'ouverture de la première classe de musique javanaise par Mantle Hood en 1954.

L'exportation des musiques indonésiennes outremer a complexifié le discours et les avenues de recherches autour du gamelan. En Amérique du Nord, la pratique du gamelan représente aujourd'hui plus de soixante ans de croissance, un processus intimement lié au développement de l'ethnomusicologie elle-même.



FIGURE 3.1. I Wayan Suweca «Kecil» et l'Atelier de gamelan de l'Université de Montréal (vers 1990). Crédits : José Evangelista et Matilde Asencio.

Ce phénomène issu du milieu universitaire plutôt que de vagues de migrations indonésiennes a ainsi suscité l'émergence de nombreux amateurs et experts en musiques balinaises et javanaises hors de l'Indonésie, lesquels influent en retour sur le développement du gamelan dans ce pays. La mobilité des musiciens entre l'Amérique du Nord et l'Indonésie s'est également exacerbée dans un sens comme dans l'autre, quoique de manière toujours inégale (Clendinning 2020). Cela a permis à une réelle communauté internationale de gamelan de s'élargir en plus d'internationaliser la carrière de nombreux virtuoses indonésiens. Ni localisées dans l'archipel indonésien ni totalement confinées à leur espace géographique immédiat, les communautés de gamelan en Amérique du Nord représentent un nouvel espace intermédiaire entre deux pôles culturels de l'océan Pacifique.

Lorsqu'on les prend comme terrain d'étude, ces troisièmes espaces mettent à l'épreuve la posture classique de l'ethnomusicologue étudiant l'autre. Le chercheur, souvent lui-même professeur de gamelan ou membre d'un ensemble, doit plutôt se tourner vers lui-même et analyser une communauté musicale sur laquelle il influe directement. Ce paradigme comporte son lot d'enjeux méthodologiques et éthiques en plus d'exposer le chercheur à certains biais. Dans le présent chapitre, je tenterai d'aborder la recherche sur le gamelan en Amérique du Nord de manière réflexive. Je contextualiserai d'abord ma problématique en effectuant un survol du rapport entre le développement de ce terrain et l'ethnomusicologie elle-même, ainsi qu'en exposant les défis classiques liés à l'étude du gamelan. Ensuite, j'exposerai en quoi l'étude du gamelan hors de l'Indonésie implique des enjeux ontologiques quant à la définition de l'objet étudié, des enjeux éthiques quant à la sous-représentation du discours indonésien et des biais de chercheurs en lien avec l'orientation et les intérêts particuliers de ceux-ci. Pour illustrer ces éléments, je ferai référence à divers exemples et aspects relatifs à ma recherche sur le gamelan au Canada.

Le corollaire de la bimusicalité

Parmi les musiques de tradition non européenne ayant été diffusées et naturalisées dans de nouveaux contextes au cours du xx^e siècle, le gamelan fait figure d'exception. En plus de façonner les fantasmes orientalistes de sociétés occidentales depuis bientôt un siècle et demi (Spiller 2015), cette famille de traditions musicales n'a pas suivi le courant des vagues de migration ayant fait voyager les musiques de tant d'autres cultures. L'insertion et la naturalisation subséquente du gamelan en Amérique du Nord sont plutôt des phénomènes concomitants au développement de la discipline qui étudie cette même musique. Peu à peu, le gamelan

s'est également émancipé du milieu universitaire pour gagner les cercles de composition et de musiciens, dans des ensembles plus ou moins indépendants des institutions d'enseignement. Cela a permis aux musiques indonésiennes de prendre rapidement place dans la sphère culturelle, avec plusieurs centaines de gamelans aujourd'hui actifs sur le continent. Le gamelan est ainsi devenu une micromusique dont le bassin principal de participants et participantes vient du réseau institutionnel de la musique.

Le germe de l'étude participative du gamelan est en grande partie attribuable à l'ethnomusicologue Mantle Hood, qui avait eu l'occasion d'observer le groupe hollandais Babar Layar lors de ses études aux Pays-Bas au début des années 1950 (Spiller 2015, 131 ; Clendinning 2020, 37-40). Sous la tutelle du chercheur Jaap Kunst, cet ensemble de musique javanaise était le premier groupe de gamelan constitué majoritairement d'Européens (Mendonça 2011). Inspiré par cette expérience, et reconnaissant le potentiel pédagogique d'un tel ensemble, Hood acheta un petit gamelan javanais accordé au mode *pelog*, qu'il nomma Udan Mas et rapporta en Californie pour y fonder un groupe d'étude dès 1954. Ensuite, Hood entreprit d'ouvrir une classe de gamelan javanais à la suite de son embauche au nouvel Institut d'ethnomusicologie à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) en 1958. Nommé Khjai Mendung, ce gamelan fut enseigné par le virtuose javanais Hardja Susilo. L'année suivante, les professeurs Cokorda Agung Mas et I Wayan Gandra étaient engagés pour prendre en charge l'enseignement du gamelan balinaï. Dans le même ordre d'idées, plusieurs autres traditions musicales asiatiques furent institutionnalisées à l'UCLA peu après l'ouverture de Khjai Mendung. En 1960, alors que Mantle Hood militait pour une approche bimuscale à l'étude des musiques du monde, l'université proposait à ses étudiants et étudiantes des ensembles japonais, perses et indiens (Hood 1960, 56). Toutefois, c'est le gamelan qui fut l'épicentre du World Music

Ensemble naissant dans les départements d'ethnomusicologie. De plus, la venue de professeurs indonésiens a rapidement cimenté un modèle de carrière international pour les artistes balinais et javanais.

Le sort privilégié accordé au gamelan durant la seconde moitié du xx^e siècle s'explique de plusieurs manières. Pragmatiquement, les musiques indonésiennes ont l'avantage d'être plus démocratiques que d'autres formes orchestrales, accueillant divers niveaux d'habileté du fait de leurs instruments aux techniques variées. L'alignement anticomuniste des États-Unis à l'époque de la guerre froide a également contribué à faire circuler énormément d'argent pour la promotion et la recherche sur les arts indonésiens, en plus de financer de nombreux échanges entre les deux pays (McGraw 2013, 47-81). Cette tentative d'amadouer les nouvelles nations non alignées telles que l'Indonésie explique l'attention particulière portée sur la culture de cette région. Ces intérêts politiques ont ensuite été corroborés par le gouvernement indonésien lui-même qui, à partir du règne de son deuxième président Suharto, a activement instrumentalisé les arts indonésiens sur la scène internationale comme outil de diplomatie culturelle (Cohen 2019, 262-268). C'est notamment ce processus qui a permis l'ouverture des deux premières classes de gamelan au Canada au lendemain de l'Exposition spécialisée de Vancouver en 1986 (Goldman et Strachan 2020).

Ancrant le gamelan dans le concept de la bimusicalité, Hood a été pionnier dans l'institutionnalisation de cette pratique aux États-Unis. Son modèle, facilité par divers facteurs sociopolitiques et économiques, a permis à de nombreux autres établissements américains d'acquérir de tels instruments et de contribuer ainsi à inculquer massivement le goût pour les arts indonésiens sur la scène culturelle américaine. Au-delà des objectifs de fluidité entre différents langages musicaux et de la poursuite d'une ethnomusi-

cologie informée par la pratique, ces cours de gamelan ont inspiré divers champs d'intérêt. D'une part, en concordance avec la démocratisation des transports internationaux ainsi que l'explosion du tourisme de masse, de plus en plus d'individus ont voyagé et séjourné en Indonésie, de manière indépendante ou financée par de généreuses bourses. Nourris par ce nouvel accès direct aux épicentres culturels du gamelan, certains groupes nord-américains se sont établis de façon autonome et suivant un modèle moins institutionnel. Le premier groupe de gamelan communautaire aux États-Unis fut Sekar Jaya, formé en 1979 par Rachel Cooper, Michael Tenzer et le virtuose balinais I Wayan Suweca « Gedé ». Dans l'objectif de reproduire l'esprit d'une communauté musicale balinaise, le groupe s'est développé de manière relativement indépendante et grâce à l'engagement bénévole de ses membres. Aujourd'hui, les gamelans communautaires se sont multipliés sur le continent, bien que leur existence soit souvent redevable aux ressources fournies par une institution d'enseignement offrant des cours de gamelan.

D'autres factions d'artistes ont adopté des approches contrastantes. Suivant une tendance déjà bien ancrée dans la composition occidentale, de nombreux compositeurs et compositrices américains ont fait du gamelan une partie intégrante de leur langage musical. Au cours des années 1970, plusieurs d'entre eux ont entrepris de construire leurs propres orchestres inspirés de cette pratique, remplaçant des matériaux comme le bronze et le bambou par du fer ou de l'aluminium. Ce courant, ayant comme figures de proue des personnes telles que Dennis Murphy, Barbara Benary, Daniel Schmidt, Lou Harrison et William Colvig, portait alors le nom d'« *American gamelan* » (Perlman 1994). Médiateurs du gamelan pour plusieurs générations de musiciens, ces compositeurs et compositrices ont forgé de nouvelles lignées musicales orientées vers la composition pour gamelan. Le groupe torontois Evergreen

Club Contemporary Gamelan (ECCG), dont le membre fondateur Jon Siddall avait été l'élève de Lou Harrison, a fait l'acquisition d'un gamelan *degung* sundanais en 1983. Cet ensemble professionnel a depuis bâti sa carrière autour d'un nouveau répertoire d'œuvres pour ces instruments, n'incorporant que marginalement des œuvres sundanaises dans sa pratique.

Dans son texte *The Challenge of «Bi-Musicality»*, Hood questionnait la possibilité qu'un étudiant ou une étudiante poursuive la pratique d'une forme musicale non occidentale jusqu'à un niveau d'érudition comparable à celui des musiciens natifs du pays de référence (1960, 53). Dans le monde du gamelan, de nombreux musiciens occidentaux ayant fait de cette musique une vocation ont de toute évidence relevé ce défi. Gamelan Sekar Jaya, premier gamelan nord-américain à effectuer une tournée à Bali, illustre bien ce développement. Dès 1985, cet ensemble a atteint un niveau de performance perçu comme rivalisant avec les groupes de Bali, et a ainsi fourni un modèle convoité pour de nombreux autres ensembles. D'autres ont plutôt choisi de participer activement au renouveau des répertoires de gamelan, à l'instar de nombreux artistes contemporains en Indonésie. Ces développements montrent bien la transcendance qu'a connue le gamelan en sol nord-américain depuis la contribution de Mantle Hood en 1954. Cette pratique est passée du statut d'outil pédagogique à celui d'espace artistique vivant.

Les défis classiques de l'ethnomusicologie du gamelan

La recherche sur le gamelan a elle aussi été transformée par la nouvelle culture nord-américaine de cette pratique musicale, tout comme les défis épistémologiques qui accompagnent ce champ d'études. De son temps, Jaap Kunst, dont l'ouvrage *De toonkunst van Java* (*La musique à Java*, 1934) est reconnu comme document majeur pour l'étude de la musique javanaise, ancrerait sa démarche

dans une observation détachée du fait musical. Imprégné de la mentalité coloniale encore dominante à l'époque (Spiller 2015, 52-55), Kunst rendait compte de ce qu'il voyait et entendait sur une courte période de temps, sans s'intégrer et en communiquant très peu avec les communautés dont il étudiait la musique (Rappoport 1995). À ce stade de l'ethnomusicologie indonésianiste, le savoir était donc surtout médié par le filtre cognitif du chercheur ou de la chercheuse.

Avec les travaux de Colin McPhee, un certain changement de paradigme s'est opéré. Ayant vécu en immersion à Bali de façon quasi ininterrompue entre 1931 et 1938, McPhee a pu rapporter en détail une période de grands changements culturels et politiques à Bali (Vickers 2012, 185-216). Son ouvrage phare, *Music in Bali* (1976), est nourri par de fines observations de terrain et une grande proximité avec les artistes balinaïes. Cependant, le savoir relaté dans le livre de McPhee dépend beaucoup des informations transmises et interprétées par ses informateurs, I Nyoman Kalér et I Made Lebah. McPhee se charge ensuite de la médiation de tout ce savoir dans ses analyses. Sans avoir appris à jouer des instruments lui-même, McPhee a participé activement au développement des arts de Bali durant son séjour, se faisant mécène de jeunes ensembles et artistes (McPhee 1944). Dans d'autres écrits, McPhee exprime sa crainte quant à la disparition de répertoires balinaïes anciens au profit du style *gong kebyar*, de plus en plus populaire (*ibid.*), une préoccupation influant sans doute sur l'angle de ses recherches. L'aspect analytique de son ouvrage *Music in Bali* reflète également des intérêts de compositeur, une tendance récurrente dans la recherche subséquente sur les musiques balinaïes. Michael Tenzer (2000), dans son ouvrage *Gong Kebyar*, illustre cette approche, poussant l'analyse des œuvres balinaïes à un degré sans précédent. Katherine Elizabeth Wakeling (2010) critique d'ailleurs ce penchant, notant que de telles représentations des

musiques balinaises ont en réalité peu à voir avec les processus cognitifs et sociaux en jeu dans la pratique musicale des Balinais et des Balinaises.

Après McPhee, et avec l'arrivée de cet art en Amérique, la pratique du gamelan est devenue coutumière, voire incontournable pour compléter la recherche sur les musiques indonésiennes. La musique balinaise est une discipline qui se transmet non seulement de manière orale, mais aussi avec peu de mots et beaucoup de gestes. Les musiques javanaises et sundanaïses, bien qu'elles fassent aujourd'hui usage d'une notation chiffrée, ne s'approprient également que par la pratique. La richesse de ces expressions musicales réside notamment dans les conventions d'improvisation et d'ornementation. Ces patrons mélodico-rythmiques, différents pour chaque instrument, se perfectionnent par l'assimilation graduelle du répertoire et de son langage. Si la théorie est plus prisee à Java qu'à Bali, ces abstractions n'ont que peu de poids hors des conservatoires. La plupart des enseignants et enseignantes indonésiens, même diplômés d'un conservatoire ou d'une université à l'étranger, privilégient l'action et la pratique aux explications théoriques. À Bali, l'enseignement du gamelan se fait d'abord par imitation, par répétition et par essai-erreur. Les termes balinaïses « *maguru panggul* », « *maguru kuping* » et « *maguru mata* » désignent respectivement le maillet comme professeur, l'oreille comme professeur et les yeux comme professeurs (Clendinning 2020, 95-99). Le transfert de ces savoirs corporels en mots dans un contexte de recherche n'est pas aisé puisqu'il se heurte au langage très théorique et aux abstractions qui sont le propre de la musicologie.

Lorsqu'un chercheur ou une chercheuse en devenir entame son apprentissage du gamelan, ce savoir passe irrémédiablement par une figure d'autorité qui lui transmet une expression particulière de cette culture musicale. Par exemple, les huit premières années

d'apprentissage du gamelan balinaï à Montréal ont été marquées par la présence de nombreux professeurs sélectionnés par le rectorat de STSI Denpasar. Or, l'ouverture de cette institution des arts dans les années 1960 est intimement liée à la standardisation des formes artistiques balinaïses. Ces dernières ne sont pas représentatives de la réelle diversité musicale qui existe à Bali, dont elles façonnent plutôt une version officielle (Heimarck 2003, 147-84). Ainsi, c'est cette expression des arts balinaïses qui a été transmise de 1987 à 1995 aux Montréalais suivant l'Atelier de gamelan. C'est également ce répertoire qui a constitué le cœur de l'expertise de Sylvain Mathieu, ancien étudiant à qui a été confiée la charge de ce cours de 1995 à 2005. Celui-ci n'a d'ailleurs voyagé à Bali que tardivement dans son parcours, alors que c'était à l'époque la seule manière d'être témoin d'autres versions des œuvres balinaïses.

En ne bénéficiant que d'une fenêtre étroite sur le gamelan, le chercheur ou la chercheuse court le risque d'essentialiser sa culture de référence en fonction du style ou des mélanges de styles régionaux appris. Le gamelan est en réalité une expression plurielle, avec de nombreuses spécificités régionales. Particulièrement à Bali, des formes artistiques et des variations d'œuvres sont souvent associées à une région particulière. Si des formes telles que le *selonding* (gamelan de fer) et le *jegog* (gamelan de bambou) sont respectivement liées aux districts de Karangasem et de Jembrana (Suryanegara 2018), on effectue également des distinctions entre le style *gong kebyar* du sud et celui du nord de Bali (Vandal 2009). De surcroît, les expressions de toutes ces formes musicales peuvent varier subtilement ou de façon notable d'un village à l'autre, réfutant l'idée d'une musique balinaïse uniformisée. Une région telle que la Californie représente un îlot rare d'exposition à cette diversité en Amérique du Nord. À lui seul, Gamelan Sekar Jaya a accueilli plus de cinquante artistes balinaïses en résidence, couvrant un grand éventail de répertoires et de styles régionaux. Avec

plus d'une trentaine de gamelans actifs à travers la Californie (Clendinning 2020, 83), cet État jouit de ressources d'une variété rare pour l'enseignement du gamelan, que l'on ne retrouve guère ailleurs sur le continent.

Essentialiser la culture d'un endroit peut également signifier l'emprisonner dans un temps donné. Cela fait partie des lacunes les plus flagrantes des ouvrages de Kunst et de McPhee, dont les observations ne capturent pas la grande malléabilité des musiques indonésiennes, leur ayant permis de se transformer et de s'adapter tout au long de leur histoire. Pour éviter cette embûche, il convient d'examiner ces traditions longitudinalement. C'est ce qu'a cherché à faire Sonja Lynn Downing (2019) dans son étude sur les groupes de gamelan d'enfants, travail couvrant près de quinze années dans la vie des musiciennes qui en ont fait l'objet. L'intérêt pour le gamelan chez les chercheurs et chercheuses occidentaux prenant souvent la forme d'une vocation, il est raisonnable de croire qu'une telle approche longitudinale deviendra de plus en plus courante en ethnomusicologie.

Les générations de chercheurs et de chercheuses ayant émergé dans les décennies suivant la Deuxième Guerre mondiale ont donc joui d'un nouvel accès aux traditions de gamelan, tant en Amérique qu'en Indonésie. La pratique du gamelan leur a permis d'agrémenter leurs analyses ethnographiques d'une meilleure compréhension des mécanismes mis en place dans la production de cette musique. Ainsi, la carrière de nombreux experts et expertes en gamelan s'est développée sur plusieurs axes, de l'interprétation à la recherche, en passant par l'enseignement ou la composition. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir des individus s'atteler simultanément à plusieurs, voire à toutes ces catégories d'activités, ce qui atteste d'une interdépendance disciplinaire que l'on observe aussi dans les carrières d'artistes indonésiens. Cette nouvelle polyvalence du chercheur ou de la chercheuse vient

directement influencer sur son terrain d'études. En plus des projets de création interculturelle croissants, la mobilité internationale sans précédent a favorisé l'ouverture de programmes intensifs spécialement destinés aux étrangers désireux d'apprendre les arts à Bali (Clendinning 2020, 113-32).

S'il est vrai que la participation et les intérêts personnels des chercheurs viennent souvent teinter leur interprétation des données dans la littérature, certains ouvrages récents sont plus réflexifs à cet égard. La chercheuse Brita Heimarck (2003) contourne notamment de tels biais en articulant tout un livre autour des discours des musiciens et musiciennes balinais eux-mêmes. Par ailleurs, l'ouverture et le développement de conservatoires dans plusieurs grandes villes indonésiennes à partir des années 1960 ont contribué à l'émancipation de l'ethnomusicologie en Indonésie. Le foisonnement des chercheurs locaux rendant compte des traditions diversifiées de l'archipel a bonifié de nombreuses publications en langue indonésienne. Toutefois, ce pendant de la recherche s'est surtout développé en parallèle des travaux publiés majoritairement en langues européennes. L'ethnomusicologie anglo-saxonne étant toujours dominante dans le milieu, valoriser et laisser place aux chercheurs et aux chercheuses indonésiens dans l'étude de leur propre musique demeure un défi de taille.

La mondialisation du gamelan et l'éclatement de l'objet de recherche

Dans les sections précédentes, j'ai survolé quelques éléments chronologiques clés qui permettent de comprendre le processus de mondialisation qu'a subi le gamelan, plus précisément en ce qui concerne la situation nord-américaine. Le défi de la bimusicalité tel que la concevait Mantle Hood a été largement relevé par de nombreux musiciens et chercheurs indonésianistes, au point

de multiplier les échanges internationaux et interculturels. Les retombées de ce domaine se sont concrétisées à travers diverses collaborations de longue haleine, axées tantôt sur l'enseignement, tantôt sur la création d'œuvres. Le gamelan est graduellement devenu un art qui se développe et se renouvelle tant en Indonésie qu'ailleurs au monde, dans une boucle de rétroaction bien vivante. Micromusique ancrée tant dans les grandes villes d'Europe et d'Amérique que dans celles du Japon et de l'Océanie, le gamelan a ainsi multiplié ses zones d'influence et ses expressions régionales. Du fait de leur interaction continue avec des artistes indonésiens, beaucoup de ces ensembles se sont formés dans un espace à l'intersection entre deux pôles du Pacifique.

Pour illustrer ce troisième espace, nous prendrons l'exemple de *Semar in Lila Maya* (2006-2008), fruit d'une collaboration entre un ensemble canadien et un ensemble javanais ayant duré plus de deux ans (fig. 3.2). À l'initiative de ce projet se trouvait Gamelan Madu Sari, également connu sous le nom du Vancouver Community Gamelan, en association avec une troupe d'artistes javanais du nom de Wargo Laras. Gamelan Madu Sari a été fondé en 1987, au lendemain de l'acquisition d'un gamelan javanais complet par Martin Bartlett et l'Université Simon Fraser (SFU). Il s'agit du premier ensemble de gamelan actif à Vancouver. Celui-ci a produit de nombreuses œuvres contemporaines, interdisciplinaires et multimédias au fil des années. Il se démarque des autres ensembles canadiens par la proximité de ses projets de création avec la tradition du *wayang kulit* javanais (théâtre d'ombres). Son parcours est également marqué par une collaboration étroite avec le musicien et *dhalang* (marionnettiste) javano-canadien Sutrisno Hartana depuis 1995.

Originellement intitulé *Semar's Journey*, le projet entrepris en 2006 est une pièce théâtrale combinant *wayang kulit* javanais et techniques de projections visuelles interactives, ainsi

qu'un accompagnement musical constitué de nouvelles œuvres pour gamelan javanais. L'œuvre raconte l'histoire de la divinité clownesque Semar, figure populaire de la mythologie javanaise, qui descend sur terre sur la côte ouest de Vancouver et fait face à la destruction de l'environnement et à la société urbaine contemporaine. Les œuvres qui en constituent la trame sonore ont été composées par des membres de Gamelan Madu Sari, puis ont été enregistrées sur l'album *Hive* paru en 2010. La réalisation de ce spectacle interculturel a été possible grâce aux allers-retours d'artistes entre Vancouver et Yogyakarta.

À l'été 2007, une fois la conception de *Semar's Journey* bien entamée, l'artiste interdisciplinaire Eko Purnomo a rendu visite à Gamelan Madu Sari à Vancouver afin de prêter main-forte au projet. Dans le cadre de cette phase exploratoire, *Semar's Journey* a été présenté devant public sous forme d'œuvre inachevée afin de recueillir impressions, commentaires et suggestions (Hartana 2017, 233). Le même été, neuf musiciens de Gamelan Madu Sari ont voyagé à Java afin de développer les éléments théâtraux de l'œuvre avec Gamelan Wargo Laras. Durant ce séjour, la musique de l'œuvre a été présentée devant public dans quelques villes javanaises. En 2008, une sélection de membres de Gamelan Wargo Laras a été invitée à Vancouver afin de donner d'autres ateliers semi-publics et d'ainsi poursuivre le développement de l'œuvre (*ibid.*). Après avoir changé le titre de l'œuvre pour *Semar in Lila Maya* et incorporé de nouvelles techniques de projection par ordinateur, les artistes en ont présenté la version définitive à Vancouver, ainsi que dans plusieurs autres villes canadiennes au cours de l'été 2008.

La production d'une œuvre telle que *Semar in Lila Maya* se joue donc sur plus d'un plan. D'une part, le projet s'inscrit dans la démarche artistique d'un gamelan canadien qui se réalise davantage par la création contemporaine que par la représentation de la culture javanaise. D'autre part, une dimension importante du



FIGURE 3.2. Gamelan Madu Sari et des membres de Wargo Laras interprétant *Semar in Lila Maya* en 2008. Crédits : Mark Parlett et Gamelan Madu Sari.

processus créatif et de son résultat final est due à l'implication des artistes javanais de la troupe Wargo Laras. De plus, même s'il était davantage basé à Vancouver, le projet a été développé dans deux milieux géographiques et culturels distincts. Cela montre bien l'espace de création intermédiaire dans lequel se situe l'œuvre, ni entièrement canadienne ni entièrement javanaise. Dans la communauté internationale de gamelan, ce type de projet, élaboré dans un espace qui transcende le positionnement géographique des communautés individuelles, est de plus en plus commun.

Pour la recherche, ce phénomène complexifie considérablement la notion de terrain. Habitué à étudier le gamelan dans un environnement localisé en Indonésie, le chercheur doit désormais faire face à l'éclatement de son objet de recherche. Cette pratique musicale n'existe plus uniquement en Indonésie, mais dans d'in-

nombrables grandes villes du monde. De plus, son développement dans de nouveaux milieux affecte celui de ses épïcètres d'origine. Les nouvelles créations pour gamelan, qu'elles proviennent d'Indonésie ou d'ailleurs, entrent dans un espace commun dont tout musicien s'adonnant à cette pratique peut potentiellement s'inspirer. C'est ce processus qui a par exemple amené l'ensemble Kyai Fatahillah de Bandung à interpréter *Crosscurrents* (2001) de Dieter Mack au Festival international de Gamelan 2018 à Munich. À l'origine, cette œuvre était une commande créée par le groupe canadien Evergreen Club Contemporary Gamelan.

Les liens qui unissent plusieurs gamelans d'Amérique du Nord complexifient eux aussi cet espace international et interculturel. À Vancouver, où un grand nombre de gamelans actifs coexistent, plusieurs ensembles peuvent profiter simultanément de la venue d'artistes en résidence. Notamment, I Dewa Ketut Alit et I Wayan Sudirana, qui s'étaient d'abord déplacés pour le compte de Gamelan Gita Asmara, dirigé par Michael Tenzer à l'Université de la Colombie-Britannique (UBC), ont également collaboré avec Gamelan Madu Sari et ses membres durant leurs séjours respectifs. Aux États-Unis, les réseaux de gamelan tendent à être encore plus étendus, les États comme la Californie, New York et le Massachusetts comptant des dizaines de gamelans. Dans son livre *American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*, Elizabeth Clendinning (2020) se penche sur le réseau de gamelan des Rocheuses américaines, dont les ensembles se concentrent dans l'État du Colorado. En détaillant certains éléments biographiques du musicien I Made Lasmawan, professeur clé faisant la liaison entre la plupart de ces groupes, elle montre les retombées interculturelles de ce troisième espace sur le plan pédagogique. Elle explique que l'engagement de Lasmawan et de sa famille auprès des gamelans américains a donné naissance à un programme d'été accueillant des étudiants et étudiantes étrangers

dans son village natal de Bangah, en plus de fonder un ensemble international réunissant annuellement des musiciens du Colorado et de Bali.

Par ailleurs, le fonctionnement interne d'un groupe de gamelan en Amérique du Nord ajoute à la difficulté de définir celui-ci comme objet de recherche. Ces ensembles ne suivent pas un modèle standard, certains prenant la forme d'un cours alors que d'autres opèrent sans mandat pédagogique. Certains ensembles tels qu'Evergreen Club Contemporary Gamelan (Toronto) ou Gamelan Son of Lion (New York) sont davantage des collectifs de compositeurs et compositrices. Ces groupes ont professionnalisé et privatisé leur pratique à un niveau qui les distingue des autres gamelans au personnel bénévole et à l'approche communautaire. Chaque gamelan opère selon un modèle adapté au contexte et aux ressources qui lui sont spécifiques, se situant quelque part entre ces différents modèles. Les groupes communautaires Gamelan Giri Kedaton (Montréal) et Gamelan Gita Asmara (Vancouver) découlent tous deux d'un cours universitaire et restent affiliés à leur institution respective à plusieurs égards. Gamelan Madu Sari (Vancouver) utilise les instruments acquis pour l'Université Simon Fraser, bien qu'il s'agisse d'un groupe communautaire par ailleurs de plus en plus axé sur la composition. L'hétérogénéité et la porosité entre ces approches rendent le gamelan nord-américain plus ardu à définir comme phénomène, tant dans sa globalité que dans ses manifestations particulières.

À la lumière de ces considérations, il va sans dire que le gamelan en tant qu'objet de recherche doit être redéfini au sein de l'ethnomusicologie contemporaine. Son terrain de pratique étant ainsi décentralisé, de nouveaux enjeux ontologiques se présentent aux chercheurs : que devient le gamelan à l'ère de la mondialisation ? Quelle dimension du gamelan est étudiée, et dans quel espace ? Comment circonscrire une communauté musicale dont l'activité

dépend de liens, matériels ou non, avec des artistes situés de l'autre côté de l'océan Pacifique? Après des décennies d'études approfondies du gamelan dans ses divers contextes indonésiens, l'ethnomusicologie tourne de plus en plus son regard vers ce nouvel espace créé par la mondialisation. Comme le gamelan outre-mer n'est pas directement lié aux diasporas indonésiennes, ses interactions sont transnationales et non pas locales. La pratique du gamelan, longtemps outil de prédilection pour l'accession du chercheur ou de la chercheuse à son objet d'étude, a aujourd'hui transformé l'objet lui-même et l'a doté de nouveaux terrains d'influence. Il nous incombe de reconnaître la diversité de ces milieux, leur interaction et leur influence sur les expressions contemporaines du gamelan en Indonésie.

Les biais de recherche

J'ai déjà souligné en quoi, dans le monde du gamelan, il y a souvent porosité entre les rôles de musicien, enseignant, compositeur et chercheur. Cette affirmation s'applique aux agents tant occidentaux qu'indonésiens. Ainsi, le chercheur se trouve presque systématiquement au cœur d'un ensemble de gamelan de sa localité. Clendinning souligne en quoi la vitalité de telles communautés musicales dépend des efforts soutenus d'un noyau dur d'individus (Clendinning 2020, 179-200). De fait, leur participation affecte directement l'orientation de l'ensemble puisque leur expertise joue un rôle clé dans le maintien dudit ensemble. Or, à partir du moment où le chercheur se tourne vers sa propre communauté pour en faire l'objet de ses recherches, sa présence a le potentiel d'être encore plus problématique que dans le cas d'une étude anthropologique classique.

Dans le cadre de ma propre recherche, je me suis intéressé à la question du développement du gamelan dans trois villes canadiennes : Montréal, Toronto et Vancouver. Or, ma participation

active au sein de l'ensemble montréalais Giri Kedaton vient d'emblée teinter mes travaux de biais multiples. D'une part, j'ai pris le risque de développer mon analyse dans une perspective qui favorise ma région d'activité. Ayant plus facilement accès aux archives et aux individus impliqués dans la communauté de gamelan montréalaise, je me suis exposé à une quantité de données disproportionnée par rapport à celles que j'ai pu espérer recueillir auprès des communautés plus éloignées. Ainsi, mes données concernant Gamelan Madu Sari à Vancouver et Evergreen Club Contemporary Gamelan à Toronto passent principalement par des archives de presse, des fonds d'archives institutionnels, des livrets de disques et un nombre modeste d'entretiens. Je n'ai pas bénéficié d'une proximité avec les ensembles étudiés me permettant de mettre en contexte et d'interpréter les données dans un cadre plus expérientiel.

Par ailleurs, la distance temporelle entre des événements plus éloignés de notre microhistoire locale peut également biaiser l'interprétation des données. Dans un ensemble communautaire tel que Giri Kedaton, le roulement des musiciens est très fréquent. Depuis sa création à partir d'un groupe avancé d'étudiants et d'étudiantes au milieu des années 1990, l'effectif de Giri Kedaton a entièrement changé, tout comme sa direction artistique et ses objectifs. Il est facile de surévaluer la portée des événements qui correspondent à notre propre cohorte par rapport aux événements antérieurs. Dans une étape préliminaire de ma recherche, j'avais sous-évalué l'importance de la décennie durant laquelle Sylvain Mathieu avait dirigé Giri Kedaton (1995-2005) au profit de celles correspondant aux directeurs lui ayant succédé. La parution du disque *Projet Bali X* en 2009, immortalisant un répertoire d'œuvres originales, avait focalisé mon attention sur la période de trois ans entourant ce projet (2006-2009).

Dans le même ordre d'idées, les intérêts et motivations du chercheur ou de la chercheuse peuvent à leur tour influencer la direction



FIGURE 3.3. Giri Kedaton en studio au printemps 2019, avec I Dewa Made Suparta au *kendang*. Crédits : Évelyne Demers.

artistique de l'ensemble. En 2018 et 2019, j'ai coordonné un projet d'enregistrement d'album (fig. 3.3), lequel incluait quatre œuvres contemporaines créées par Giri Kedaton au fil des ans. Cette période correspond également à celle du début de mes recherches. Dans une perspective de comparaison des répertoires de trois communautés musicales, force est d'admettre que j'ai eu une influence sur la mienne. Si aucune des œuvres n'est signée par l'auteur, le simple fait d'avoir pris en charge un tel projet a conféré une place prépondérante au répertoire contemporain durant toute une saison artistique de Giri Kedaton. Cela vient une fois encore biaiser l'interprétation des données en faveur de la composition, laquelle n'est qu'un élément de l'activité de cet ensemble. Comme une boucle de rétroaction, ma propre implication artistique influe sur les données qui seront ensuite recueillies et interprétées dans la recherche.

Tout cela montre bien les limites du regard qu'un chercheur peut porter sur sa propre communauté, surtout lorsque celle-ci a autant évolué avec les décennies. Pour une analyse aussi riche que possible, une étude prolongée sur de nombreuses années est nécessaire (Althabe et Hernandez 2004, 11). Or, même si une grande part des chercheurs spécialisés en gamelan s'impliquent dans de tels ensembles pendant plusieurs décennies, ils ne correspondent pas forcément à ceux qui feront de leur propre communauté un objet d'étude. Nous observons effectivement une certaine tendance à ce que ce soit plutôt de jeunes chercheurs qui s'intéressent à ces troisièmes espaces musicaux (Lueck 2012 ; Steele 2013 ; Arms 2018 ; Clendinning 2020). Avec un personnel fuyant, peu de documents portant sur le passé ou un accès restreint aux archives, étudier les époques antérieures d'activité d'un gamelan peut s'avérer un défi de taille. Lorsqu'il adopte un regard biaisé par rapport à la chronologie de son propre ensemble, le chercheur se heurte à un certain chronocentrisme.

De plus, les ethnomusicologues travaillant sur le gamelan se consacrent généralement à une région géographique particulière de l'Indonésie. Le plus souvent, ces orientations se divisent selon la tripartition suivante : gamelan balinaï, gamelan javanais et gamelan sundanais. En réalité, les chercheurs se spécialisent souvent davantage et deviennent experts en un genre ou une forme musicale bien précise. Par exemple, Brita Heimarck et Michael Tenzer sont deux experts en musique balinaise, quoique la première se spécialise en musique pour théâtre d'ombres *wayang kulit* alors que le second se spécialise en grand orchestre *gong kebyar*. Dans les deux cas, ces intérêts les ont amenés à enseigner le gamelan balinaï selon des orientations très différentes. Un tel biais se reflète également dans l'étude du gamelan décontextualisé de son environnement d'origine.

À l'instar de Lueck et Clendinning dans leur étude des gamelans aux États-Unis, toute ma recherche est teintée d'un savoir plus approfondi sur le gamelan balinaise par rapport aux traditions javanaises et sundanaïses. Pourtant, mon travail établit une comparaison entre des gamelans ancrés dans trois cultures musicales fort distinctes. Au même titre que Giri Kedaton se fait ambassadeur de la musique balinaise, Gamelan Madu Sari et Evergreen Club Contemporary Gamelan font respectivement usage d'un grand orchestre javanais et d'un *degung* sundanaïse. La connaissance inégale qu'a inévitablement le chercheur de ces traditions musicales déséquilibre la précision avec laquelle il peut rendre compte du fait musical d'un ensemble à l'autre. Ainsi, il m'est plus hasardeux d'analyser le rapport entre Gamelan Madu Sari et la musique javanaise dans son contexte originel que d'observer le parallèle entre l'œuvre de Giri Kedaton et la musique telle qu'on la pratique à Bali.

Vers une nouvelle éthique des espaces interculturels

Jusqu'à présent, je me suis questionné sur de nombreux enjeux épistémologiques quant à la démarche du chercheur occidental impliqué dans un ensemble de gamelan « mondialisé ». Toutefois, si les gamelans d'Amérique du Nord et d'ailleurs font réellement partie d'un espace interculturel, le point de vue de l'artiste-chercheur occidental n'en représente qu'une facette. L'ethnomusicologie classique a beau se bonifier toujours davantage grâce aux analyses de chercheurs et de chercheuses d'Indonésie, les perspectives indonésiennes sur les troisièmes espaces que constituent les gamelans d'Amérique du Nord brillent toujours par leur absence.

L'artiste interdisciplinaire Sutrisno Hartana, actif à Vancouver depuis un quart de siècle, représente un cas exceptionnel. Il a soutenu en 2017 une thèse complète sur les œuvres de *wayang kulit* présentées en Amérique du Nord, développant une grille d'analyse

permettant de mesurer selon plusieurs axes le degré d'adhérence à la tradition par opposition à l'adoption d'une démarche contemporaine. Cette étude lui a notamment permis de départager les performances de *wayang kulit* adaptées à un public occidental de celles délibérément éloignées des idiomes traditionnels. L'œuvre *Semar in Lila Maya* évoquée plus tôt est incluse dans son analyse, fournissant une documentation hors pair sur cette pièce théâtrale. L'expertise d'Hartana comme *dhalang* lui permet d'avoir un regard critique sur l'œuvre par rapport aux standards javanais, chose qu'aucun autre membre de Gamelan Madu Sari ne serait en mesure de fournir.

Toutefois, la documentation sur *Semar in Lila Maya* ne met à disposition aucun témoignage provenant des artistes du Gamelan Wargo Laras. La période d'échange interculturel que représente le séjour de Gamelan Madu Sari à Java en 2007 est sans doute un élément crucial du processus de création. Les sources écrites et audiovisuelles, telles que les notes de programmes et les extraits de concerts, ne rendent cependant pas compte de cet aspect du projet. Hormis Sutrisno Hartana, déjà bien établis au Canada à l'époque, les participants et participantes javanais demeurent muets. Dans la thèse de Hartana comme dans les notes de programmes, seuls deux artistes javanais sont nommés, alors que les autres restent anonymes. Pour comprendre exactement quel est l'apport de ces musiciens et du temps passé à Java dans la matérialisation de l'œuvre finale, j'ai été contraint de recueillir l'information auprès de sources et d'individus exclusivement basés à Vancouver.

Cet enjeu éthique s'inscrit dans le problème plus large de la sous-représentation des discours indonésiens sur le gamelan dans la littérature, tel que nous l'avons mentionné plus haut. Un défi de taille demeure : celui de laisser la parole aux musiciens et aux musiciennes dont le gamelan est la culture maternelle. La défini-

tion étroite que prend la recherche dans un contexte universitaire freine également l'intégration de telles perspectives, les artistes indonésiens étant le plus souvent relayés au rang d'informateurs alors qu'ils sont détenteurs de l'essentiel des savoirs et des accès au terrain qui profitent au chercheur. Sumarsam, professeur à l'Université Wesleyenne depuis 1992, est l'une des rares figures indonésiennes à publier en anglais dans la littérature sur le gamelan. De plus, son ouvrage *Javanese Gamelan and the West* fait partie des rares analyses du terrain nord-américain de la part d'un musicien natif d'Indonésie (Sumarsam 2013). Comme tous les professeurs indonésiens établis ou en résidence outremer ne sont pas chercheurs par défaut, et que celles et ceux qui le sont réinvestissent souvent cette compétence dans l'étude du gamelan dans leur pays d'origine, le cas de Sumarsam demeure pour le moment l'exception plutôt que la règle.

Pour une ethnomusicologie des espaces interculturels comme le gamelan, il nous faudra à l'avenir réfléchir à une meilleure éthique des points de vue. Il me semble ainsi crucial de miser sur la collaboration et la corecherche pour minimiser les dynamiques de pouvoir entre chercheurs et participants. Collaborer sur un pied d'égalité et tout au long du processus de recherche avec un ou plusieurs chercheurs indonésiens permettrait assurément d'enrichir l'analyse, de détecter les multiples biais personnels et de médier le savoir par d'autres filtres cognitifs que celui du chercheur occidental. Même s'il n'est pas courant d'avoir plusieurs chercheurs à la tête d'un projet en ethnomusicologie, cette avenue contribuerait sans doute à rééquilibrer le discours sur le gamelan et sa mondialisation.

Dans ce chapitre, j'ai montré comment le gamelan est devenu un objet d'étude particulier au sein de l'ethnomusicologie. Par rapport à d'autres traditions musicales, les musiques indonésiennes ont été profondément transformées par leur naturalisation hors de l'archipel. De plus, ce bouleversement s'est opéré en marge des mouvements migratoires indonésiens. La mondialisation du gamelan est en effet davantage liée au développement de la discipline qui l'étudie plutôt qu'à une importante diaspora indonésienne perpétuant ces traditions à l'étranger. Ce phénomène est devenu significatif au point d'être cerné comme objet de recherche par un nombre croissant de chercheurs et de chercheuses. Toutefois, s'intéresser au gamelan dans ses nouveaux contextes implique de s'aventurer sur un terrain situé entre deux continents. Au-delà de son emplacement géographique, le gamelan nord-américain représente un nouvel espace qui s'accompagne de nouveaux problèmes ontologiques, méthodologiques et éthiques.

Ma propre recherche comparant la situation du gamelan dans les villes de Montréal, Vancouver et Toronto m'a permis de constater la difficulté de définir ce qu'est le gamelan d'aujourd'hui et l'étendue spatiotemporelle d'une communauté musicale donnée. La participation du chercheur lui-même en tant que musicien dans une telle communauté peut également biaiser ses recherches en suscitant une interprétation trop influencée par son environnement, ses intérêts et sa base de connaissance en gamelan. De plus, cet espace interculturel entre l'Amérique du Nord et l'Indonésie risque de rester étudié davantage par ses agents nord-américains qu'indonésiens, à moins que la recherche soit repensée de manière plus collaborative et égalitaire.

Avec seulement quelques décennies d'existence, le troisième espace créé par la mondialisation du gamelan ne permet somme toute pas à l'observateur d'avoir énormément de recul sur ce milieu. À leur insu, les musiciens et chercheurs occidentaux

s'adonnant à la pratique du gamelan ont contribué à créer un processus complexe d'interactions entre l'archipel et le reste du monde. En ce sens, le gamelan dans ses nouveaux contextes est un phénomène trop récent et hétérogène pour être cerné adéquatement. La longévité des communautés outremer permet tout de même d'en entrevoir les effets, d'esquisser des abstractions théoriques à son sujet et de s'y pencher pour réorienter l'étude ethnomusicologique. Nouvel objet et nouveau terrain, le gamelan recontextualisé en Amérique du Nord est un sujet sur lequel tout est encore à écrire et à étudier. Si le gamelan conserve sa popularité transgénérationnelle au sein de l'ethnomusicologie, ce troisième espace deviendra assurément une dimension incontournable de la recherche.

RÉFÉRENCES

- Arms, Jay Michael (2018), « Gamelan as world citizen : American experimental music and the internationalization of Indonesian arts », thèse de doctorat, Santa Cruz, Université de Californie à Santa Cruz, [En ligne], [<https://escholarship.org/uc/item/80b632bd>].
- Clendinning, Elizabeth A. (2020), *American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*, Urbana, University of Illinois Press.
- Cohen, Matthew Isaac (2019), « Three eras of Indonesian arts diplomacy », *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the humanities and social sciences of Southeast Asia*, vol. 175, n°s 2-3, p. 253-283, [En ligne], [<https://doi.org/10.1163/22134379-17502022>].
- Downing, Sonja Lynn (2019), *Gamelan Girls. Gender, Childhood, and Politics in Balinese Music Ensembles*, Urbana, University of Illinois Press.
- Goldman, Jonathan, et Jeremy Strachan (2020), « Indonesian cultural diplomacy and the First International Gamelan Festival and Symposium at Expo 86 », *American Music*, vol. 38, n° 4, p. 428-453, [En ligne], [muse.jhu.edu/article/783628].
- Guerraoui, Zohra (2009), « De l'acculturation à l'interculturalité : réflexions épistémologiques », *L'Autre*, vol. 10, n° 2, p. 195-200, [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/lautr.029.0195>].

- Hartana, Sutrisno Setya (2017), « Origins, journeys, encounters : a cultural analysis of wayang performances in North America », thèse de doctorat, Victoria, Université de Victoria, [En ligne], [https://dspace.library.uvic.ca//handle/1828/8047].
- Heimarck, Brita Renée (2003), *Balinese Discourses on Music and Modernization. Village Voices and Urban Views*, New York, Routledge.
- Hood, Mantle (1960), « The challenge of “bi-musicality” », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, p. 55-59, [En ligne], [https://doi.org/10.2307/924263].
- Kunst, Jaap (1934), *De toonkunst van Java*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- Lueck, Ellen Jean (2012), « “Sekaha gong America” : affinity and the Balinese gamelan community in the United States and Canada », mémoire de maîtrise, Middletown, Wesleyan University.
- McGraw, Andrew (2013), *Radical Traditions : Reimagining Culture in Balinese Contemporary Music*, Oxford, Oxford University Press.
- McPhee, Colin (1944), *A House in Bali*, New York, John Day Company, [En ligne], [https://archive.org/details/houseinbalioo6594mbp/page/n15/mode/2up].
- (1976), *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*, New York, Da Capo Press.
- Mendonça, Maria (2011), « Gamelan performance outside Indonesia “setting sail” : Babar Layar and notions of “bi-musicality” », *Asian Music*, vol. 42, n° 2, p. 56-87, [En ligne], [http://www.jstor.org/stable/41307913].
- Perlman, Marc (1994), « American gamelan in the Garden of Eden : intonation in a cross-cultural encounter », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 3, p. 510-555, [En ligne], [https://www.jstor.org/stable/742271].
- Rappoport, Dana (1995), « Du repérage musical au travail de terrain ethnomusicologique en Indonésie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 8, p. 13-32, [En ligne], [http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1182].
- Slobin, Mark (1993), *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Soedarsono, Retna Astuti, et I. W. Pantja Sunjata (dir.) (1985), *Studi gamelan jawa di luar negeri*, Yogyakarta, Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi).
- Spiller, Henry (2015), *Javaphilia : American Love Affairs with Javanese Music and Dance*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

- Steele, Peter (2013), « Balinese hybridities : Balinese music as global phenomena », thèse de doctorat, Middletown, Wesleyan University, [En ligne], [https://wescholar.wesleyan.edu/etd_diss/11].
- Sumarsam (2013), *Javanese Gamelan and the West*, Rochester, University of Rochester Press.
- Suryanegara, I Putu Arya Deva (2018), « Selonding : nafas dan kehidupan baru », *Insitu Recordings Magazine*, n° 1, [En ligne], [<https://insitu-recordings.org/article/selonding-nafas-dan-kehidupan-baru-oleh-i-putu-arya-deva-suryanegara/>].
- Tenzer, Michael (2000), *Gamelan Gong Kebyar. The Art of Twentieth-Century Balinese Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- Vandal, Éric (2009), « Le style kebyar du nord de Bali : analyse paramétrique de ses spécificités », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Vickers, Adrian (2012), *Bali. A Paradise Created*, Clarendon, Tuttle.
- Wakeling, Katherine Elizabeth (2010), « Representing balinese music : a study of the practice and theorization of Balinese gamelan », thèse de doctorat, Londres, Université de Londres.

Enquêter sur les siens

Quand un joueur de oud fait une thèse sur d'autres joueurs de oud

ABDERRAOUF OUERTANI

Dans le cadre de ma thèse de doctorat soutenue en janvier 2021, j'ai observé des pratiques musicales de joueurs de oud arabes vivant ou ayant vécu, pour la plupart, en Europe. Ces musiciens sont en collaboration systématique avec des homologues occidentaux liés souvent à la scène du jazz et des musiques du monde. Leurs pratiques et leurs discours témoignent de l'émergence de nouvelles conventions musicales. Parmi tous ces phénomènes, j'ai choisi de centrer mon travail sur les traitements sonores faisant appel à l'énergie électrique : de l'amplification et la sonorisation du oud jusqu'à son électrification¹.

Mais avant d'en arriver là, lors de mon inscription en doctorat en 2014, je voulais d'abord poursuivre mon étude de master sur les polémiques entourant la définition du jazz. Mon directeur de thèse, Denis Laborde, qui était au courant de mes pratiques musicales de joueur de oud collaborant avec des musiciens et

1. Cet article reprend des extraits de l'introduction de ma thèse de doctorat, *Ethnographie d'un réseau européen de joueurs de oud arabes: enjeux du traitement sonore d'un instrument en mutation* (2021).

musiciennes parisiens, m'a poussé à m'orienter vers un terrain bien différent. Celui-ci s'est avéré être le milieu même auquel j'appartiens en tant que musicien.

Trouver sa place parmi les siens

J'ai longtemps redouté la phase de terrain, avant même de l'avoir entamée, par peur de manquer de distance vis-à-vis de mon objet d'étude. Lorsque celle-ci a démarré, au début de l'année 2016 (pour se terminer vers la fin de 2018), je venais de sortir mon deuxième disque de oud et je m'apprêtais à réaliser le troisième. Je gagnais ma vie essentiellement grâce à l'enseignement de la musique, tout en donnant des concerts dans différentes formations (du solo au quintet) dans la région de l'Île-de-France. Je devais alors faire face à des difficultés liées à la spécificité de mon rapport aux acteurs de mon terrain, c'est-à-dire la forte « proximité ».

Les musiciens que j'ai observés bénéficient de divers degrés de notoriété, de célèbres à moins connus (artistes émergents), voire inconnus du grand public. Les échelles de mon terrain étaient donc aussi changeantes : de la « petite » répétition intimiste chez le musicien à la performance médiatisée, présentée dans un « grand » lieu institutionnel de la culture. J'ai constitué le matériel de mon étude par une observation directe et partiellement participante, qui, selon les règles d'une ethnographie multisituée (Marcus 1995), nécessitait à la fois une mobilité géographique (qui suit celle des acteurs et actrices eux-mêmes), mais aussi une flexibilité de postures (de la participation la plus active à l'observation comme simple spectateur). Je me suis retrouvé dans des salles de spectacle de différentes tailles et jauges (de la petite salle de cinéma L'Agora, en banlieue tunisoise, à la salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris), dans divers lieux de répétitions, assistant à des performances privées et publiques, entretenant des rapports simplement cordiaux et d'autres qui ont conduit à des

liens d'amitié. Car en plus de l'occasion d'assister à ces activités (principalement les concerts, mais aussi, dans la mesure du possible, les balances, les répétitions et les discussions et interactions qu'avaient les acteurs de ces performances : musiciens, ingénieurs et techniciens du son, programmeurs) et de les rencontrer seuls pour un ou plusieurs entretiens, il m'a été possible d'aller un peu plus loin avec quelques musiciens et musiciennes : participer à des ateliers qu'ils ont donnés, jouer à deux lors de moments spontanés d'improvisations, s'adresser des conseils – dans les deux sens – portant directement sur le oud et les moyens de sa sonorisation ou partager des moments de convivialité (sortir pour boire un café ou assister à un concert).

Au début de la phase de terrain, je craignais de perdre ma place d'enquêteur, déjà fragile, si les musiciens qui ne me connaissaient pas – ni personnellement ni de nom – découvraient que j'étais aussi un joueur de oud. Paradoxalement, toutefois, c'est en dévoilant que j'étais également musicien, joueur de oud et compositeur que j'ai eu le sentiment de trouver de plus en plus cette place de musicien-chercheur. Avec du recul, j'ai compris que ces moments étaient importants précisément parce que je faisais partie du « monde » que j'étudiais (Becker 2010). En découvrant que je partageais leur univers et leurs références, les musiciens et les musiciennes pouvaient ainsi aller plus loin dans l'échange.

J'étais aussi inquiet de me retrouver face à des musiciens dont certains étaient pour moi des « idoles ». D'autres, plus jeunes, étaient des collègues et, d'une certaine façon, des « concurrents ». Je ne savais pas comment ils réagiraient à mes sollicitations d'observation et d'entretien. Afin de gérer l'intimidation ressentie face aux différents « idoles » et « collègues » interrogés, j'ai veillé à préserver des moments personnels et subjectifs au début et à la fin de chaque entretien, le mettant ainsi entre parenthèses, en précisant aux musiciens quand mon point de vue était « personnel » ou que

ma question était de l'ordre d'une curiosité qui échappait au cadre de ma recherche. Il s'est avéré, à l'heure du dépouillement et de la transcription des propos recueillis, que ces moments d'échanges informels et « décontractés » étaient riches en informations, surtout en ce qui concerne les systèmes et procédés d'amplification et de sonorisation du oud – ce qui allait devenir l'axe central de ma thèse.

Cependant, il m'est arrivé de me heurter à une forte résistance de la part d'un joueur de oud lorsque je lui ai demandé de m'accorder un entretien. D'après ce que j'ai compris, ce « blocage » était dû au fait que, selon lui, je composais dans un style trop proche d'un autre joueur de oud. Même si cette anecdote représente un cas marginal dans ma recherche sur le terrain, la facilité de contact censément favorisée par ma proximité est donc à relativiser. Ce refus est un bon exemple des difficultés que l'on peut rencontrer pendant la phase de terrain quand on enquête sur les « siens ».

Dans son fameux chapitre introductif à *The Interpretation of Cultures*, Clifford Geertz écrit :

Trouver sa place – une affaire qui demande du sang-froid et à laquelle nous ne parvenons qu'à distance – voilà en quoi consiste l'expérience personnelle de la recherche ethnographique ; tenter de formuler la manière dont on imagine, toujours avec excès, avoir trouvé cette place, voilà par contre l'entreprise scientifique que représente l'écriture anthropologique. Nous ne cherchons pas (en tout cas je ne cherche pas) ni à devenir des indigènes (un terme compromis de toute façon), ni même à les imiter. Seuls les romantiques et les espions y trouveraient un intérêt. Nous cherchons, dans un sens large du terme qui va bien au-delà du simple « parler », à converser avec eux, une chose bien plus difficile qu'il n'est généralement admis, et pas seulement en ce qui concerne les étrangers. (1998, 9)

Je ne cherchais à être ni romantique ni espion : j'avais déjà une place depuis le début, et ce, sans le savoir – ou en faisant en sorte

de l'oublier. Étant un joueur de oud tunisien installé à Paris et collaborant avec des musiciens et musiciennes de jazz parisiens, j'étais moi-même candidat à devenir l'un des sujets de ma recherche, l'un des acteurs de ma propre enquête. Ma position « de l'intérieur » m'avait sans doute facilité la tâche, lors de la phase de terrain, mais, une fois cette dernière close, il fallait bien tôt ou tard s'en détacher et prendre de la distance pour l'analyse des données recueillies. C'est alors que je me suis heurté à un autre problème de méthodologie.

Les catégories « oud », « musique arabe » et « maqam » : entre ontologie et théorie de l'étiquetage

Dans leur préface à la traduction française de la *Sociologie de la musique* de Max Weber, Jean Molino et Emmanuel Pedler abordent la difficulté méthodologique que rencontre tout scientifique au moment d'entreprendre un travail de recherche :

Ce point de départ [...] est en même temps un problème philosophique et un problème de méthode : le problème philosophique, celui que pose Hegel au début de sa Logique, c'est de savoir par où et comment commencer. Le problème de méthode, qui est la forme que prend le même problème dans le cadre des sciences humaines, est celui que pose l'impossibilité d'une méthode objectiviste : il n'y a pas de commencement absolu, parce que d'une part on se retrouve devant un chaos, devant « *une diversité absolument infinie de coexistences et de successions de phénomènes qui apparaissent et disparaissent* » et que d'autre part tout point de départ est partiel, ancré dans le « rapport aux valeurs » de l'analyste, qui « *désigne simplement l'interprétation philosophique de l'“intérêt” spécifiquement scientifique qui commande la sélection et la formation de l'objet d'une recherche empirique* ». (Weber 1998, 18-19)

Poser la question du « point de départ », c'est non seulement prendre les précautions nécessaires afin de ne pas mélanger les

données du terrain et leur analyse avec mes propres représentations, le descriptif et l'analytique avec le normatif, le « rapport aux valeurs » avec ces mêmes « valeurs », mais aussi pour éviter de tomber dans le piège historiciste de l'explication par un retour à une quelconque origine située dans le passé. Car toutes les catégories, même les plus primaires, comme celle de l'instrument « oud », de « maqam » ou de « musique arabe », sont des constructions qu'il ne faudra pas, dans le processus de recherche, tenir pour acquises. Elles sont certes plus ou moins « instituées » et font de ce fait l'objet de consensus. Il était nécessaire de dégager le caractère conventionnel de telles catégories et de ne pas les « chosifier » en imposant une histoire qui irait chercher leur fondement dans une origine quelconque.

Afin d'éviter la « réification » de ces catégories qui délimitaient la portée de mon terrain d'enquête, je me suis inspiré de la théorie de l'étiquetage. L'ouvrage *Outsiders* (Becker 1985), qui a marqué un tournant dans les études sur la déviance et la délinquance juvénile, m'a été d'une grande utilité pour dégager l'un des axes centraux de mon point de départ, à savoir que les joueurs et joueuses de oud concernés par mon enquête forment un réseau de musiciens qui s'adonnent à des pratiques musicales étiquetées comme « déviantes » par d'autres musiciens arabes, avec tout ce qui découle de cette comparaison : stratégies de réappropriation de la « tradition » musicale arabe, discours qui inscrit leurs pratiques dans une généalogie « légitime », rapport tendu avec les institutions de l'enseignement de la musique arabe, etc. Toutefois, l'application systématique de cette analogie, quoique féconde, est non seulement limitée, mais présente des imperfections d'ordre purement logique.

En m'inspirant du travail de Becker, j'ai appliqué un parallèle entre les joueurs de oud dont on peut estimer qu'ils ne tiennent pas compte des spécificités de la musique arabe ou du maqam et

les *outsiders*. Au cœur de la définition du terme « *outsider* », il y a l'idée d'un jugement pour transgression d'une norme sociale : « cet individu est considéré comme *étranger* au groupe [*outsider*] » (*ibid.*, 25). Mais ce même individu peut ne pas reconnaître la légitimité de cette norme ou de ceux qui la décrètent et « estimer que ses juges sont [des] *étrangers* à son univers » (*ibid.*). Ainsi, les *outsiders* peuvent aller jusqu'à l'élaboration d'une « idéologie systématique expliquant pourquoi ils sont dans le vrai et pourquoi ceux qui les désapprouvent et les punissent ont tort » (*ibid.*, 26). Dans cette perspective de comparaison entre les joueurs de oud observés au cours de ma recherche (du moins certains d'entre eux) et les *outsiders* tels que Becker les définit, le terme « tradition », utilisé pendant l'enquête, peut être le synonyme de « norme » (« *rule* » chez Becker).

Il pourrait sembler que la définition que donne Becker de la déviance renferme une contradiction. Dans certains passages, alors qu'il est en train de déconstruire les définitions essentialistes répandues sur le sujet, dans le but de construire la sienne, Becker admet que certains individus puissent être étiquetés comme « déviants » (selon certaines définitions qu'il conteste par ailleurs) alors qu'ils n'ont commis aucune violation de règle « dans la réalité ». Par exemple, il écrit : « Ce mélange contient des individus habituellement tenus pour déviants et d'autres qui n'ont pas transgressé la moindre norme » (*ibid.*, 29). Du point de vue de la logique pure, il paraît contradictoire d'assurer que dans « la réalité », des individus peuvent commettre ou non des infractions à une règle alors que l'on veut pousser la définition de la déviance vers un relativisme qui dépasse le « sens commun » d'une « véracité » de l'acte jugé déviant. En effet, quand Becker assure que des individus n'ont pas commis « véritablement » de transgression, il suggère implicitement que d'autres en commettent, alors même qu'il fonde sa définition sur l'étiquetage. À un autre endroit, il écrit :

[Les chercheurs] ne peuvent pas présupposer que les individus soupçonnés ont effectivement commis un acte déviant ou transgressé une norme, car le processus de désignation n'est pas nécessairement infallible : des individus peuvent être désignés comme déviants alors qu'en fait ils n'ont transgressé aucune norme. (*ibid.*, 33)

Plus loin, on lit encore : « La déviance est une propriété non du comportement lui-même, mais de l'interaction entre la personne qui commet l'acte et celles qui réagissent à cet acte » (*ibid.*, 38). Becker admet que certains actes peuvent *objectivement* transgresser ou non une norme, mais bien après avoir donné clairement un caractère relativiste à sa définition de la déviance (ce n'est pas la qualité de l'acte, mais l'étiquette attribuée par les « autres » ou par le groupe social qui caractérise l'acte déviant). Cela révèle un va-et-vient entre, d'un côté, une définition relativiste et relationnelle de la déviance, et de l'autre, une définition essentialiste et objectiviste.

Ce n'est qu'un peu plus loin, dans *Outsiders*, que Becker effectue la synthèse des deux variables : « Bref le caractère déviant, ou non, d'un acte donné dépend en partie de la nature de l'acte (c'est-à-dire de ce qu'il transgresse ou non une norme) et en partie de ce que les autres en font » (*ibid.*, 45). Il révisé sa position dans le chapitre 10 (ajouté en 1973, dix ans après la première édition), où il reconnaît avoir été quelque peu confus : il souligne alors le caractère non théorique de ladite « théorie de l'étiquetage », pour laquelle il préfère le nom de « théories interactionnistes de la déviance » (*ibid.*, 204). Il parle même d'une certaine contradiction :

Mes propres formulations initiales cherchaient à mettre l'accent sur l'indépendance logique entre les actes et les jugements que les gens portent sur eux. Ces formulations contenaient toutefois des ambiguïtés qui frôlaient les contradictions, spécialement en ce qui concerne la notion de « déviance secrète » [...]. Si l'on admet d'emblée qu'un acte est déviant quand il est défini comme tel, en quel sens

peut-on parler d'un acte comme secrètement déviant? Puisque personne ne l'a défini comme déviant, il ne peut, par définition, être déviant; mais le qualificatif de «secret» indique que *nous*, nous savons qu'il est déviant, même si ce n'est le cas de personne d'autre. (*ibid.*, 210)

Le difficile équilibre entre ce « nous » qui relève du sens commun et le « nous » des scientifiques illustre bien ce mouvement que tout chercheur en sciences sociales éprouve entre la posture distante de l'universitaire et celle, engagée, de l'individu vivant en société ou, dans mon cas, de l'artiste et praticien. Becker lui-même mentionne ce problème, qu'il appelle les «représentations substantives» du chercheur, en commentant son professeur à l'Université de Chicago, Herbert Blumer :

Comme le dit Blumer, à ce stade, nos représentations déterminent nos idées de départ, les questions que nous posons pour les vérifier, et les réponses que nous trouvons plausibles. Et elles le font sans que nous y prenions vraiment garde, car ces représentations sont des «savoirs» dont nous avons à peine conscience. Elles font juste partie du bagage de nos vies ordinaires, du savoir sur lequel nous nous reposons lorsque nous ne jouons pas les scientifiques [...]. (Becker 2002, 41)

Cette oscillation entre deux conceptions contradictoires des catégories sur lesquelles la délimitation de mon enquête s'est fondée serait liée à une dichotomie propre à toute recherche en sciences sociales, exacerbée par mon appartenance en tant que joueur de oud au milieu étudié.

Il m'arrivait souvent, pour solliciter une observation ou un entretien pendant mon enquête, de présenter mon travail comme une recherche sur «les joueurs de oud qui évoluent en Europe dans des contextes non traditionnels». Plus le temps passait et plus ma gêne grandissait vis-à-vis de ma propre classification.

Non seulement ce qui relève de la catégorie « tradition » est un terrain miné, mais en plus, cette dernière cache implicitement une opposition entre « tradition » et « modernité ». L'ambiguïté de ces deux catégories résidait dans le fait que, d'un côté, en tant que musicien, j'avais l'impression de savoir à quoi cela renvoyait – sans forcément pouvoir expliquer clairement cette impression – et que, de l'autre, en tant que chercheur, je savais que cette polarité n'est pas si évidente et que mon rôle consistait en plus à l'interroger. D'autres oppositions s'ajoutaient à cette première, comme « oriental »/« occidental » ou bien, dans des termes musicaux, « maqam »/« harmonie », « modal »/« tonal », écriture « horizontale »/« verticale »...

Il importe de rappeler que les termes de ces oppositions sont employés par les musiciens eux-mêmes, qui, en ma présence, considèrent que je *sais* de quoi l'on parle. Ce sont des questions qui animent beaucoup les débats entre musiciens du monde arabe. En discuter ne semblait pas perturber ni inquiéter mes interlocuteurs, qui faisaient la différence entre les contextes où ces termes correspondaient à des « mots-outils », utilisés pour identifier des objets sans les remettre en question, et ceux où ces mêmes termes se transformaient en « mots-problèmes », dont l'emploi était interrogé et problématisé (Lenclud 1994). Je me souviens particulièrement de la réaction du joueur de oud Khyam Allami aux guillemets de précaution que je prenais à employer le mot « tradition » :

Pour revenir à ta question, c'est facile de trouver ce qui est traditionnel et ce qui ne l'est pas – ce que tu devrais faire. Parce que le contexte traditionnel du oud dans le monde arabe est évident : il y a le *takht*, il y a l'accompagnement des chanteurs, il y a le solo du oud qui a commencé par l'école iraquienne turque. Donc je ne pense pas que le choix de ton sujet est problématique. Mais tu dois définir ce qu'est la tradition. [...] C'est un sujet intéressant, qui doit être fait.

J'étais donc en perpétuel va-et-vient entre la posture de chercheur qui interroge et celle de praticien-musicien qui pense *savoir* de quoi on parle. Dans la première, je refusais toute réification de ces catégories ; dans la deuxième, je les maniais et les employais avec aisance et assurance, car elles prenaient du sens selon le contexte comme toute « expression indexicale » (Garfinkel 2007).

Démarche réflexive

Ma posture de praticien-chercheur (Mackiewicz 2001) et le « dédoublement de personnalité » qu'elle implique, entre le « moi » du musicien et celui du chercheur, m'ont amené à considérer le musicien que je suis comme un sujet d'enquête supplémentaire. Ce choix m'a paru être une solution de prévention contre le mélange de mes propres représentations et la description de celles des autres, et une manière de gérer un si grand « déficit d'altérité » (Lenclud 2013, 7, 12).

En entreprenant mon étude, j'étais bien entendu conscient de ne pas arriver en *terra incognita* et c'est bien la raison pour laquelle, inconsciemment, j'ai beaucoup résisté à accepter mon sujet de thèse. Plus les entretiens s'accumulaient et plus les données de l'enquête me renvoyaient à mon propre cheminement de joueur de oud arabe installé en Europe. La « régularité » qui se dessinait entre les différents récits et trajectoires des musiciens et musiciennes correspondait à ma propre expérience et me mettait ainsi face au « déterminisme social ». J'étais impressionné de constater combien ces « régularités » jetaient une nouvelle lumière sur ma façon de percevoir mon propre cheminement de joueur de oud. Et à son tour, l'analyse de mes propres expériences de musicien confirmait ces « régularités ». Ne voulant pas confondre mes propres représentations avec mes analyses, je me suis imposé de m'inclure moi-même – le joueur de oud – dans l'« échantillon ». C'était du moins mon pari méthodologique et épistémologique

– et je suis conscient que ce point pourrait poser d'énormes problèmes. Loin de toute interprétation littérale et idéalisée de la notion wébérienne de « neutralité axiologique » (Weber 2005 ; Caillé 1989 ; Beitone et Martin-Baillon 2016), j'ai assumé ma part d'implication et d'engagement lors de la phase de terrain, tout en essayant de l'objectiver grâce à une démarche réflexive lors de l'analyse du résultat de cette première étape.

Il m'est par exemple arrivé de ressentir de la gêne à interroger un joueur de oud après avoir assisté à son concert qui ne me semblait plus représentatif du « monde » des musiciens correspondant au cadre de mon étude (rappelons-le, un cadre constitué par des pratiques musicales qui ne « cadrent pas »). J'étais à moitié conscient qu'un jugement esthétique et subjectif était en jeu. Quand ce musicien n'a pas répondu positivement à ma demande d'entretien, j'ai éprouvé un grand soulagement, accompagné cette fois-ci d'un sentiment de culpabilité d'ordre « éthique », car en ne faisant pas tout mon possible pour le relancer, j'avais l'impression de circonscrire subjectivement mon terrain et de le pousser vers une direction bien déterminée. Cela s'est produit tout à la fin de mon travail de terrain, je n'avais donc plus besoin de collecter davantage de données, mais l'enjeu épistémologique était de taille. Cette gêne liée à cette anecdote ne m'a pas quitté jusqu'à ce que je tombe sur ces mots de Becker décrivant la naissance d'un monde de l'art :

L'une des questions importantes, dans l'analyse sociologique des mondes sociaux, est de savoir quand, où et comment les acteurs établissent une démarcation entre ce qu'ils veulent donner comme caractéristique [d'un monde de l'art bien particulier] et tout le reste. Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas [...]. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que

nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là.
(2010, 60)

Il est donc tout à fait normal qu'en tant que musicien appartenant à un monde de l'art bien déterminé, j'opère des distinctions d'ordre « esthétique ». Mais en tant que chercheur, je dois non seulement prendre mes distances vis-à-vis de mes jugements esthétiques, mais aussi les expliciter et les « objectiver ». Ces « jugements esthétiques », une fois objectivés, deviennent un objet d'analyse intéressant « en tant que phénomènes caractéristiques d'une activité collective » (*ibid.*, 63).

J'oserais une image supplémentaire afin d'illustrer mon propos. Mon parti pris a consisté, d'abord, à admettre que mes représentations et mes jugements, liés à mon activité de joueur de oud proche du « monde de l'art » que j'étudiais, risquaient de *polluer* mes analyses, et ensuite, à considérer qu'inclure ma part de « joueur de oud » dans l'objet d'étude aiderait à *purifier* ces analyses. En ajoutant ce cas de plus, « $n + 1$ », j'arrivais mieux à gérer toute interférence des deux pôles : la proximité sensible et la distance critique.

Équilibre entre deux pôles

Si j'ai écrit un peu plus haut que le fait de m'inclure moi-même en tant que sujet d'enquête était susceptible d'être le point qui me poserait le plus de difficultés en matière de posture – non pas à assumer, mais à défendre –, c'est parce qu'on a l'« habitude », en anthropologie et en ethnologie, qui sont mes ancrages à la fois institutionnels et intellectuels, de voir d'un mauvais œil une telle proximité :

Même à une époque où il devient de plus en plus difficile de s'en tenir à des termes traditionnels, le travail de terrain par observation participante, face à face, de préférence dans un groupe social

totale­ment différent de celui du chercheur, reste la marque distinctive de l'anthropologie sociale ou culturelle. (Cefaï 2003, 89)

On présente le manque de distance comme un danger, ou du moins, comme un problème à résoudre. D'ailleurs, une idée persistante fait du sociologue un chercheur qui s'efforce de gagner en distance ; tandis que l'anthropologue tâche de réduire cette distance. En réalité, les deux pôles sont importants : et la distance, et la proximité. Everett C. Hughes défend l'idée que la différence entre des disciplines comme la sociologie et l'anthropologie réside davantage dans leurs conjonctures historiques et institutionnelles que dans une question de méthode et de « logique pure » (1996, 76-77) :

L'anthropologie et la sociologie, les deux disciplines qui ont fait le plus grand usage du travail de terrain, ont chacune leur propre histoire. Leur situation sur le terrain tendit à se différencier. L'ethnologue décrivait toute une communauté ; le sociologue n'observait et ne décrivait qu'un segment de communauté, généralement pauvre et privé de pouvoir. Par la suite, il advint que certains sociologues issus de secteurs marginaux et mal connus de la société, ou de minorités, commencèrent à étudier les gens de leur propre milieu et à en rendre compte au monde universitaire et à l'ensemble de la société où se trouvaient leurs nouveaux associés. Ceci introduisit un élément de distinction supplémentaire par rapport à l'ethnologie traditionnelle. Car le sociologue notait désormais des observations qu'il avait recueillies non pas en tant qu'étranger, mais en tant que membre à part entière du microcosme qu'il avait étudié. Il observait en tant que membre d'un groupe, mais, dès qu'il objectivait et notait ses expériences, il devenait nécessairement une sorte de témoin extérieur. (*ibid.*, 276)

C'est un débat ancien mais toujours actuel en sciences sociales, qui rappelle l'importance d'une posture double. Il faudrait à la fois, ou du moins chaque fois que cela est nécessaire, être assez proche

de l'objet d'étude et suffisamment distant de lui. La proximité évite au chercheur d'être trop distant, surplombant, généralisant jusqu'à la rupture avec « la réalité », et la distance lui permet d'éviter l'enfermement sans possibilité de se dégager des concepts internes au groupe social étudié.

Dans cette « enquête de proximité » ou par « distanciation » (Beaud et Weber 2010, 119), il me fallait entièrement assumer cette place d'« enquêteur-indigène », qui, loin d'effacer toute distance critique vis-à-vis de l'objet d'étude, a fini par m'aider à m'en « émanciper sans rupture » (Hughes 1996, 328 ; Chapoulie, dans Becker 1985, 19). Il s'agit donc, dans mon cas, de tirer profit d'« une sensibilité qui ne peut souvent être acquise sans une familiarité prolongée avec cet univers symbolique », comme l'écrit Jean-Michel Chapoulie, qui précise qu'« une bonne partie des meilleures monographies reposant sur du travail de terrain sont le fait de sociologues ayant entretenu avec leur sujet une relation durable et antérieure à leur recherche (l'étude de Becker sur les musiciens de jazz est ici un exemple parmi d'autres) » (*ibid.*, 19). Ce que je n'aurais pu assurer qu'à condition de réussir l'« émancipation » et l'« objectivation à l'égard du sujet étudié » recommandées par Hughes (*ibid.*), afin de pouvoir dégager des problématiques à partir de phénomènes qui, sans cet effort de distanciation, me paraîtraient « normaux », évidents et, de ce fait, indignes de toute étude (pouvoir jouer avec des musiciens de jazz, amplifier son oud, ou tout simplement accorder son oud d'une façon et non pas d'une autre), comme le préconise Harvey Molotch (1994) dans le cas des immersions profondes.

Entre indigènes et Martiens

Dans la tradition anthropologique, le terme « indigène » est souvent présenté comme antonyme de « chercheur » et synonyme de « sujet d'enquête » ou d'« informateur », sans aucune considération

historique ni politique. C'est cet emploi neutre qu'on retrouve, par exemple, dans l'article *Comment faire de l'ethnographie quand on n'aime pas « ses indigènes » ?* de Marina Avanza (2008), qui se demande comment établir des relations nécessaires au travail de terrain auprès de militants et militantes italiens de la Ligue du Nord, quand les interlocuteurs « représentent tout ce qui politiquement vous révolte », le « vous » renvoyant à l'ethnologue.

Quand il est employé comme adjectif dans « anthropologie indigène », le terme devient ambivalent. Selon une première acception, l'anthropologie indigène peut signifier une recherche pratiquée par celui ou celle qui avait historiquement le statut « exotique » de l'indigène. Dans ce sens, il s'agit d'un accès à la production du savoir anthropologique par celles et ceux qui jadis vivaient sous l'emprise de l'impérialisme. C'est l'une des acceptions considérées par Imed Melliti dans son état des lieux des travaux d'anthropologie en Tunisie durant la période postcoloniale (2006, 170-171). Il s'agit d'un rapport de distanciation et d'altérité intacts, mais inversé. C'est ce renversement qu'espérait et présageait Hughes lorsqu'il écrivait en 1974, à l'occasion d'un hommage à celui que l'on considère comme le père fondateur du travail de terrain en anthropologie :

Mais, que nous nous nommions anthropologues ou sociologues, nous nous acheminons vers l'égalité avec ceux qui sont les objets de nos études. Nous pourrions un jour n'étudier que nos égaux, c'est-à-dire des gens qui pourraient très bien nous étudier. Le temps n'est peut-être pas loin où un natif de Mélanésie fera une étude sur Malinowski et sur sa façon d'agir parmi les siens. (1996, 314-315)

Selon une deuxième acception, l'anthropologie indigène est synonyme d'un travail de recherche sur les siens, sur sa propre communauté (Weber 2011). Le statut du chercheur ou de la chercheuse correspond à celui du participant, annihilant ainsi la distance

que la première acception respecte, mais renverse. Dans l'anthropologie indigène comprise comme un déplacement du centre de gravité universitaire vers les pays anciennement colonisés, le questionnement est éthique et politique. Dans l'anthropologie indigène vue comme une posture particulière où les statuts de l'enquêteur et du sujet d'enquête interfèrent, le questionnement est d'ordre épistémologique.

La « torsion », nécessaire pour prendre du recul par rapport à son objet d'étude, me rappelle ce témoignage de Michel Foucault, lors d'un entretien télévisé :

Pierre Dumayet : C'est un peu comme si on se regardait dans une glace... ?

Michel Foucault : Comme si on était étranger à soi-même. Il y a là une difficulté qui est évidemment très grande puisque, après tout, avec quoi est-ce que nous pouvons nous connaître, sinon avec notre propre connaissance ? C'est-à-dire que ce sont tous nos cadres mentaux, toutes nos catégories de savoir, qui vont nous permettre de nous connaître. Et si nous voulons connaître précisément ces catégories du savoir, nous sommes là dans une situation qui est évidemment très complexe. Il faut toute une torsion de notre raison sur elle-même pour qu'elle arrive à se ressaisir ainsi, comme un phénomène qui lui serait étranger. Il faut qu'elle passe au dehors d'elle-même. En quelque sorte, il faudrait la retourner comme un doigt de gant. Et c'est cet effort, enfin, c'est le début de cet effort que j'ai entrepris.

P. D. : Quel serait l'ethnologue idéal pour cela [pour étudier notre propre culture] ? De quelle race, de quelle nationalité devrait-il être ?

M. F. : Eh bien, on pourrait dire ceci : que le bon ethnologue de notre propre culture, ça serait un Chinois, ça serait un Arapesh, ou ça serait un Nambikwara. Seulement, après tout, avec quelles catégories, avec quels cadres de pensée est-ce que ce Chinois ou cet Arapesh pourrait nous connaître nous-mêmes, sinon avec des cadres mentaux qui

sont les nôtres? Ce qui fait que c'est peut-être encore nous qui arriverions le mieux, si nous pouvions ainsi nous tordre sur nous-même et nous regarder en miroir, c'est peut-être nous qui serions les plus capables de faire ce travail et d'entreprendre cette ethnologie de notre propre culture. On pourrait évidemment rêver d'un Martien, un Martien dont la pensée arriverait à saisir la nôtre entièrement. C'est ce Martien qui pourrait sans doute le mieux nous connaître. Mais cela sans doute n'est pas possible, car autant que je sache, les Martiens n'existent point!

Foucault émet pourtant une contradiction, ou du moins, c'est ce que j'ai d'abord cru. En effet, au moment où il clôt son argumentation sur l'importance de la «proximité» des cadres et des catégories de pensée de ceux qui font l'objet de l'étude, il donne un exemple de trop – sans doute par humour – en faveur de l'extrême «distance»: un Martien! Cependant, à y regarder plus près, je suis de plus en plus convaincu que cette boutade improvisée cache une problématique encore plus globale que celle que Foucault tente de résoudre en se donnant pour programme ce que Geertz allait, quelques années plus tard, appeler une «ethnographie de la pensée moderne». Il s'agit ni plus ni moins de la «bipolarité» que ce dernier, comme beaucoup de chercheurs et de chercheuses avant ou après lui, juge nécessaire à tout travail sociologique, ethnologique ou anthropologique. Ce fameux va-et-vient entre, d'une part, le terrain, les données, l'observation et, d'autre part, le bureau, les concepts et la théorie. Nous rêvons tous et toutes de nous observer avec des yeux de Martien, mais nous savons que ce n'est pas suffisant. Car, pour utiliser les termes de Geertz ([1983] 2012), le savoir «global» appelle le savoir «local». D'ailleurs, n'écrit-il pas dans l'introduction de ce même texte:

Nous ne sommes entourés (et nous sommes entourés) [sic] ni par des Martiens ni par, disons, des éditions moins bonnes de nous-même, proposition qui tient quel que soit le «nous» – ethnographes

américains, juges marocains, métaphysiciens javanais, ou danseurs balinaï, dont nous parlons. (*ibid.*, 21)

Jean Bazin lui aussi invoque ces créatures vertes de l'espace dans son commentaire d'un autre texte de Geertz : « Il faudrait inventer un scénario de science-fiction : des intelligences non humaines, venues d'un astéroïde lointain, nous observeraient en nous prenant d'abord pour des souris [...] » (1998, 5).

C'est donc un va-et-vient permanent entre ces deux pôles que le chercheur est amené à effectuer ; le cas extrême du pôle « proximité » étant l'« autochtone » et celui du pôle « distance » étant le Martien. C'est bien le premier cas de figure que je représente dans mon étude sur ces joueurs de oud. Étant moi-même situé à proximité des « concepts proches de l'expérience » de l'objet d'étude en question, les précautions de distanciation pour les traduire en « concepts éloignés de l'expérience » étaient essentielles pour atteindre un équilibre entre les deux pôles.

Du côté de la discipline anthropologique, Geertz résume la fonction sémiotique de l'anthropologie ou de l'ethnologie par le passage nécessaire du premier pôle, celui des concepts émiques et endogènes « proches de l'expérience », à celui des concepts exogènes et étiques « éloignés de l'expérience » :

Saisir des concepts qui, pour un autre peuple, relèvent de l'expérience proche et le faire assez bien pour les placer dans un rapport éclairant avec des concepts éloignés de l'expérience que les théories ont fabriqués pour capturer les traits généraux de la vie sociale, est clairement une tâche au moins aussi délicate, si elle est un peu moins magique, que de se mettre dans la peau de quelqu'un d'autre. ([1983] 2012, 82-83)

Quant à Hughes, il considère la recherche de cet équilibre comme le moteur de la sociologie – telle qu'il la conçoit – et des sciences sociales :

La dialectique sans fin entre le rôle de membre (qui participe) et celui d'étranger (qui observe et rend compte) est au cœur du concept même de travail de terrain. Il est difficile de jouer les deux rôles en même temps [...]. Le problème qui consiste à maintenir un bon équilibre entre ces rôles est au cœur même de la sociologie et, de fait, de toute science sociale. (1996, 275)

Ce sont les mêmes deux pôles dont parle Norbert Elias quand il décrit l'oscillation entre ces deux rôles, qui sont – comme l'indique le titre même de l'ouvrage – l'engagement de l'homme (et donc du chercheur) et sa distanciation, par un « mouvement pendulaire ininterrompu entre deux niveaux du savoir » (1993, 35), par rapport à l'« objet » d'étude dans les sciences sociales.

C'est pour un tel engagement que Daniel Cefaï milite dans *L'enquête de terrain* (2003), puis, surtout, dans *L'engagement ethnographique* (2010). Lors d'un entretien, il invite à

mettre à l'épreuve un certain nombre de notions pragmatiques sur l'enquête. Et par exemple [...], l'« ethnographie coopérative », c'est-à-dire que faire de l'enquête, ça n'est jamais un enquêteur qui travaille sur, qui étudie des sujets ou des objets, peu importe, mais faire de l'enquête, c'est véritablement s'engager dans un certain nombre de situations qui sont souvent problématiques, dans lesquelles on se retrouve confronté à des enquêtés qui eux-mêmes ont une capacité d'enquête sur leur propre milieu et leur propre histoire, et qui eux-mêmes vont faire une enquête sur l'enquêteur. Donc c'est finalement se retrouver empêtré dans un ensemble de relations d'enquêtes qui sont multidirectionnelles et quand on va faire de l'ethnographie, en particulier, où on est impliqué véritablement à la première personne, dans un milieu social [...], on est véritablement confronté à cette difficulté. Il faut essayer de désintriquer [sic] la multiplicité des relations d'enquête qui se nouent sur le terrain.

L'une de ces relations multidirectionnelles, surtout dans le cas où le chercheur ou la chercheuse fait partie de la population qu'il

ou elle étudie, relève de l'autoanalyse. N'est-ce pas ce que Hughes décrit quand il dit :

Dans la mesure où celui qui pratique l'observation de terrain se comporte en observateur conscient capable de s'analyser lui-même dans ce rôle, il devient alors un authentique sociologue. Car les concepts auxquels il devra faire appel pour s'observer dans son rôle d'observateur sont précisément les concepts qui sont indispensables à l'analyse de n'importe quelle interaction sociale. (1996, 279)

Les musiciens et les musiciennes savaient pertinemment ce que je faisais et pourquoi j'étais là. J'avais, par exemple, recommandé l'un des musiciens de l'enquête – qui venait de s'installer à Paris et ne connaissait pas encore grand monde – à un ami programmeur et cela a fonctionné : il a été programmé pour « une date ». L'observation de cette performance devient-elle pour autant non valable et inéligible à l'analyse ? Suivant l'idée de l'anthropologie comme exercice « interprétatif » de Geertz, c'est la restitution du processus de cet « engagement ethnographique » qui devient un enjeu de la distanciation postérieure à la phase de travail de terrain – exercice de souplesse et numéro d'acrobatie épistémologiques. Comme Alban Bensa l'a bien exprimé, il fallait « réfracter de l'intérieur les spécificités du monde étudié et la trajectoire de celle (ou celui) qui s'est engagé(e) dans la restitution de cette étrange rencontre qu'est toute expérience de terrain » (Bensa 2006, 345). Quant à l'ethnométhodologie, on y trouve un encouragement à être proche du groupe étudié grâce à une approche immersive jusqu'à en faire partie. Cela est illustré par le concept de « compétence unique » (*unique adequacy*) proposé par Garfinkel (2007) et l'application du principe de l'indexicalité.

La singularité de la posture de l'« artiste-chercheur » dévoile la distinction et l'opposition – tenaces, dans les sciences sociales – entre la recherche, d'un côté, et la pratique, de l'autre, l'« artiste-chercheur » étant un cas particulier de la posture plus générale qu'est celle du « praticien-chercheur ». S'il est facile de montrer de quelle façon ces deux entités, la recherche et l'art, sont des pratiques conventionnelles, sur quel principe se fonde cette distinction et quelles sont les idées et valeurs implicites qui véhiculent cette opposition, si ce n'est le fondement même des sciences sociales, qui se proposent d'apporter *sur le monde* un regard le plus objectif possible? Mais d'où vient ce même regard si ce n'est *de ce même monde*? La singularité des disciplines telles que la sociologie, l'ethnologie et l'anthropologie est de combiner et d'associer, à l'intérieur d'une même personne, deux postures opposées : d'un côté, l'individu social ou culturel, et de l'autre, le chercheur ou la chercheuse. Dans le cas particulier de l'artiste-chercheur, cela revient à être à la fois un « praticien-source d'information » et un « chercheur-analyste ». Ni l'« altérité » ni l'« appartenance » ne devraient être envisagées comme modèles exclusifs possibles de la production du savoir anthropologique. La posture de l'artiste-chercheur est une preuve de leur féconde et inévitable imbrication. Cette dualité est l'un des paradigmes de la production du savoir dans les sciences sociales.

RÉFÉRENCES

- Avanza, Martina (2008), « Comment faire de l'ethnographie quand on n'aime pas "ses indigènes"? Une enquête au sein d'un mouvement xénophobe », dans Didier Fassin et Alban Bensa (dir.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, p. 41-58.
- Bazin, Jean (1998), « Questions de sens », *Enquête*, n° 6, p. 13-34.
- Beaud, Stéphane, et Florence Weber (2010), *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, 4^e éd. augmentée, Paris, La Découverte.

- Becker, Howard S. (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Paris, Métailié.
- (2002), *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, traduit de l'anglais par Jacques Mailhos, révisé par Henri Peretz, Paris, La Découverte.
- ([1982] 2010), *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Champs art ».
- Beitone, Alain, et Alaïs Martin-Baillon (2016), « La neutralité axiologique dans les sciences sociales : une exigence incontournable et incomprise », *Journal du MAUSS*, [En ligne], [<http://www.journaldumauss.net/?La-neutralite-axiologique-dans-les-1340>].
- Bensa, Alban (2006), *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis.
- Bloch, Marc (1988), *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, 2^e éd., Paris, Armand Colin.
- Bourdieu, Pierre (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir.
- Caillé, Alain (1989), « Présentation. L'impossible objectivité ? Vérité et normativité dans les sciences sociales », *Revue du MAUSS*, n° 4, p. 3-10.
- Cefaï, Daniel (2003), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.
- (dir.) (2010), *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « En temps et lieu ».
- Chapoulie, Jean-Michel (2001), *La tradition sociologique de Chicago (1892-1961)*, Paris, Éditions du Seuil.
- Dumayet, Pierre (1966), « Michel Foucault à propos du livre *Les mots et les choses* », 15 juin 1966, Institut National de l'Audiovisuel, [En ligne], [<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/io5059752/michel-foucault-a-propos-du-livre-les-mots-et-les-choses>].
- Elias, Norbert (1993), *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, traduit de l'allemand par Michèle Hulin, Paris, Fayard.
- Gallois, Dominique Tilkin, et autres (2016), « Ethnologie brésilienne. Les voies d'une anthropologie indigène », traduit du portugais par David Yann Chaigne, *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 9, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/bresils.1897>].

- Garfinkel, Harold (2007), *Recherches en ethnométhodologie*, traduit de l'anglais par Michel Barthélémy, Baudouin Dupret, Jean-Manuel de Queiroz et Louis Quéré, Paris, Presses universitaires de France.
- Geertz, Clifford (1998), « La description dense : vers une théorie interprétative de la culture », traduit de l'anglais par André Mary, *Enquête*, n° 6, p. 73-105, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/enquete.1443>].
- ([1983] 2012), *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, traduit de l'anglais par Denise Paulme, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- Goffman, Erving (1975), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- Hennion, Antoine (2007), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites sciences humaines », [En ligne], [<https://doi.org/10.3917/meta.henni.2007.01>].
- Hughes, Everett C. (1996), *Le regard sociologique. Essais choisis*, traduit de l'anglais et présenté par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- LabEx Tepsis (2017), « Qu'est-ce que le pragmatisme ? Entretien avec Daniel Cefai, Directeur d'études, EHESS (CEMS) », *Politika*, [En ligne], [<https://www.politika.io/fr/entretien/questce-que-pragmatisme>].
- Lenclud, Gérard (1994), « Qu'est-ce que la tradition ? », dans Marcel Detienne (dir.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*, Paris, Albin Michel, p. 25-44.
- (2013), *L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie*, Paris, Éditions EHESS/Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études ».
- Mackiewicz, Marie-Pierre (dir.) (2001), *Praticien et chercheur. Parcours dans le champ social*, Paris, L'Harmattan.
- Malinowski, Bronisław (1923), « The problem of meaning in primitive languages », dans Charles Kay Ogden et autres, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, Brace and World, p. 296-236.
- Marcus, George E. (1995), « Ethnography in/of the world system : the emergence of multi-sited ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, n° 1, p. 95-117.

- Melliti, Imed (2006), « Une anthropologie “indigène” est-elle possible? Réflexions sur le statut de l’anthropologie en Tunisie », *Arabica*, vol. 53, n° 2, p. 163-176.
- Molotch, Harvey (1994), « Going out », *Sociological Forum*, vol. 9, n° 2, p. 221-239.
- Ouertani, Abderraouf (2011), « Jazz manouche à Paris, une musique folklorisée? », mémoire de master 1, Saint-Denis, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis.
- (2013), « Discours et pratiques jazziques : une ethnographie d’un milieu de l’enseignement du jazz francilien », mémoire de master 2, Saint-Denis, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis.
- (2021), « Ethnographie d’un réseau européen de joueurs de oud arabes : enjeux du traitement sonore d’un instrument en mutation », thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- Perrenoud, Marc (2007), *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l’appui ».
- Roman, Philippe (2006), « Max Weber, Isabelle Kalinowski, *La science, profession et vocation. Suivi de Leçons wébériennes sur la science et la propagande* », *Lectures*, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/lectures.303].
- Weber, Florence (2011), « Dominique Schnapper, ethnographe et indigène », *Sociologie*, vol. 2, n° 3, [En ligne], [http://journals.openedition.org/sociologie/1045].
- Weber, Max (2005), *La science, profession et vocation*, traduit de l’allemand par Isabelle Kalinowski, Marseille, Agone.
- (1998), *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, traduit de l’allemand par Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié.

Peut-on simultanément faire de la recherche et de la création ?

Une analyse comportementale dans un projet collaboratif

SOPHIE STÉVANCE ET SERGE LACASSE,

avec la collaboration de Michaël Garancher

Les débats entourant la recherche-crédation se sont longtemps focalisés sur des questions épistémologiques (Fournier, Gingras et Mathurin 1989 ; Findeli et Coste 2007), voire ontologiques (Bruneau et Villeneuve 2007 ; Gosselin et Le Coguiec 2006). Dans ce contexte, nous avons précédemment proposé la définition suivante de la recherche-crédation :

La recherche-crédation est envisagée comme une approche, appliquée à un projet mené individuellement ou collectivement, qui combine méthodes de recherche et démarches de création dans une dynamique d'interaction causale (c'est-à-dire, dans le cadre de laquelle recherche et création s'influencent mutuellement), et qui mène à des réalisations à la fois théoriques et artefactuelles (qu'elles soient de nature artistique ou autre). (Stévançe et Lacasse 2018, 123 ; notre traduction)

À présent, bien que le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) reconnaisse la recherche-crédation comme une « approche de recherche », ses enjeux méthodologiques restent à préciser.

C'est d'ailleurs l'un des objectifs de la Chaire de recherche du Canada en recherche-création en musique. Nous pensons que la recherche collaborative sous ses différentes formes offre des réponses pertinentes à ces enjeux. En effet, une approche de recherche-création intègre la combinaison, l'observation et la compréhension des expertises de chaque participant, qu'il soit chercheur ou praticien, dans le cadre d'un projet visant à renforcer et à renouveler les pratiques. Ainsi, la recherche-création menée en collaboration peut être considérée comme une modalité de la recherche participative en sciences humaines et sociales, apparue dès les années 1990 aux côtés de la recherche-action et de la recherche collaborative (Lieberman 1986 ; Fals Borda et Rahman 1991 ; McTaggart 1994 ; Desgagné 1997). De fait, si, pour atteindre les objectifs de la recherche, on adopte une approche de recherche-création, il est nécessaire de créer les circonstances favorisant les interactions entre chercheurs et praticiens. Cependant, qu'en est-il lorsque le projet de recherche-création est mené par une seule personne, dite « chercheur-créateur » ?

Certains auteurs ont exploré le comportement du « chercheur-créateur » en l'abordant en tant que « praticien réflexif » (Bruneau et Villeneuve 2007). Ce paradigme, influencé par les travaux de Sch  n sur la réflexivité (1983), a souvent été amalgamé à la figure du « chercheur-créateur ». Or, en se concentrant sur le créateur, ces auteurs suggèrent qu'un artiste enseignant ou étudiant à l'université est *de facto* chercheur-créateur et que sa pratique artistique relève de la recherche, pouvant ainsi s'y substituer. Cette conception limite, à notre avis, l'analyse de l'activité du chercheur-créateur. Le défi est de passer d'un discours individuel (singularité de la création)    une forme de généralisation (recherche). En contexte universitaire, « faire de la recherche » implique une réflexion développée selon un cadre précis, normé, objectivable, généralisable et souvent reproductible (Sapir 1971 ; Winkin 1996 ; Findeli

et Coste 2007). Notre posture vise à compléter ces perspectives en s'inspirant des travaux d'auteurs comme Findeli (1995 ; 2019) ou Pinson, pour qui

[i]l faut qu'un projet porte à la réflexion, à la discussion. En somme, il faut se montrer habile et crédible dans un « appareil réflexif » accompagnant la genèse et la réalisation d'une œuvre, ou d'une interprétation. Tel serait l'équilibre entre innovation et création, dans une démarche où l'expérimentation, l'essai, le tâtonnement contrôlé prendrait le pas sur la réalisation elle-même. (2009, 12)

Cela expliquerait, selon Findeli et Coste (2007), la confusion entre chercheur-créditeur et artiste à l'université, ainsi que la raison pour laquelle les discours académiques ont principalement porté sur des questions méthodologiques. Cette approche a permis aux artistes de décrire leur processus de création sans se préoccuper de la validation scientifique, sans effort de systématisation ni même de critique :

Lorsque les disciplines artistiques furent intégrées à l'université [...], c'est autour de la question méthodologique que les discussions se sont portées de la façon la plus pressante, laissant souvent à l'arrière-plan la problématique épistémologique que cette question soulève inévitablement. Dès le début, les débats se polarisèrent presque exclusivement autour de la plus ou moins grande autonomie des disciplines artistiques à l'égard des autres disciplines scientifiques [...]. (*ibid.*, 147-149)

Cela dit, le discours autocontemplatif consigné dans une expérience artistique (l'« autocommentaire plus ou moins développé », selon les termes de Genette [1999, 21-22]) possède une valeur certaine dans le contexte de la création. On parle alors plus de pensée subjectivante, où le sujet se construit en posant un regard sur lui-même dans une perspective praxéologique. Dans notre projet, la chercheuse-créditrice se prend « elle-même pour objet,

se sert de ses propres armes pour se comprendre et se contrôler» (Bourdieu 2001, 173-174). Sa réflexivité doit alors mobiliser l'*habitus* – l'expérience pratique, le discours, les valeurs, le contexte social –, autrement dit le « champ » :

Le fait que la réflexivité s'effectue par l'activité du sujet telle qu'inscrite dans le processus de structuration sociale dévoile conceptuellement les divers plans logiques qui la composent. La réflexivité est tout à la fois discursive, accessible à la conscience, et donc appréhendable par le récit des acteurs ; anté-discursive ou pratique, inscrite et observable dans leurs gestes, et institutionnelle, observable par l'analyse du processus de structuration. C'est la conjonction complexe et dynamique de ces trois dimensions qui donne sa pleine fécondité à cette notion. Même sa dimension discursive ne peut se réduire à une vision essentialiste d'une *praxis* strictement volontaire. (Couturier 2013, 10)

Ainsi, la création est subjective, singulière, personnelle : « La recherche, telle qu'elle est menée par les artistes aujourd'hui, n'est pas caractérisée par une approche objective et empirique, puisque l'art n'aspire pas à la généralisation, la répétabilité et la quantification [mais] est orienté vers l'unique, le particulier, la connaissance localisée » (Slager 2004, 13). Par conséquent, une démarche de recherche-crédation suppose, en plus de productions artefactuelles, une recherche de nature théorique nécessitant la création (ou vice versa), générant ainsi deux types de résultats intimement liés. Un chercheur-crédateur est inévitablement impliqué dans le processus, l'élaboration et le résultat *des deux produits* du projet : le théorique et l'artistique. Si la pratique du chercheur-crédateur est le terrain d'investigation, il doit alors posséder les connaissances, les compétences, voire les capacités et les outils nécessaires aux deux domaines, lui permettant d'être lui-même le lieu où interagissent recherche et création. Comment, dès lors, observer les interactions

qui opèrent des influences entre recherche et création au sein d'un projet mené par un chercheur-créditeur ?

Nous proposons une méthode permettant de saisir sa posture, donc le processus d'interaction qui s'effectue lors de la conduite du projet. Comment peut-on l'opérationnaliser et l'évaluer objectivement ? Il s'agira de décrire et d'expliquer ce qui est fait et vécu dans le cadre d'un projet de recherche-créditeur en musique au moyen d'une approche réflexive combinant des propositions d'Alvesson et Sköldbberg (2018) et de Nagai et autres (2011) : l'observation, l'analyse et l'interprétation des verbalisations de la réflexivité portée sur le projet au cours de la création d'une pièce musicale composée par Serge Lacasse, et interprétée par une chercheuse-créditrice, Sophie Stévance, qui a mené une carrière de chanteuse d'opéra (et d'altiste) avant d'intégrer le milieu universitaire. Comment cette dernière pense-t-elle et agit-elle lorsqu'elle cherche-crée, et comment observer cette pensée et en rendre compte ? Que verbalise-t-elle, comment examine-t-elle et justifie-t-elle ses intentions/actions/décisions ? Dans quelle mesure le fait de prendre conscience de sa propre pratique au moment de créer pourrait-il avoir un effet sur la recherche, et réciproquement ? En quoi le fait de théoriser sa pratique artistique (interpréter des airs lyriques originaux) permettrait-il d'améliorer cette dernière ? Dans notre projet, cette méthode implique de récolter les traces de réflexivité contenues dans les verbalisations de la chercheuse-créditrice en étudiant, par exemple, le processus de création de l'artiste. Cette collecte sera effectuée par des observateurs et observatrices externes, qui procéderont ensuite, sur la base de leurs observations et analyses, à des entretiens permettant de verbaliser la pratique et de les confronter aux observations. Ainsi, même dans une démarche de recherche-créditeur *a priori* menée individuellement, la procédure de triangulation garantit la rigueur de l'étude

(Nagai et autres 2011); ceci étant, une telle démarche serait tout à fait valable dans le domaine de la création. D'où notre modèle de recherche-crédation qui, en faisant apparaître la réflexivité, trouve son expression dans le travail collectif (Bourdieu 2001). La recherche-crédation repose souvent sur une approche inductive puisqu'elle s'appuie sur l'expérience et l'observation tant du monde « extérieur sur lequel porte le projet que le monde intérieur des acteurs du projet (intentions, valeurs, attentes, etc.) » (Findeli et Coste 2007, 153), bien que l'on puisse tout à fait imaginer des projets de recherche-crédation empruntant des approches déductive ou abductive (Alvesson et Sköldberg 2018; Anadón et Guillemette 2007).

La partie « création » du projet

La partie « création » de notre projet a consisté en la production de la première pièce d'un monodrame musical pour voix féminine inspiré du roman *Malpertuis* (1943) de l'écrivain belge Jean Ray (1887-1964). Serge Lacasse a composé et réalisé cette pièce en collaboration avec Sophie Stévance, qui l'a interprétée en studio en vue d'enregistrements diffusés en ligne. La musique combine des caractéristiques de la musique dite « classique » et de la musique populaire, dans l'esprit de plusieurs artistes associés au courant postclassique, parmi lesquels Max Richter. Par exemple, son œuvre pour quintette à cordes, intitulée *On the Nature of Daylight* (2004), est tout à fait accessible (en témoignent les nombreuses utilisations qui en ont été faites au cinéma), tout en manifestant une grande profondeur. Le monodrame, qui offre un accès inédit au roman *Malpertuis*, contribue ainsi à réduire l'écart (d'ailleurs de moins en moins grand) entre les courants classique et populaire, ce qui correspond au profil esthétique du public d'aujourd'hui. La composition mélange des formes habituellement associées à

la musique populaire (couplets-refrains, par exemple) avec une harmonie plus modale. De plus, l'enregistrement de la pièce utilise des dispositifs typiquement employés en musique populaire. En revanche, la technique de chant ainsi que les parties jouées par l'accompagnement et l'instrumentation sont plutôt caractéristiques d'une écriture classique proche du romantisme, du post-romantisme et de l'expressionnisme. Bien que ces styles soient associés au classique, ils sont aussi très présents au cinéma, ce qui contribue à l'accessibilité du monodrame et correspond à la sensibilité du public. L'accompagnement musical est un arrangement pour piano et quintette à cordes (deux violons, alto, violoncelle et contrebasse). La musique exploite les extrêmes du registre de la chanteuse afin de caractériser chacun des personnages. Les parties de cordes, enregistrées le 17 juin 2020 au Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC), ont été exécutées par cinq musiciens-étudiants de l'Université Laval. Le piano, enregistré préalablement en 2019, est joué par Lacasse. Les prestations vocales de Stévance ont été captées à différents moments entre l'enregistrement du piano et celui des cordes. Le tout a été monté, mixé et matricé au cours de l'année 2021, mais nous disposons de versions préliminaires pour l'analyse des résultats dès le printemps 2019.

« Malpertuis » (Ray 1943) est le nom de la maison fantastique dans laquelle se déroule l'intrigue, que la théoricienne littéraire Isabelle de Meese résume ainsi : « Pour pouvoir recevoir [l']immense héritage [de l'oncle Cassave], ses proches doivent tous habiter dans [son] étrange et inquiétante propriété » (2014, 5). Mourant, Cassave annonce que le légataire sera le dernier survivant, et que s'il s'agit d'un homme et d'une femme, ils devront se marier. Le critique Patrice Allart ajoute : « Le jeune et naïf héros [Jean-Jacques Grandsire] y partage la vie de bien étranges personnages,

et les événements bizarres s'y succèdent dans un infernal crescendo, jusqu'aux morts violentes et surnaturelles, dans le plus profond mystère» (Allart 2003, 40-41). Sur un plan plus formel, De Meese ajoute que « [l]es emboîtements de récits, la diversification des voix narratives, les clés mythologiques, le fantastique et la nordicité ont fait la fortune du roman du maître de l'étrange» (2014, 5). D'ailleurs, l'œuvre compte cinq narrateurs différents, dont le principal est le héros, Jean-Jacques Grandsire. Sur le plan de l'écriture du texte (conçu par Lacasse et Stévance), nous nous sommes concentrés sur les personnages féminins du roman, lesquels racontent l'histoire de leur point de vue respectif. En plus d'exploiter la question des rapports entre les sexes, ce choix se fonde sur un détail de la version cinématographique de Kümel. L'actrice principale, Susan Hampshire, incarne cinq personnages féminins. Trois d'entre elles sont issues de la mythologie, et ont été capturées par Cassave, qui les a emprisonnées dans des peaux humaines cousues par le taxidermiste Philarète et enfermées dans Malpertuis : Euryale, la dernière des Gorgones aux yeux verts fulgurants ; Nancy, demi-déesse et sœur du héros ingénu Jean-Jacques ; et Alice, qui est en fait Alecto, l'une des trois Érinyes. Elle joue en outre le rôle de l'infirmière, puis de Charlotte (qui ne figure pas dans l'œuvre originale). Dans le roman, les deux autres Érinyes, Tisiphone et Mégère, ont pris les formes humaines d'Éléonore et de Rosalie. On retrouve également la femme Griboin (Aphrodite), la Mère Groulle (Héra, épouse de Zeus), et Sylvie, servante de Cassave et véritablement humaine. Dans le contexte de notre projet, la pièce *Malpertuis* joue le rôle d'ouverture au monodrame, en présentant l'atmosphère générale et en évoquant certains des personnages, dont Euryale :

Errez, errez	Rêvez de Philarète,
Dans la nuit	Et Cassave
La sombre nuit	Plus rien ne vous arrête
Fuyez, fuyez	Ils le savent
Sous la pluie	Fatale Euryale
Mais elle vous suit	Libère ta lumière
Jamais vous ne serez	Étoiles abyssales
Ensemble	Meurtrières éphémères
Ne plus vous retrouver	Errez, errez
J'en tremble	Dans la nuit
Errez, errez	La sombre nuit
Dans la nuit	Fuyez, fuyez
La sombre nuit	Malpertuis
Fuyez, fuyez	La Lune luit
Pour la vie	La Lune luit
Je vous en prie	La Lune luit

La narratrice s'adresse secrètement à Jean-Jacques et Euryale en les sommant de fuir Malpertuis. Comme le suggère le vers « Ne plus vous retrouver / J'en tremble », la narratrice semble être homodiégétique, à l'instar de Jean-Jacques dans le roman. Elle annonce en outre que Malpertuis ne les quittera jamais et qu'ils échoueront dans leur tentative : « Fuyez, fuyez / Sous la pluie / Mais elle [Malpertuis] vous suit / Jamais vous ne serez / Ensemble ».

La partie « recherche » du projet et le dispositif méthodologique

Notre projet consiste ainsi en l'étude de la posture d'une chercheuse-créatrice, donc du processus de production, afin de mieux comprendre comment la réflexivité pourrait affecter la création, et réciproquement. Pour ce faire, nous avons eu recours à une méthode d'observation axée sur la réflexion sur l'interprétation en studio de la pièce musicale décrite précédemment. Cette approche

nécessite de reconnaître que toute donnée est inévitablement le résultat d'une interprétation; en cela, elle devrait donc donner lieu à une réflexion critique sur les enjeux d'une telle interprétation sur plusieurs plans. Dans notre cas, cette méthode implique de récolter les traces de réflexivité contenues dans les verbalisations de la chercheuse-créatrice; de faire rédiger des comptes rendus sur la pratique de la chercheuse-créatrice par trois observateur et observatrices (nos étudiants en musicologie/recherche-création: Michaël Garancher, Aurélie Thériault-Brillon et Sarah-Anne Arsenault, dont les travaux sont en lien avec la recherche proposée); ou encore de mener des entretiens. Ces interprétations critiques et ces réflexions sur la production de texte et la verbalisation, le tout mis en interaction (modèle « quadri-herméneutique », selon Alvesson et Sköldbberg [2018, 328-342]), s'élaborent au fil des quatre étapes suivantes :

- I. L'observation directe avec enregistrements audio et captations vidéo des séances de travail en studio (une caméra a été dirigée directement vers la chercheuse-créatrice, une autre captait le groupe en vue d'ensemble; les comptes rendus ont tous été rédigés à partir de ces mêmes sources, qui ont fait l'objet d'un montage en écran partagé [c'est-à-dire divisé en deux]). À la suite de la première séance de travail, nous avons alors pu établir la grille d'observation selon :
 - la narration et la description de la pratique par la chercheuse-créatrice (emploi de mots récurrents, de termes spécifiques, regards, attitudes, gestuelle, réactions face aux suggestions du compositeur/réalisateur, etc.);
 - le transfert à la pratique (comparaisons entre les séances de travail, observation de la mise en application des verbalisations, catégorisation des comportements de la chercheuse-créatrice). À noter que nous avons récolté les données pour la recherche et la création au moment où elles ont eu cours; elles ont d'ailleurs

fait l'objet d'une analyse de manière cyclique et non linéaire ; encore une fois, il s'agit avant tout d'explorer des éléments de méthode.

2. Les entretiens en autoconfrontation croisée des séances de travail : la chercheuse-créatrice a visionné, en compagnie des trois observateur et observatrices, les montages vidéo et a été invitée à les commenter. Ces commentaires peuvent être spontanés de la part de la chercheuse-créatrice, ou provoqués par des questions posées par les observateur et observatrices. Ces derniers ont produit leurs comptes rendus de l'expérience à la suite de ces entretiens.
3. L'analyse de contenus : découpage, selon des unités de sens définies lors de la construction, de la grille d'analyse, codage des données des comptes rendus, mise en relation des données issues de l'observation interne (chercheuse-créatrice) et externe (observateur et observatrices).
4. La réflexion finale par la chercheuse-créatrice mettant en évidence les interactions entre la recherche et la création en vue de mieux comprendre son comportement au moment de la mise en œuvre du projet. Recherche et création peuvent-elles être menées simultanément, ou adviennent-elles en alternance ? En quoi une analyse fondée sur la rétroaction permettrait-elle de modifier, voire d'améliorer l'action et d'anticiper celles à venir ?

Laboratoires

La partie « création » et la collecte de données du projet ont été effectuées au Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC), tandis que la partie « recherche » et les entretiens ont été menés au Laboratoire de recherche-crétion en musique et multimédia (LARCEM).

Il nous semble important de préciser le rôle de Serges Samson, l'ingénieur du son au LARC. Dans le cadre de ce projet, la dynamique ingénieur/réalisateur est cruciale (Pras et Guastavino 2011).

Alors que le réalisateur opère à un niveau général, l'ingénieur est, quant à lui, responsable des aspects plus techniques du processus. Cette rencontre s'effectue le plus souvent dans une zone de chevauchement des compétences de chacun : l'ingénieur du son est, selon Kealy (1979) et d'autres, un artiste à part entière, et souvent musicien ou musicienne (ce qui est d'ailleurs le cas de Serges Samson). Réciproquement, le réalisateur peut lui aussi posséder des aptitudes musicales tout en ayant de bonnes connaissances techniques. L'ingénieur du son doit en outre développer une relation positive avec les artistes – en particulier avec la chercheuse-créatrice autour de laquelle tout ce projet est construit : il joue, en quelque sorte, le rôle de médiateur entre les volontés du réalisateur et les aspirations des artistes. La longue expérience de Serges Samson et sa connaissance des travaux menés par Lacasse et Stévance nous permettent de croire qu'un tel projet de collaboration, en sa compagnie, a permis sa réalisation, tout comme celle de nos étudiants en recherche-création, qui ont agi en tant qu'observateur et observatrices externes avec toutes les tâches importantes inhérentes à leur rôle.

Protocole d'analyse

Le protocole d'analyse, respectant les quatre étapes du dispositif méthodologique exposé précédemment, était le suivant :

- a. Un échantillonnage en chaîne (adapté de Nagai et autres 2011) pour la collecte et l'analyse : prises de notes et rédaction de rapports individuels non discriminants, c'est-à-dire sans catégorisation/thématisation ; réalisation d'une autoconfrontation avec la chercheuse-créatrice ; analyse discriminante ; présentation synthétique des notes dans un rapport final. Il s'agit d'une méthode majoritairement qualitative.
- b. Une analyse de contenus textuels recueillis lors de la collecte en studio afin d'évaluer la confiance à accorder aux inférences de

l'échantillonnage en chaîne. Il s'agit d'une méthode majoritairement quantitative.

c. La rédaction du compte rendu général d'analyse.

L'observation directe par trois personnes extérieures au projet de création (observateur et observatrices A, B, C), appuyée par des enregistrements audiovidéo, a ainsi permis d'établir trois comptes rendus (tableau 5.1) fondés sur l'emploi de mots récurrents, de termes spécifiques, de regards, d'attitudes, de gestuelle ou de réactions face aux suggestions du compositeur/réalisateur, etc.

Biais possibles liés aux méthodes utilisées

Plusieurs facteurs peuvent influencer les résultats de nos analyses. Ces biais sont de types méthodologiques et cognitifs :

- a. Un biais d'échantillonnage, lié à la trop petite quantité de données discursives collectées, limite la détection de motifs. L'analyse de la distribution de termes dans un corpus textuel nécessite la construction préalable d'un lexique de termes généraux pertinents classés (catégories, termes, synonymes, etc.). Afin de compenser la taille de l'échantillon, l'ontologie de ce lexique demeure très générale. Cette limitation augmente alors la sur- ou la sous-détection de profils de cooccurrences (motifs/*patterns*) selon le type de calcul choisi pour la détermination du coefficient de corrélation.
- b. Il peut également y avoir un biais d'interprétation lié à l'absence de contrôle sur la façon dont les observateur et observatrices forment des représentations et les mettent en jeu lors d'interactions communicationnelles. En effet, puisqu'ils connaissent la chercheuse-créatrice et partagent avec elle des intérêts et des compétences, leurs inférences sont fortement susceptibles d'être influencées par ce biais. De ce fait, la représentativité des données n'est pas nécessairement garantie, car l'échantillon obtenu n'est possiblement qu'un sous-groupe de l'ensemble des

données « collectables », et empêche par conséquent une description adéquate des phénomènes. Cette contrainte peut alors induire un biais de confirmation, c'est-à-dire que les données validant les premières inductions tendent à être privilégiées ; ce phénomène est observable, par exemple, dans l'adoption progressive d'un vocable commun aux observateur et observatrices et à la chercheuse-créatrice lors d'une autoconfrontation croisée.

Analyse des données

Une première collecte de données a été effectuée le 24 avril 2019 au LARC (Faculté de musique de l'Université Laval, Québec), au cours de laquelle nos trois étudiants ont observé le dialogue entre recherche et création. Deux d'entre eux, équipés d'un retour avec la régie, étaient situés dans le studio, tandis que le troisième se trouvait dans la régie, ayant ainsi accès à l'ensemble des interactions communicationnelles entre Sophie Stévanca (chercheuse-créatrice) et Serge Lacasse (réalisateur). L'objectif était de récolter, au moyen d'une prise de notes, certaines traces de réflexivité issues des verbalisations de la chercheuse-créatrice afin de comprendre en quoi la réflexivité, rendue consciente par un tel dispositif méthodologique, affecte l'activité de création et l'activité de recherche. Il s'agissait alors d'observer la construction des schèmes et motifs communicationnels influençant l'ensemble des processus à l'œuvre lors de la séance. Dans un premier temps, il fallait repérer comment ceux-ci participent du travail de recherche ou de création, expliquant alors l'invention de stratégies de travail observées au cours de la séance, dont la fonction était de résoudre certaines contraintes matérielles, techniques ou esthétiques. Dans un second temps, il s'agissait d'évaluer dans quelle mesure certaines formes de réflexivité (individuelle ou collective) contribuent à l'élaboration de ces motifs.

Une autoconfrontation croisée avec la chercheuse-créatrice s'est ensuite tenue au LARCEM le 9 mai 2019. Cette étape a permis de préciser des catégories et des thèmes pour classer les données discursives contenues dans les comptes rendus individuels (rapports A, B, C), et ainsi de construire une première grille d'interprétation en validant, précisant ou écartant les premières inférences catégorielles et thématiques (tableau 5.2). À noter que le protocole proposé par Nagai et al. (2011) ne comporte pas d'autoconfrontation croisée. L'échantillonnage en chaîne a donné lieu à la préparation d'un tableau de synthèse, réunissant les notes individuelles codées (tableau 5.3) et classées selon les catégories et les thèmes validés. Suivant le protocole proposé par Nagai et al. (2011), ce rapport final D (synthèse) ne contient que les notes individuelles présentes à la fois dans les rapports A, B et C, distribuées logiquement dans l'ensemble des catégories et des thèmes à la fois inférés par l'observation directe et validés par l'autoconfrontation croisée (tableau 5.4).

Les données collectées sont : soit la transcription des verbalisations des participants (chercheuse-créatrice et réalisateur), soit des descriptions de leurs actions ou comportements par les observateur et observatrices, soit des commentaires de nature réflexive notés par ces derniers. Nous avons alors pu répartir 87 % des données collectées entre deux catégories : « insatisfaction » et « intercompréhension ». Nous avons également distribué l'ensemble des données selon le sujet de l'énonciation auquel elles se rapportaient, soit la chercheuse-créatrice (colonne « Sophie »), le réalisateur (colonne « Serge ») et les observateur et observatrices (colonne « observateur·trice·s »).

TABLEAU 5.1. Liste des rapports.

Abréviation	Désignation	Couleur
A	Rapport de l'observateur·trice n° 1	Noir
B	Rapport de l'observateur·trice n° 2	Bleu
C	Rapport de l'observateur·trice n° 3	Rose
D	Rapport final (synthèse)	s. o.

TABLEAU 5.2. Quelques descripteurs des contenus discursifs présents dans les rapports.

Processus du travail créateur (P)		Insatisfaction (T)		Intercompréhension (I)	
P1	Déroulement du processus	T1	Domaine de l'insatisfaction	I1	Technique de travail
P2	Stratégies de travail	T2	Motifs / justifications	I2	Échanges informels
P3	Gestes	T3	Gestes	I3	Gestes
Px	Etc.	Tx	Etc.	Ix	Etc.

TABLEAU 5.3. Règle de codage des énoncés.

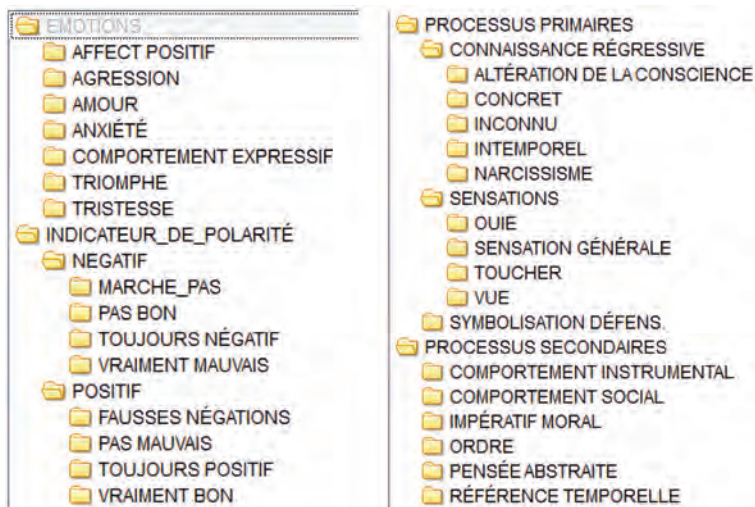
Code	Description
AP2-1	La première phrase du rapport A concerne un élément sur la technique de travail.

TABLEAU 5.4. Distribution logique permettant la préparation du rapport final d'après Nagai et al. (2010). Les éléments contenus à la fois dans les rapports A, B, et C sont notés Sx ; les autres éléments sont notés Rx et Rd .

Séquents → Classes
$A \cup B \cup C \rightarrow Sx$
$(A \cup B \cup C) \cap D \rightarrow Rx$
$D \cap (A \cup B \cup C) D \rightarrow Rd$
$D \rightarrow Sx + Rd$

L'analyse de contenus textuels est un ensemble de méthodes statistiques permettant de dériver des informations à partir de ce type de contenus (Feldman et Sanger 2006). Dans notre étude, elle repose sur le calcul de la distribution et de la force d'association de termes spécifiques au sein d'un corpus. Elle vise ainsi à discerner des motifs concernant la formation de dispositions psychologiques particulières (par exemple, des sentiments), la mise en place de schèmes communicationnels ou de stratégies collaboratives, etc. L'analyse a été menée à l'aide des logiciels QDA Miner et WordStat, largement employés en sciences sociales (LaPan 2007). Afin de déterminer la distribution statistique de termes dans un corpus textuel, il est nécessaire, dans un premier temps, de construire un lexique en langue française de termes pertinents classés (selon leurs synonymes et diverses règles d'association). Ces termes fonctionnent comme des descriptions définies. Il est à noter que ce dictionnaire doit être exhaustif, de manière à favoriser la reconnaissance et la catégorisation des mots et des unités syntaxiques présentes dans les contenus analysés en fonction du ou des sens qu'ils portent (fig. 5.1). Cette opération est réalisée par comparaison de leurs similarités et de leurs divergences, selon le calcul du coefficient de Jaccard (Tan, Steinbach et Kumar 2015).

Dans un deuxième temps, l'analyse statistique conduit à une représentation graphique de la proxémie des catégories (leur force d'association, dont la valeur x est telle que $0 \leq x \leq 1$). Cette représentation permet de faire apparaître des liens (motifs et *patterns*) assimilables à une grammaire des interactions observées entre Sophie Stévançe et Serge Lacasse. Il importe de prendre en considération que la mise en commun des notes prises par les observateurs et observatrices (Sx) ne permet pas une représentation de la distribution temporelle, c'est-à-dire une appréciation dynamique de la formation des motifs et *patterns* détectés.

FIGURE 5.1. Ontologie lexicale utilisée pour l'analyse des contenus textuels.

Résultats

Une fois l'analyse effectuée, nous avons constaté les résultats suivants.

Catégorisation des données de l'échantillonnage en chaîne

• Insatisfaction

La chercheuse-créatrice souffrant d'une grippe le jour de l'enregistrement en studio, la première catégorie renvoie à l'« insatisfaction » éprouvée relativement à la « gestion de la maladie » (l'instrument ne répondant donc pas comme à l'habitude) et influençant le « processus/travail ». La première grande catégorie de la figure 5.2 regroupe ainsi les données illustrant le jugement sévère porté par la chercheuse-créatrice sur sa propre performance de chanteuse. Au cours de la séance, cette insatisfaction

s'est exprimée de manière à la fois implicite, notamment par des regards ou des expressions faciales, et explicite, notamment par des commentaires critiques. La chercheuse-créatrice a également fait part à plusieurs reprises de sa difficulté à « s'entendre », en raison de son état de santé. Les autres données liées à l'insatisfaction, mais non attribuables directement à la maladie, ont, quant à elles, été regroupées sous la sous-catégorie « processus/travail ». On y retrouve ainsi les marques d'impuissance, de découragement et de frustration de la chercheuse-créatrice au cours de la séance, ainsi que des jugements portés sur sa voix, son intonation et sa diction. En réaction à cette insatisfaction, le réalisateur a utilisé des stratégies afin de la minimiser, que ce soit en proposant de sectionner le travail, en rassurant la chanteuse explicitement, en la contredisant sur certaines de ses perceptions négatives ou encore en ayant recours à des blagues ou à des jeux de mots. Au cours de plusieurs prises, la chercheuse-créatrice a eu tendance à guetter les réactions du réalisateur par de fréquents regards interrogatifs, traduisant chez elle le besoin d'être guidée, mais surtout une certaine confiance en lui, et le désir de le satisfaire. Par ailleurs, face à l'insatisfaction de Sophie, Serge essayait de la divertir soit en coupant le travail en deux (éliminant ainsi le passage où elle s'entendait « fausse ») ou en lui demandant ce qui lui paraissait « juste ». De la même manière, afin de gérer sa propre insatisfaction, la chercheuse-créatrice a fréquemment eu recours à l'humour et à l'autodérision. En effet, malgré sa frustration apparente, il est arrivé souvent à la chanteuse de rire (d'elle-même, de ses erreurs) ou d'adopter un air malicieux en regardant les observateur et observatrices et le réalisateur. Ce dernier tentait parfois de la faire rire de façon à détendre l'atmosphère (« Serge lui fait des commentaires et elle rit »). A pensait que la gêne poussait la chanteuse à plaisanter, tandis que selon B, c'était pour décompresser entre les enregistrements et dédramatiser. Le rire ponctuait souvent

ses commentaires négatifs sur sa performance et sa capacité à traduire en musique les directives du compositeur/réalisateur. Selon les observateur et observatrices, la peur de « mal performer » ou le besoin de décompresser étaient peut-être à l'origine de ces rires, lesquels étaient régulièrement suivis de regards complices adressés au réalisateur, illustrant encore une fois leur excellente entente malgré d'occasionnels problèmes d'intercompréhension. C'est d'ailleurs cette intercompréhension qui constitue la deuxième grande catégorie des données de la figure 5.2.

• Intercompréhension

Dans ce second regroupement, il a été possible de distinguer cinq sous-catégories de données. On y trouve tout d'abord les questionnements et les incertitudes de la chanteuse quant à son interprétation de la pièce. Ceux-ci, particulièrement nombreux au début de la session d'enregistrement, illustrent le besoin de la chanteuse de satisfaire le plus possible aux exigences du réalisateur. Quant au réalisateur, il demandait par exemple à la chanteuse si « ce qu'il lui di[sai]t a[vait] du sens », ou bien il ajoutait : « Ça se peut ? » à une affirmation, afin de vérifier leur intercompréhension. Les trois observateur et observatrices ont noté que Serge invitait régulièrement Sophie à se concentrer « plus sur le personnage que sur la technique », alors que la chanteuse accordait plutôt la priorité à la technique vocale – préoccupation vraisemblablement due à sa maladie, qui lui demandait davantage d'effort physique, donc technique. La deuxième sous-catégorie rassemble les processus de résolution des problèmes de compréhension. La chanteuse et le réalisateur semblaient parfois se parler dans des « langues » différentes, ce qui rendait nécessaire un effort de « traduction » afin de se comprendre. C a remarqué que lorsque le réalisateur employait des termes plus techniques (plutôt qu'esthétiques), la chanteuse parvenait plus rapidement et plus précisément à saisir ce qu'il

recherchait. La sous-catégorie suivante regroupe les justifications relatives à la performance. La chanteuse se concentrait davantage sur les détails techniques tandis que le réalisateur faisait des commentaires plus généraux, portant souvent sur le caractère de la pièce. Dans la quatrième sous-catégorie, on trouve les éléments relatifs à l'évolution de l'intercompréhension au cours de la session d'enregistrement (Sophie prend de plus en plus la parole et questionne davantage Serge sur ce qu'il veut dire). A remarque une nette diminution des « interventions de Sophie exprimant de l'insatisfaction au fil de la séance ».

Enfin, d'autres données, ne se rattachant ni à la catégorie « insatisfaction » ni à la catégorie « intercompréhension », se répartissent comme suit :

- a. Les notes prises par la chanteuse sur sa partition (« je l'ai écrit partout », « Sophie annote sa feuille de travail pendant les écoutes », soit de son propre chef, soit sur les indications du réalisateur.
- b. Les indices d'une considération pour l'investigation scientifique en cours dans le discours de la chanteuse/chercheuse-créatrice. Durant la séance, le réalisateur a observé que les postures de chercheuse et de créatrice induisaient deux attitudes complètement différentes chez Sophie. De même, C a remarqué que la chanteuse « sembl[ait] avoir plus de confiance lorsqu'elle [était] la chercheuse », elle sembl[ait] « plus assurée, elle dout[ait] moins d'elle-même ». Il faut ici préciser que la posture de chercheuse de Sophie ne signifie pas qu'elle est en train de « faire de la recherche ».
- c. La gestuelle adoptée par la chanteuse lors des prises (« elle fait certains gestes avec ses mains pour guider sa voix », « elle touche sa gorge »). C a également fait remarquer que la chanteuse semblait mobiliser un plus grand nombre de gestes différents lorsqu'elle enregistrerait des prises complètes.
- d. Deux commentaires de B et C ne relevant d'aucune des trois sous-catégories présentées ci-dessus : B s'étonnait de voir la rapidité

avec laquelle la chanteuse parvenait à se concentrer avant de commencer à chanter, son professionnalisme et son souci que règne une bonne ambiance ; C remarquait un léger malentendu entre l'ingénieur de son et le réalisateur concernant les premières prises enregistrées en entier.

Détection de motifs par l'analyse de contenus et corrélation du rapport final

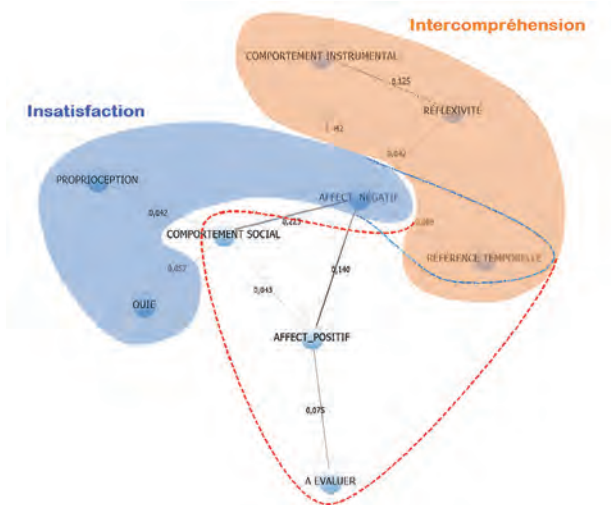
▪ Prévalence thématique

Le nombre d'occurrences d'un terme spécifique (et de ses synonymes) permet de révéler l'importance de certaines catégories. Ainsi, « l'ouïe » (se manifestant entre autres par des références aux problèmes techniques ou aux symptômes de la maladie affectant l'audition) tient une place importante pour la chercheuse-créatrice dans les notes (34 occurrences). D'autre part, les termes négatifs ayant trait à l'expression d'affects apparentés à l'insatisfaction sont les plus fréquents (119 occurrences). Par ailleurs, les contenus relatifs à un comportement social (63) ou instrumental (31 occurrences) sont en partie assimilables soit à des formes de réflexivité, soit à des mécanismes d'intercompréhension. La catégorie « comportement social » renvoie aux contenus psychologiques de la communication interindividuelle ; la catégorie « comportement instrumental » englobe, quant à elle, les moyens et les caractéristiques de la coopération entre individus dans la perspective d'accomplir un objectif spécifique.

▪ Force d'association

Les mécanismes de la proprioception conduisent à un comportement social (plus précisément, un jugement exprimé par un affect négatif ou positif) concernant un élément technique ou le processus de travail. Il est notamment possible de distinguer les jugements provenant de l'audition technique (par exemple,

FIGURE 5.2. Corrélation avec les contenus du rapport final.



chanter faux) de ceux relatifs à la maladie (par exemple, bourdonnement dans l'oreille, mal de gorge, etc.). La force d'association des premiers à l'expression d'un affect négatif est fortement supérieure (anég = 0,012) à celle d'un affect positif (apos = 0,002). La modalité d'un jugement concernant un élément technique ou le processus de travail (affect positif ou négatif) peut se transformer. En effet, un affect négatif semble pouvoir être mis en jeu à travers une réflexivité dialogique entre les partenaires, et donner lieu à un comportement instrumental (par exemple, discussion d'un élément de la technique, mise en place d'une stratégie de travail, etc.).

Discussion des résultats

Les analyses ont permis de catégoriser les contenus textuels collectés par les observateur et observatrices au cours de la séance, mettant ainsi en évidence la prévalence de certains thèmes. Elles

ont également permis de discerner des motifs comportementaux en tant que mise en application de ces verbalisations (réflexivité, instrumentalité, etc.). Autrement dit, il a été possible de reconstruire le déploiement de ces motifs dans le cadre temporel de la séance. De manière récurrente, il semble qu'un comportement social ait donné lieu à un comportement instrumental. Par exemple, l'intercompréhension de la visée esthétique ou le partage d'une disposition psychologique ont permis à plusieurs reprises de transformer l'insatisfaction ou un problème technique en un travail nourrissant l'accomplissement des objectifs de création. Ce mécanisme détecté est confirmé dans sa temporalité par les enregistrements vidéo, dont un montage a été présenté à la chercheuse-créatrice lors de l'autoconfrontation croisée. Il est à noter qu'il n'apparaissait tout d'abord pas à la chercheuse-créatrice ; elle s'est étonnée de le voir au montage vidéo et a semblé convaincue. Cette « confirmation » implicite conforte la catégorisation des notes des observateur et observatrices.

Néanmoins, la classe des comportements sociaux/verbalisations révélant la complicité entre le réalisateur et la chanteuse n'a pas été retenue comme prédominante par la chercheuse-créatrice lors de l'autoconfrontation croisée, bien que des contenus textuels aient été représentés dans les notes des observateur et observatrices. Selon Stévance, lors d'une séance de travail, il y a avant tout un réalisateur et une interprète, qui ont à l'esprit l'accomplissement d'un projet de création, et leur complicité, leurs habitudes et les schèmes communicationnels qui les caractérisent ne sont pas prégnants. Nos analyses limitées par leur cadre méthodologique ne permettent pas de mesurer les répercussions de la complicité du réalisateur et de la chanteuse sur leurs interactions collaboratives, mais, comme l'a fait remarquer Sophie Stévance lors de l'autoconfrontation, à l'instar des musiciens et musiciennes

improvisateurs, par exemple, leur connaissance de longue date facilite somme toute les échanges.

Ces observations sont confirmées par Serge Lacasse, qui, lors d'un entretien en août 2019, expliquait que l'un des rôles du réalisateur ou de la réalisatrice était précisément de se rapprocher le plus possible de l'artiste afin de pouvoir le ou la guider, mais aussi le ou la comprendre, l'encourager, le ou la soutenir. Cette relation particulière entre artiste et réalisateur a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses publications (voir entre autres Hepworth-Sawyer et Golding 2011 ; Burgess 2013).

Enfin, il semble nécessaire d'évaluer la portée des variables (par exemple, l'effet de la maladie sur l'insatisfaction et le travail) dans la détection des motifs. En effet, la gêne provoquée par la maladie a suscité des verbalisations quant à l'insatisfaction de la chanteuse vis-à-vis de sa capacité à interpréter la pièce musicale, et a donc fait l'objet de discussions avec le réalisateur/compositeur. Le réalisateur et la chanteuse nous ont rapporté que d'après leur expérience dans d'autres contextes et avec d'autres musiciens et musiciennes, il existait toujours un certain degré d'insatisfaction de part et d'autre, occasionné par des éléments susceptibles de survenir avant la séance de travail (par exemple, l'état physique de l'artiste ou du réalisateur), ou pendant la séance de travail (problèmes techniques, etc.).

* * *

L'objectif général de ce projet de recherche-crédation était de mieux comprendre en quoi et comment la réflexivité pouvait affecter la création, et réciproquement, s'il était effectivement possible de mener une recherche en même temps qu'une création. Pour ce faire, nous avons étudié la posture d'une chercheuse-crédatrice lors du processus de création et mis au point un dispositif méthodologique

afin de la faire apparaître. Nous souhaitions observer la construction des schèmes et motifs communicationnels influençant l'ensemble des processus à l'œuvre lors de la séance. Les analyses effectuées ont permis de catégoriser les contenus textuels collectés par les observateur et observatrices, laissant ainsi apparaître la prévalence de certains thèmes. Elles ont également permis de discerner des motifs comportementaux découlant des verbalisations déployées dans le cadre temporel de la séance. Nous proposons donc un modèle analytique selon lequel un comportement social (intercompréhension de la visée esthétique, partage d'une disposition psychologique, gestes complices) induit un comportement instrumental permettant de transformer un problème vécu (technique, insatisfaction) en un travail nourrissant l'accomplissement des objectifs de création.

L'analyse de ce processus de création, que nous avons observé, décrit et catégorisé, montre de manière explicite que la chanteuse, qui est également chercheuse, agit en tant que créatrice tout au long de la séance de travail en studio. À quelques reprises, étant donné les objectifs du projet, elle a bien avoué qu'elle ne pouvait pas se mettre en « mode recherche » et se questionner théoriquement tout en essayant d'interpréter une pièce musicale. Les données collectées, les verbalisations de part et d'autre et les observations attestent que les esprits étaient essentiellement concentrés sur la création, même si nous nous devons de revenir au point principal de notre étude : déterminer si la recherche et la création pouvaient avoir lieu en même temps – ce que Sophie Stévance a constamment tenté de rappeler lors des séances de travail. La chanteuse et le réalisateur avaient aussi à cœur de produire la meilleure création possible. Ainsi, la recherche n'avait pas sa place au moment de la création. Il semble même que la posture de recherche puisse interférer avec celle de création. Leur succession temporelle semble donc possible, mais induit une per-

turbation, un effort de concentration, qui neutralise leur efficacité fonctionnelle. Aussi le recours à l'observation extérieure permet-il d'obtenir des représentations différentes de celles formées par la chercheuse-créatrice. Lorsque celles-ci sont mises en jeu lors d'une activité discursive telle que l'autoconfrontation croisée, elles rendent possible un déplacement sémantique et interprétatif ouvrant alors un espace pour la réflexivité.

En ce sens, notre analyse a donc mis en évidence le fait que lorsque le chercheur-créateur mène les deux versants de son projet, celui-ci oscille de manière continue entre deux horizons temporels : celui de la « rétention », donc du souvenir, et celui de la « protension », c'est-à-dire de ce qui est à venir (Boutinet 1993, 61). Ce résultat, s'il réduit la possibilité pour un individu chercheur-créateur de pratiquer simultanément la recherche et la création, rend néanmoins possible l'articulation de ce processus dynamique, lequel est, par définition, « une démarche qui ne saurait se déployer que dans la prise de distance, celle de la non-urgence à travers un lent travail de maturation et de conception des scénarios projetés, et un non moins long travail de réalisation se souciant d'apprivoiser la réalité à bousculer ». Dans cette perspective, tout projet présentant une approche de recherche-crédation s'appuie donc à la fois sur la réflexion (l'expérience passée, correspondant au temps de la recherche) et sur l'action (la volonté présente, correspondant au moment de la création) en vue d'ouvrir de nouvelles perspectives et, en faisant apparaître la réflexivité, il trouve son expression dans le travail collectif (Bourdieu 2001).

RÉFÉRENCES

- Allart, Patrice (2003), *D'Arkham à Malpertuis : Jean Ray et Lovecraft*, Paris, Les éditions de l'œil du Sphinx.
- Alvesson, Mats, et Kaj Sköldbberg (2018), *Reflexive Methodology. New Vistas for Qualitative Research*, Los Angeles, Sage Publications.

- Anadón, Marta, et François Guillemette (2007), « La recherche qualitative est-elle nécessairement inductive? », *Recherches qualitatives*, hors-série n° 5, p. 26-37.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir.
- Boutinet, Jean-Pierre (1993), *Psychologie des conduites à projet*, Paris, Presses universitaires de France.
- (2009), « *Projet* ». *L'ABC de la VAE*, Toulouse, Érès.
- Burgess, Richard J. (2013), *The Art of Music Production. The Theory and Practice*, 4^e éd. Oxford, Oxford University Press.
- Couturier, Yves (2013), « Critique de la réflexivité (mais est-ce donc possible?) », *Phronesis*, vol. 2, n° 1, p. 8-14.
- Feldman, Ronen, et James Sanger (2006), *The Text Mining Handbook. Advanced Approaches in Analyzing Unstructured Data*, New York, Cambridge University Press.
- Findeli, Alain (1995), « Éthique, technique et design : éléments de problématique et de méthodologie », dans Robert Prost (dir.), *Sciences de la conception. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, L'Harmattan, p. 247-273.
- (2015), « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, vol. 15, n° 1, p. 45-57.
- (2019), « Recherche-crétion et recherche-projet : même combat? », dans Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Pour une éthique partagée de la recherche-crétion en milieu universitaire*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Éditions Hermann, p. 41-60.
- , et Anne Coste (2007), « De la recherche-crétion à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *Lieux communs*, n° 10, p. 139-161.
- Genette, Gérard (1994), *L'œuvre de l'art*, vol. 1 : *Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1997), *L'œuvre de l'art*, vol. 2 : *La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1999), *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hepworth-Sawyer, Russ, et Craig Golding (2011), *What is Music Production? A Producers Guide. The Role, the People, the Process*, Londres, Routledge.

- Husserl, Edmund (1964), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit de l'allemand par Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France.
- Kealy, Edward R. (1979), « From craft to art: the case of sound mixers and popular music », *Sociology of Work and Occupations*, vol. 6, n° 1, p. 3-29.
- Krüger, Simone (2008), *Ethnography in the Performing Arts. A Student Guide*, Liverpool, Palatine.
- Lacasse, Serge (2009), « Itinéraire transphonographique d'une chanson : le cas "Alouette" », dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Montréal, Fides, p. 53-86.
- (2010a), « The phonographic voice : paralinguistic features and phonographic staging in popular music singing », dans Amanda Bayley (dir.), *Recorded Music. Society, Technology, and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 225-251.
- (2010b), « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, vol. 7, n° 2, p. 31-55.
- LaPan, Chantell (2013), « Review of QDA Miner », *Social Science Computer Review*, vol. 31, n° 6, p. 774-778.
- McTaggart, Robin (1994), « Participatory action research : issues in theory and practice », *Educational Action Research*, vol. 2, n° 3, p. 313-337.
- Morgan, David L. (2008), « Snowball sampling », dans Lisa M. Given (dir.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Londres, Sage Publications, p. 815-817.
- Nagai, Yukari, Toshiharu Taura et Koutaro Sano (2011), « Research methodology for the internal observation of designing through the creative self-formation process », dans Yukari Nagai et Toshiharu Taura (dir.), *Design Creativity 2010*, Londres, Springer, p. 215-222.
- Pinson, Jean-Pierre (2009), « La recherche-crétion en milieu universitaire », *Cahiers de la SQRM*, vol. 10, n° 2, p. 9-14.
- Pras, Amandine, et Catherine Guastavino (2011), « The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals », *Musicae Scientiae*, vol. 15, n° 1, p. 73-95.
- Ray, Jean (1943), *Malpertuis : Histoire d'une maison fantastique*, Bruxelles, Les auteurs associés.

- Sapir, Edward (1971), *Anthropologie*, traduit de l'anglais par Christian Baudelot et Pierre Clinquart, Paris, Éditions du Seuil.
- Slager, Henk (2004), « Methododicy », *Lier en Boog. Artistic Research*, n° 18, p. 12-13.
- Stévance, Sophie (2006), *Tessier. L'itinéraire du timbre*, Notre-Dame-de-Bliquetuit, Millénaires III.
- (2010a), *Composer au XXI^e siècle. Pratiques, philosophies, langages et analyses*, Paris, Vrin.
- (2010b), « Reprise et intertextualité musicale : l'hommage à La Bolduc par des compositrices engagées vers l'avant », *Volume!*, vol. 7, n° 2, p. 59-81.
- (2011), « The Inuit *katajjaq* in popular culture : the Canadian throat-singer superstar Tanya Tagaq », *Itamar. Revista de investigación musical*, n° 3, p. 79-85.
- (2012a), « À la recherche de la recherche-crétion : la création d'une interdiscipline universitaire », *Intersections. Canadian Journal of Music/Intersections. Revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, p. 3-9.
- (2012b), *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Stévance, Sophie, et Serge Lacasse (2013), *Les enjeux de la recherche-crétion en musique. Institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- (2015), « Research-creation in music as a collaborative space between musicologist, researchers-creators, and musicians », *Media-N. Journal of the New Media Caucus*, vol. 11, n° 3, [En ligne], [<http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/research-creation-in-music-as-a-collaborative-space/>].
- (2018), *Research-Creation in Music and the Arts. Towards a Collaborative Interdiscipline*, Londres, Routledge.
- (2020), « Hits for HIIT : when music affects our perception of movements » [balado], *Music & Sport in Popular Music*, [En ligne], [<https://www.wlihpodcast.com/>].
- Stévance, Sophie, Serge Lacasse et Martin Desjardins (dir.) (2019), *Pour une éthique partagée de la recherche-crétion en milieu universitaire*, Québec, Presses de l'Université Laval/Éditions Hermann.
- Tan, Pang-Ning, Michael Steinbach et Vipin Kumar (2015), *Introduction to Data Mining*, New York, Pearson.

Wallas, Graham (1926), *The Art of Thought*, New York, Harcourt, Brace and Co.

Winkin, Yves (1996), *L'anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris, Éditions du Seuil.

Écueils du rôle d'artiste-chercheur

Redéfinir les contours artistiques de la rencontre

MARIANNE-SARAH SAULNIER

Ce chapitre est né d'une réflexion qui a émergé face à plusieurs problèmes d'ordre méthodologique que j'ai rencontrés dans le cadre de ma pratique d'artiste-chercheuse. Musicienne de formation, j'ai entrepris deux travaux de recherche sur le terrain de nature ethnomusicologique et anthropologique auprès de femmes danseuses kalbeliya dans l'objectif d'en apprendre davantage sur les effets de la danse dans leur quotidien et sur la transformation des dynamiques de genre dans la communauté, soit en 2013-2014 et 2017-2018. Pour entamer mon travail, il m'avait semblé judicieux et tout naturel de suivre des cours de danse auprès de mes informatrices, puisque ces dernières en avaient l'habitude, la danse kalbeliya faisant partie du patrimoine immatériel de l'UNESCO et étant particulièrement prisée par les touristes désireux de l'apprendre. Je voyais là une excellente occasion de partager une expérience artistique et musicale enrichissante avec les femmes de cette communauté tout en créant des liens sur la base d'une complicité quotidienne.

Quelle ne fut pas ma surprise, cependant, de constater le casse-tête éthique que cela représentait ! D'une part, cette démarche faisait émerger plusieurs tensions que je n'avais pas prévues,

par exemple un sentiment de jalousie entre mes informatrices, ou encore un certain malaise entourant la monétarisation de ma présence. D'autre part, il m'est apparu que cet apprentissage s'ancrait dans une dynamique fortement néocoloniale entre les femmes qui enseignent cette danse (femmes kalbeliya) et celles qui l'apprennent (touristes non indiennes). Apprendre la danse sur le terrain s'est donc révélé une véritable impasse sur le plan méthodologique. Toutefois, cette réalité ne m'a pas empêchée d'agir à titre d'artiste, ou du moins, de cocréer sur le terrain, en collaboration avec mes informatrices. Pour cela, il m'a néanmoins fallu redéfinir mon rôle auprès des danseuses kalbeliya, ainsi que l'angle par lequel je souhaitais faire intervenir la créativité artistique dans notre relation. Plus exactement, ce changement s'est opéré par le choix de méthodologies créatives et artistiques autres dans la rencontre, de manière à profiter de la collaboration et de la cocréation qu'offre le rôle d'artiste-chercheuse, tout en s'éloignant du partage de l'objet musical étudié, c'est-à-dire la danse cobra.

En prenant pour exemple la situation complexe que j'ai rencontrée auprès des femmes kalbeliya lors de mes travaux, ce chapitre a pour objectif de discuter des impasses auxquelles on peut se heurter dans le cadre du partage ou de l'apprentissage d'une pratique artistique lorsque celle-ci se situe au cœur d'une recherche ethnomusicologique. Cette étude de cas permettra ensuite d'aborder comment la rencontre artistique sur le terrain peut être adaptée de manière à conserver, malgré les écueils, un caractère créatif ancré dans la collaboration. Je terminerai par l'analyse concrète d'un exemple de création de ligne de vie réalisée par les femmes kalbeliya, une méthodologie artistique directement empruntée de l'anthropologie collaborative, visuelle et de la recherche-action participative.



FIGURE 6.1. Charmeur de cobra Kalbeliya. Crédits : Marianne-Sarah Saulnier, 2017.

Mise en contexte du terrain

Les Kalbeliya, qu'on nomme aussi Jogī Nāth Saperā, forment une communauté hindoue connue dans tout le Rajasthan pour sa pratique consistant à charmer les cobras. Comme la majorité des amuseurs de rues de la région, les charmeurs de serpents (identifiables à leurs habits ocres et à leurs oreilles percées d'un gros anneau) ont l'habitude de se produire dans les lieux les plus fréquentés des villes, comme aux abords des temples, des grandes artères, des gares et des bazars. En échange de ces prestations, les musiciens reçoivent de l'argent, de la nourriture ou des couvertures. Ils pratiquent également la médecine et vendent leurs propres remèdes à base de plantes (Dutt, Kaleta, et Hoshing 2019, 17).

Or, en 1972, une loi visant à protéger les animaux sauvages du braconnage et de la maltraitance a interdit l'usage des cobras dans les spectacles de divertissement, empêchant dès lors les Kalbeliya de vivre de leur art et donc de subvenir à leurs besoins. Cette loi, conçue dans l'objectif de préserver l'écosystème indien par des actions écologiques concertées, reposait sur trois mandats : 1) uniformiser la législation en matière de protection de la faune et de la flore ; 2) empêcher la chasse et le commerce d'espèces sauvages ; 3) créer et maintenir des aires protégées, telles que les parcs nationaux et les sanctuaires (Nalin Ranjan 1994, 2767). Les Kalbeliya ont dû s'adapter à cette nouvelle réalité juridique et, pour ce faire, ont transformé leur pratique artistique. Aujourd'hui, ce ne sont donc plus les serpents qui dansent au son de la musique, mais plutôt des danseuses parées en cobra, dont la gestuelle et la chorégraphie simulent les mouvements autrefois effectués par le dangereux reptile. Ainsi, de cette interdiction est née une nouvelle forme de danse au Rajasthan, interprétée par celles que l'on nomme désormais « les femmes cobra ».

Le costume de scène caractéristique à la danse kalbeliya consiste en une longue robe noire rappelant la peau du cobra, ornée d'une multitude de perles et de broderies. La *dupattā* est positionnée sur la tête de manière à représenter la coiffe du serpent lorsque celle-ci se gonfle.

Aujourd'hui, les femmes cobra dansent lors d'une multitude d'occasions : dans les mariages, les fêtes privées, les spectacles touristiques et les festivals organisés par le gouvernement. Elles sont désormais en grande majorité accompagnées de castes de musiciens professionnels musulmans réputés dans la région pour leur répertoire folklorique et dévotionnel, tant musulman qu'hindou, par exemple les Langas, les Ranas, les Mirasi et les Manganiyars (McNeil 2007 ; Kothari 1994 ; Ayyagari 2009 ; Ayyagari 2012 ; Singh 2010 ; Pandey 1999).



FIGURE 6.2. Femmes cobra lors d'un concert.
Crédits : Marianne-Sarah Saulnier, 2014.

La danse kalbeliya connaît un essor incroyable depuis les années 1990. Pour beaucoup de familles, les danseuses sont les seules à subvenir aux besoins de leurs foyers grâce aux importantes sommes d'argent qu'elles amassent lors de leurs performances publiques. En outre, les hommes de la communauté sont de moins en moins nombreux à avoir un emploi, les seules activités s'offrant à eux depuis qu'il leur est interdit de charmer les cobras étant la mendicité ou l'agriculture. Par ailleurs, la danse cobra figurant désormais au patrimoine immatériel de l'UNESCO, elle est devenue extrêmement populaire dans le monde occidental, et plus particulièrement en Europe. De nombreuses Européennes désireuses de l'apprendre font le voyage jusqu'en Inde afin d'y

rencontrer des femmes cobra disposées à leur donner, en échange d'une rémunération, quelques leçons de danse.

Le difficile rôle d'artiste-chercheuse auprès des femmes cobra

Le premier travail de recherche sur le terrain que j'ai effectué auprès des Kalbeliya s'est déroulé dans le cadre de ma maîtrise en ethnomusicologie, à l'automne 2013. Ayant privilégié l'observation participante comme méthode d'immersion, j'ai séjourné quatre mois auprès de femmes de la communauté. J'ai renouvelé l'expérience dans le cadre de mon doctorat, cette fois-ci, pour une durée de neuf mois (2017-2018). Pendant mon premier séjour, j'ai demandé à l'une de mes informatrices de m'apprendre la danse cobra, puisqu'elle avait l'habitude d'offrir des cours à des touristes qui passaient dans la région. Elle n'était d'ailleurs pas la seule à le faire : plusieurs femmes cobra offrent ce même service, ces leçons représentant une partie importante de leurs revenus. Selon l'expérience et la popularité de la femme cobra, les cours de danse peuvent être facturés environ soixante dollars l'heure, une somme importante pour un foyer kalbeliya moyen.

Le fait que plusieurs femmes au sein d'une même famille ou quartier enseignent la danse m'a placée dans une situation délicate : je sentais parfois qu'on m'en voulait un peu d'avoir choisi une danseuse plutôt qu'une autre pour suivre des cours. Par exemple, lorsque je menais des entretiens, on m'a souvent dit à mots couverts que je ne suivais pas les cours de danse avec la bonne personne, que j'aurais dû en choisir une autre à la place, généralement celle avec qui je m'entretenais. J'ai aussi remarqué très rapidement que la relation avec la femme qui me donnait des cours était parfois teintée d'un malaise entourant les raisons de ma présence. Me rendais-je chez elle pour des cours de danse ou bien uniquement pour passer du temps avec elle ? Même si j'avais déterminé le nombre de cours auxquels je comptais participer par semaine, il

m'a semblé subir une certaine pression pour en suivre davantage, ou encore percevoir de la déception lorsque je me présentais sans prendre de leçon. Je me suis bien rapidement aperçue qu'apprendre la danse, dans un contexte où le budget familial repose en grande partie sur les revenus qui découlent de cette activité, influence nécessairement la dynamique des échanges entre la chercheuse et l'enseignante, mais aussi entre les informatrices elles-mêmes.

Si mon premier travail de recherche sur le terrain dans le cadre de ma maîtrise s'est caractérisé à plusieurs égards par cette dynamique particulière, le séjour que j'ai effectué pour mon doctorat s'est déroulé bien autrement. Premièrement, il était hors de question pour moi de retomber dans une relation d'attentes et de monétarisation en ce qui concernait ma présence. Mon séjour de plusieurs mois serait devenu un véritable casse-tête : qui choisir comme professeure de danse ? Pourquoi choisir une danseuse en particulier plutôt qu'une autre ? Comment ne pas créer de déception ni de jalousie entre les femmes cobra vis-à-vis de ce choix lorsqu'on sait tous les profits que génèrent les leçons de danse ? Devant ces interrogations et possibles situations malsaines, j'ai préféré mettre de côté l'apprentissage de la danse de manière définitive, du moins dans le cadre de mon doctorat.

Toutefois, cela ne m'a en rien empêchée de me présenter comme musicienne et cela s'est avéré utile en plusieurs occasions. Par exemple, on m'a parfois invitée à monter sur scène lorsque des femmes dansaient afin d'accompagner les musiciens au chant ou à l'harmonium. Ces interactions musicales n'avaient rien de formel et ne généraient pour moi aucun profit. Elles provoquaient plutôt de l'amusement dans l'auditoire et participaient à faire éclore une complicité avec les musiciens et les femmes qui dansaient à leurs côtés.

Une véritable dynamique néocoloniale sur le terrain

Outre les difficultés jusque-là mentionnées entourant l'apprentissage de la danse, une autre raison m'a fortement convaincue de m'en éloigner définitivement : je me suis aperçue qu'il existait une dynamique néocoloniale entre les danseuses kalbeliya et les femmes occidentales qui apprennent la danse cobra.

La popularité des cours de danse kalbeliya est montée en flèche au cours des dix dernières années. Pratiquement toutes les femmes cobra rencontrées dans le cadre de mes recherches m'ont dit avoir enseigné cette danse à plus d'une femme non indienne. La visite de ces touristes présage généralement l'afflux de revenus substantiels, et donc une mécanique licite d'échanges financiers s'installe entre les femmes cobra et les visiteuses occidentales.

Il n'y a bien entendu aucun problème à s'intéresser à la danse cobra et à désirer l'apprendre. Toutefois, on remarque à travers cette dynamique des situations d'appropriation culturelle ancrées dans un néocolonialisme de plus en plus décomplexé. En effet, au fil de mon séjour, plusieurs danseuses ont émis des critiques quant à la relation professionnelle qu'elles entretenaient avec certaines touristes qui venaient leur rendre visite dans l'objectif d'apprendre à danser. Plusieurs artistes non indiennes offraient à leur tour des cours de danse cobra dans leur propre pays une fois qu'elles en avaient appris les rudiments. Les femmes kalbeliya réproouvent fortement cette forme de profit parce qu'elles n'en tirent aucun bénéfice : nombre d'entre elles le perçoivent donc comme un vol culturel. Par exemple, Surya Saper, une danseuse de Pushkar, dit avoir donné des cours à plus d'une dizaine d'étrangères, et la moitié d'entre elles enseignent aujourd'hui la danse cobra dans leur pays d'origine. Selon Surya, la conséquence directe de ce phénomène est que de moins en moins d'Occidentales visitent le Rajasthan pour apprendre la danse cobra puisqu'il ne leur est plus nécessaire de se déplacer pour le faire :

J'ai enseigné la danse à de nombreuses filles à travers le monde. Japon, Moscou, Paris, Italie, Amérique [...]. Je leur apprend les mouvements et tout. Après, elles savent tout, et elles n'ont pas besoin de revenir. Je regarde sur Facebook, elles ont notre costume et tout. Elles enseignent à d'autres filles la danse Kalbeliya. Ma danse! Et ainsi, personne ne revient en Inde pour apprendre de nous. Ça, je n'aime pas parce que ce n'est pas une vraie danse Kalbeliya, tu sais? Elles gagnent de l'argent, oui, avec la danse, mais avec notre danse. Notre costume¹.

Au fil de mes entretiens, j'ai donc découvert que non seulement ces touristes effectuaient ce voyage pour apprendre la danse cobra, mais aussi qu'elles le faisaient souvent dans le but d'en tirer un profit qui, à terme, nuisait directement à la communauté kalbeliya. En outre, on leur reproche de dénaturer les éléments fondamentaux de la danse en inventant une nouvelle gestuelle, ou encore en modifiant le costume et les bijoux. Cependant, étant donné le profit que génèrent ces Occidentales pour les femmes kalbeliya, il leur est difficile de refuser de leur donner des cours, et ce, malgré les griefs qu'elles formulent à leurs égards.

Ce néocolonialisme n'est toutefois pas uniquement le fait des visiteuses étrangères. Il s'enracine également dans la manière même dont la danse kalbeliya est catégorisée à l'étranger. En effet, elle est inscrite au patrimoine immatériel de l'UNESCO, mais une recherche menée par Ayla Joncheere (2015) a montré que le processus qui a permis d'en arriver là s'est déroulé de façon peu rigoureuse, accordant une place dérisoire au point de vue de la communauté concernée. Joncheere signale que plusieurs

1. *I've taught dance to many girls around the world. Japan, Moscow, Paris, Italy, America [...]. I teach them the moves and all. After, they know everything, and they don't need to come back. I look on Facebook, they have our costume and everything. They are teaching to other girls the Kalbeliya dance. My dance! And like that, no one comes again to India to learn from us. This, I don't like because it's not real Kalbeliya dance, you know? They make money, yes, with dance, but our dance. Our costume.*

des informations figurant sur le site de l'UNESCO à propos de la danse kalbeliya sont inexactes ou littéralement fausses. Cette patrimonialisation négligente, ajoutée à l'appropriation culturelle que pratiquent certaines Occidentales vis-à-vis de la danse cobra, entraîne un certain nombre de dérives. Par exemple, la licence officielle permettant d'octroyer des certificats d'accréditation de l'UNESCO concernant la danse cobra est aujourd'hui entre les mains d'une danseuse américaine. Sur l'une des affiches professionnelles faisant la promotion de ses leçons de danse, on peut lire qu'elle offre « le seul programme complet de danse folklorique du Rajasthan au monde et la seule certification CID-UNESCO de ce type² ». La danseuse en question vante ses années de formation auprès de la communauté kalbeliya. Il s'agit là d'un résultat direct de l'appropriation culturelle décrite par tant de danseuses kalbeliya.

Collaborer pour mieux co-créer

Le milieu ethnomusicologique s'accorde aujourd'hui sur la pertinence de l'analyse de la pratique musicale en tant que performance partagée pour comprendre un phénomène musical ou artistique. Cette idée s'inspire directement de l'observation participante, dont la théorisation revient aux ethnographes et anthropologues du début du xx^e siècle comme Bronisław Malinowski et James George Frazer (1922), Frank Hamilton Cushing (1981) ou encore John Layard (1954). L'observation participante consiste à étudier une société en partageant son mode de vie par des activités communes sur une base répétitive, voire quotidienne. Cette immersion permet de saisir certains aspects culturels et sociaux qui seraient difficilement discernables d'un point de vue extérieur. La manière

2. *the only comprehensive Rajasthani folk dance program in the world and the only CID-UNESCO certification of this kind.*

dont cette méthode de collecte s'articule sur le terrain dépend, comme l'indique Sardan (2001), du niveau de participation ou d'observation du chercheur. L'un de ces deux éléments peut prévaloir sur l'autre, ce qui influencera la nature des interactions, ainsi que le degré d'implication du chercheur sur le terrain. Cette proposition méthodologique a été reprise par Mantle Hood (1960), qui l'a appliquée de manière plus spécifique au contexte artistique performanciel à travers le concept de bimusicalité. L'idée était ici d'encourager l'ethnomusicologue à apprendre à interpréter la musique étudiée afin d'en comprendre les nuances, mais aussi pour faciliter son immersion dans la communauté fréquentée. Dans ce contexte, on peut dire que l'observation et la performance s'imbriquent l'une dans l'autre pour conférer à l'ethnologue un rôle liminal, entre artiste et chercheur sur son propre terrain.

Ces méthodes de recherche, loin de demeurer statiques, ont été adaptées au cours des trente dernières années pour s'arrimer à des démarches plus dialogiques et collaboratives, que l'on pourrait rapprocher des concepts de don et de contre-don (Mauss 1923). En un mot, le chercheur qui reçoit et recueille des informations veille de plus en plus à en donner en retour, dans un mouvement d'échange et de réciprocité. Cette anthropologie « dialogique » est une tendance désormais établie, qui permet d'enrichir les interactions entre le chercheur et les participants à la recherche (Fabian [1983] 2014 ; Clifford et Marcus [1986] 2009). Cela fait écho à l'« implication réflexive » (Althabe et Hernandez 2004), qui consiste à reconnaître que le rôle du chercheur et les informations partagées influencent les comportements qu'auront les participants à son égard, ainsi que la manière dont ils réagiront au fil de la recherche. Lorsqu'il prend conscience des effets de sa présence sur son propre terrain, le chercheur en devient l'un des acteurs (*ibid.*, 10).

De ce bref tableau méthodologique, on retiendra les éléments suivants : d'abord, la compréhension d'un phénomène artistique

ou culturel se fait non seulement par l'observation, mais aussi par une participation qui peut être fortement enrichie par un partage de connaissance, une collaboration, voire une cocréation avec les acteurs et actrices du terrain. Particulièrement enrichissant, le partage de la création artistique permet de mieux saisir les nuances et les subtilités de l'objet musical à travers la performance et ses codes.

Cela étant établi, reste à déterminer comment adapter ces aspects méthodologiques au contexte particulier des Kalbeliya. Comme je l'ai précisé précédemment, dans une perspective d'implication réflexive, le choix de se présenter comme artiste-chercheuse auprès des Kalbeliya pose un nombre important de difficultés méthodologiques. L'apprentissage de la danse n'aide en rien l'immersion sur le terrain, au contraire. Comment donc résoudre cette impasse ? Pour ce faire, j'ai décidé de réorienter mon travail vers d'autres méthodologies artistiques et créatives, de manière à profiter de la collaboration et de la cocréation que permet le rôle d'artiste-chercheuse tout en m'éloignant du partage de l'objet musical, c'est-à-dire de la danse cobra. À cet effet, j'ai privilégié des outils directement tirés de l'anthropologie visuelle collaborative et de la recherche-action participative.

D'autres voies pour une approche artistique et éthique

La recherche-action participative s'avère particulièrement pertinente dans le contexte de ce travail sur les danseuses kalbeliya : en effet, c'est une méthodologie qui vise le partage du pouvoir entre la chercheuse et ses informatrices, en plus d'impliquer un haut degré de participation de la part de tous les acteurs et actrices du terrain, et ce, tout au long de son processus (Chevalier et Buckles 2019 ; Dudgeon et autres 2017). Cette démarche permet donc la cocréation des données sur le terrain, en collaboration avec toutes les personnes concernées. Dans une optique d'implication réflexive

prenant en compte l'influence de la chercheuse sur son propre terrain, la recherche-action participative se révèle tout indiquée puisqu'elle repose sur l'idée que chacun sait ce qui se passe autour de lui et que cette connaissance constitue une force de changement (Bouayad-Agha et Jaegge 1997). L'analyse se fait donc de toutes parts, par tous les acteurs impliqués et, dès lors, l'autorité dans la recherche tend nécessairement à être plus équitablement partagée.

On trouve dans la recherche-action participative plusieurs méthodologies de nature artistique ou créative, par exemple la conception de graphiques et de diagrammes (Prosser et Loxley 2008; Meyer 1991), les vidéos et la photographie (Emmison, Mayall et Smith [2000] 2013; Pink [2001] 2013), l'autoportrait et les représentations visuelles (Bagnoli 2009; Meyer 1991; Stiles 2004; Barner 2008), les cartes relationnelles (Josselson 1997; Roseneil 2006), et enfin, les lignes du temps et lignes de vie (Bagnoli 2009; Berends 2011; Patterson et autres 2012; Adriansen 2012; Kolar et autres 2015; Sheridan et autres 2011; Chevalier et autres 2013). Pour ce qui est du contexte *kalbeliya*, c'est plus précisément de la ligne de vie qu'il a été question. Dans l'application de ce type de méthodes participatives, l'agentivité, la recherche de retombées positives pour les participants et le partage de connaissances entre le chercheur et l'informateur sont centraux. L'implication directe du participant auprès du chercheur permet non seulement un partage du pouvoir analytique, mais aussi une analyse *in situ* des données par co-interprétation (Lassiter 2005; White 2011). Dans la section suivante, j'expliquerai comment la ligne de vie a pu favoriser un « dialogue empathique » (Dhunpath et Samuel 2009) avec les informatrices, ce qui a contribué à générer un sentiment d'appartenance et d'empouvoirement chez celles qui y ont participé (Kvale [1996] 2009, 70; Mertler 2017; Dudgeon et autres 2017). Avant d'entrer dans le détail de ces éléments, voici une brève description de l'exercice méthodologique en question.

La ligne de vie des femmes kalbeliya : déroulement de l'activité

La création de lignes de vie est une méthodologie directement tirée des travaux en recherche-action des chercheurs Jacques M. Chevalier et Daniel Buckles (2019 ; 2013). Principalement fondé sur l'ouvrage *Participatory Action Research. Theory and Methods for Engaged Inquiry* (2019), l'exercice (qui est alors appelé « ligne du temps ») a pour but d'exposer les événements importants, les changements et les étapes principales dans un processus (2019, 201). Les auteurs proposent de tracer une ligne sur une feuille en indiquant le début et la fin de la période que l'on souhaite représenter. Sur différentes feuilles, les participants doivent noter des moments clés qui représentent pour eux des événements ou des étapes importantes dans leur existence et les placer sur la ligne. Des épisodes moins significatifs peuvent être ajoutés afin de préciser la chronologie. Enfin, tous sont invités à discuter des tendances qui émergent de l'exercice.

J'ai repris l'essentiel de cette activité pour le compte des femmes kalbeliya, avec quelques adaptations. Faute de papier assez long, nous avons remplacé la ligne par une corde horizontale sur le sol. Comme la grande majorité des participantes ne savaient ni lire ni écrire, je leur ai plutôt proposé de sélectionner des objets significatifs pour représenter des événements et de les placer sur la corde.

L'exercice se faisait par groupe de cinq à sept personnes afin de construire le profil « type » d'une femme kalbeliya. Pour ce faire, les femmes devaient se concerter au sujet des normes, des attentes et des conventions qui régissent leur réalité. Elles devaient également trouver un terrain d'entente entre les différentes conceptions personnelles qu'elles se faisaient de ces éléments. L'idée, derrière ce « profil type », était d'établir un schème comparatif à l'égard des normes de genre afin que les femmes puissent les commenter, mais surtout, se positionner vis-à-vis de celles-ci. En discutant des



FIGURE 6.3. Quelques exemples de lignes de vie conçues avec les femmes kalbeliya.
Crédits : Marianne-Sarah Saulnier, 2017-2018.

attentes et des normes divulguées dans les profils types, les participantes pouvaient préciser la manière dont elles s'appliquaient dans leur propre réalité. Elles pouvaient se reconnaître à travers celles-ci ou, au contraire, s'en distancier.

Une cocréation bénéfique sur plusieurs plans

La création de lignes de vie implique la visualisation de parcours/récits de vie. Cet exercice n'est pas banal, car raconter sa propre histoire est un acte significatif en soi : « Les personnes qui racontent leur propre histoire la récupèrent ainsi, pour qu'elle contribue à leur estime de soi³ » (Bar-On 2006, 26). Pour Kvale ([1996] 2009), ce type d'entretien accorde une grande importance à la manière dont certains événements ont été vécus par le passé, ainsi qu'aux conditions qui y étaient liées. Cela peut donc constituer un processus d'empouvoirement, de « repossession » chez certains groupes de personnes opprimées ou marginalisées (*ibid.*, 70). Dans le cas des femmes kalbeliya, cet aspect était central, car plusieurs d'entre elles ont signalé avoir ressenti un sentiment de fierté et d'accomplissement au terme de l'exercice. Retracer leur parcours de vie leur permettait de reconnaître et d'obtenir la validation de leurs accomplissements individuels souvent ignorés. C'était aussi l'occasion pour elles de se situer face aux autres femmes de la région et de réagir par rapport à leur propre agentivité ou à leur propre capacité d'empouvoirement.

Si la prise de parole et le partage du parcours de vie permettent de faire émerger des sentiments positifs associés à l'empouvoirement (Adriansen 2012), il en est de même pour la démarche ethnographique qu'impliquent l'anthropologie collaborative et la recherche-action participative. En effet, la ligne de vie permet

3. *People who tell their own story thereby repossess it, so that it contributes to their self-esteem.*

au participant de prendre part à un « échange performatif » avec le chercheur (Butler 1997 ; Schwandt 2014) : le participant peut analyser les données et même ajouter des informations jugées pertinentes, et ce, en collaboration avec le chercheur. Luke Eric Lassiter (2005) aborde d'ailleurs cet aspect lorsqu'il mentionne la notion de « co-interprétation des données », élément clé pour en arriver à une véritable collaboration sur le terrain :

Cette lecture et cette édition collaboratives, surtout lorsqu'elles poussent vers la co-interprétation, sont ce qui rend finalement une ethnographie collaborative. Si elles sont prises au sérieux et appliquées systématiquement plutôt que bureaucratiquement, n'importe laquelle ou une combinaison de ces stratégies peut nous conduire de la simple représentation du dialogue à son engagement réel, d'une collaboration unidimensionnelle à une collaboration multidimensionnelle, d'une ethnographie collaborative clichée à une approche plus délibérée et une ethnographie collaborative explicite⁴. (2005, 146 ; notre traduction)

Comme le précise Adriansen, « lorsque l'entretien chronologique commence [...], la situation est différente d'un entretien "classique" car l'interviewé est invité à participer à la "construction de l'histoire"⁵ » (2012, 49 ; notre traduction). Cette collaboration s'est fait sentir sur le terrain alors que je m'apercevais qu'un sentiment d'appartenance à la recherche émergeait chez les informatrices participantes. Par exemple, plusieurs d'entre elles ont pris en photo

4. *This collaborative reading and editing, especially when it pushes toward co-interpretation, is what ultimately makes an ethnography collaborative. If taken seriously and applied systematically rather than bureaucratically, any one or a combination of these strategies can lead us from the mere representation of dialogue to its actual engagement, from one-dimensional collaboration to multidimensional collaboration, and from clichéd collaborative ethnography to a more deliberate and explicit collaborative ethnography.*

5. *when the timeline interview starts [...], the situation is different from a "conventional" interview because the interviewee is invited to participate in "constructing the story".*

la ligne de vie qu'elles avaient réalisée ou ont décidé de la garder en souvenir. Cela m'a surprise, car cela ne m'était jamais arrivé lors de mes autres travaux sur le terrain. Personne ne m'avait jamais demandé auparavant s'il pouvait conserver des données que j'avais recueillies, que ce soit par exemple une copie de l'enregistrement d'un entretien ou encore un exemplaire de mes notes.

Dans ce contexte précis, le sentiment d'appartenance est, à mon sens, le résultat direct d'un partage de l'autorité de la recherche et d'une transparence dans le processus de réflexivité de l'analyse. Cette transparence permet de forger un lien de confiance entre le chercheur et le participant puisque ce dernier sait quelle forme prendront les résultats de l'analyse. De plus, en contexte néocolonial, cette méthodologie s'avère une option judicieuse, car elle permet d'orienter prudemment le regard du chercheur ou de la chercheuse hors d'un biais ethnocentrique. Dans le cadre de mon travail avec les danseuses kalbeliya, une grande partie de l'analyse s'est effectuée sur le terrain, de concert avec mes informatrices. Elles ont pu commenter les données au fur et à mesure que la recherche évoluait. Le travail d'analyse, une fois de retour du terrain, s'est trouvé considérablement simplifié par la concordance entre toutes nos impressions respectives. Comme le précise White en ce sens, « [o]n pourrait dire que la véritable valeur d'une démarche collaborative est sa capacité de mettre en lumière la nature "coproduite" du savoir, c'est-à-dire le fait que le savoir se construit au moyen de la communication entre le soi et l'Autre » (2011, 336).

La création visuelle pour enrichir le processus de réflexivité

Enfin, plusieurs études montrent que la portée positive de tous ces aspects (prise de parole, empouvoirement, partage de l'autorité) se trouve augmentée lorsque la démarche est enrichie par un support visuel, d'où l'importance d'arrimer la recherche-action à une méthode artistique de collecte de données (Prosser et Loxley 2008).

La ligne de vie, qui illustre un parcours en affichant les événements dans l'ordre chronologique, permet par exemple d'associer, par la visualisation, des émotions ou moments marquants à leur contexte. Elle aide aussi à percevoir des récurrences ou à établir des liens entre différents épisodes de la trajectoire du participant. Elle facilite la résurgence de souvenirs en amenant celui-ci à « s'engager un peu plus dans l'interaction réflexive qui lui est proposée par la médiation d'une visualisation de ses énoncés » (Fiorelli et autres 2014, 5). Le support physique devient un outil visuel qui permet de saisir la façon dont se construit le récit : « Le papier sert de "mémoire collective" où l'histoire peut être vue à la fois par l'intervieweur et par la personne interrogée⁶ » (Adriansen 2012, 44 ; notre traduction). La création d'un visuel artistique favorise donc non seulement le processus réflexif du participant, mais aussi le partage de l'autorité dans la recherche, puisqu'elle génère une transparence dans la démarche et dans l'analyse des données.

Un exemple de création de ligne de vie par les femmes kalbeliya

La ligne de vie qui suit a été réalisée dans la ville de Jaipur par un groupe de six femmes. Celles-ci se connaissaient toutes entre elles puisqu'elles vivaient dans le même quartier kalbeliya. La ligne se lit de gauche à droite et comprend neuf objets représentant des moments jugés importants dans la vie des femmes danseuses de la communauté. Au-dessus de certains objets figurent des chiffres : ils correspondent à l'âge auquel survient généralement l'événement pour les femmes concernées.

L'un des apports intéressants de la ligne de vie est qu'elle permet une compréhension chronologique du parcours, un peu à la manière d'une histoire. Dans les prochaines pages, je proposerai,

6. *The paper serves as a "collective memory" where the story can be seen both by the interviewer and the interviewee.*



FIGURE 6.4. Exemple de ligne de vie. Crédits : Marianne-Sarah Saulnier, 2018.

en décrivant chacun des objets disposés sur la corde, une version possible de la trajectoire d'une femme kalbeliya, selon un profil type imaginé par les six participantes. Je ponctuerai ce récit d'extraits de leurs témoignages.

Le premier objet est 1) un bijou perlé que l'on trouve sur le costume des danseuses. Ce bijou représente plus exactement le début de la carrière des femmes cobra, souvent vers l'âge de six ans. À ce stade, elles ne dansent généralement pas pour récolter un salaire, mais suivent plutôt sur scène les autres femmes de la famille. C'est du moins ce que l'on déduit de ce court échange :

- Anjali : La première fois que j'ai dansé, j'avais six ans. J'étais avec ma mère et je restais près d'elle tout le temps ! Ma mère m'amenait tous les jours sur scène et petit à petit, j'ai commencé à m'y habituer. Un jour, j'ai décidé de danser aussi⁷.

7. *First time I danced, I was six years old. I was with my mother and I stayed close to her the full time ! My mother would bring me every day on stage and slowly, I began to be used to it. One day, I decided to dance also.*

- SuhaDevi: Oui, c'est généralement comme ça que ça commence pour les filles, comment elles apprennent à danser. Elles voient leur maman, leur tante, leur sœur danser et elles savent qu'un jour, ce sera elles⁸.

À force d'observer d'autres femmes danser, la gestuelle et les mouvements à adopter deviennent plus naturels et l'idée de danser en public, moins angoissante. Ces enfants sont initiées très jeunes à l'univers de la danse professionnelle puisqu'elles devront un jour prendre la relève pour subvenir aux besoins de leur foyer.

Le deuxième objet disposé sur la corde est 2) un crayon à papier. Il représente l'obligation pour un certain nombre de jeunes filles d'arrêter l'école afin de se concentrer sur leur carrière professionnelle, au plus tard à quatorze ans. Le choix de cet objet a révélé une contradiction intéressante. Sur les six participantes présentes autour la ligne de vie, seule une avait été scolarisée pendant sa jeunesse. Les autres n'étaient tout simplement jamais allées à l'école, même pas jusqu'à quatorze ans. On peut dès lors se demander pourquoi représenter une tendance inverse sur la corde. Pour expliquer ce contraste, les participantes m'ont dit qu'il s'agissait peut-être là d'un malheureux concours de circonstances et qu'elles étaient malchanceuses à cet égard par rapport aux autres femmes de la communauté. Elles ont ajouté qu'elles souhaitaient toutefois une situation différente pour leurs filles.

Cette situation met en lumière le grand malaise qui entoure la sous-scolarisation des filles et le travail des enfants. L'Inde se vante d'œuvrer activement à réduire le travail des enfants (qui est illégal), ainsi que d'offrir l'éducation gratuite pour tous. Lors de mes recherches sur le terrain, j'ai pu constater que la quasi-totalité des jeunes filles était non scolarisée et travaillait au même titre

8. *Yes, that's usually how it starts for girls, how they learn to dance. They see their mama, auntie, sister dance and they know, one day, it will be them.*

que n'importe quel adulte, ce qui témoigne d'un échec considérable au regard des efforts déployés dans l'ensemble du pays. La volonté de représenter la femme kalbeliya comme généralement scolarisée peut constituer une manière de minimiser ou de dédramatiser la triste tendance que l'on voit croître quant à l'éducation des enfants kalbeliya, une situation qui a pour conséquence inévitable la marginalisation de la communauté au Rajasthan.

On voit ensuite apparaître 3) une paire de bagues d'orteils portées par les femmes une fois qu'elles sont mariées. Elles correspondent à la cérémonie du mariage qui, selon les participantes, a généralement lieu vers l'âge de seize ans. Le mariage, bien que significatif dans la vie des femmes, n'est pas l'événement qui bouscule le plus leur quotidien, puisque la majorité d'entre elles resteront au sein de leur famille respective pour quelques années encore :

- Dhapu : Dans la culture kalbeliya, le mariage des enfants est très courant, mais tu ne vis pas avec la famille du mari. Tu attends, et quand vous êtes prêts, tu déménages avec lui, mais seulement une fois adulte⁹.
- Anjali : Tout dépend aussi de ta famille : ont-ils besoin de ton salaire ? Y a-t-il une autre femme qui puisse danser si tu pars ? Cela déterminera également le moment où tu partiras vivre avec ton mari¹⁰.

Lorsque le foyer familial dépend uniquement du travail de quelques enfants, il n'est pas rare que les jeunes filles ne déménagent dans leur belle-famille que vers la fin de la vingtaine. Il s'agit là

9. *In Kalbeliya culture, child marriage is very common, but you don't live with the husband family. You wait, and when you are ready, you move with him, but only once you are an adult.*

10. *All depends also on your family: do they need your salary? Is there another woman that can dance if you leave? This will also determine when you go live with your husband.*

d'un phénomène unique en Inde, la coutume voulant habituellement que cela se produise au début de la majorité (dix-huit ans).

Le déménagement au sein de la belle-famille est représenté par l'objet suivant, 4) une boucle d'oreille en argent. Ce bijou représente aussi une intersection dans le parcours des femmes : on voit clairement deux parcours se diviser sur la corde. Selon le souhait de la belle-famille (qui a toute autorité sur la jeune mariée), elles pourront ou non continuer à danser. Entre les deux parcours, on voit 5) quatre coquillages. Ils figurent le nombre d'enfants moyen qu'ont généralement les femmes kalbeliya, tant pour celles qui continuent à danser que pour celles qui doivent mettre un terme à leur carrière.

Le parcours du haut correspond aux femmes qui ne sont plus autorisées à danser lorsqu'elles se marient. Elles vivent alors recluses à la maison, leur rôle désormais limité aux travaux domestiques. La perspective de devoir arrêter la danse constitue bien souvent un deuil important pour les nouvelles épouses. D'ailleurs, le choix d'avoir épuré au maximum la corde qui représente ce parcours abonde également dans ce sens : il représente le grand vide qui s'installe dans leur vie. C'est ce qu'explique ici une participante, Sangeeta, qui s'est vue contrainte d'arrêter de danser, un choix imposé par la famille de son mari qui trouvait cette carrière trop vulgaire et impropre pour une bonne épouse : « J'avais des amis, j'avais de l'argent et une belle vie. Maintenant, tout est fini. Je suis seulement à la maison et la vie est très ennuyeuse. Ce n'est pas moi, ce n'est pas ma vie ! Je suis danseuse, c'est qui je suis !¹¹ ».

La corde du bas représente le parcours inverse, celui des femmes qui peuvent continuer à danser une fois mariées et qui

11. *I had friends, I had money and a good life. Now this is all over. I am only at home, and life is very boring. This is not me, this is not my life ! I am a dancer, this is who I am !*



FIGURE 6.5. La formation «Taal music of India», créée et gérée par une danseuse.
Crédits : courtoisie de l'informatrice, 2019.

continueront donc de subvenir aux besoins de leur nouveau foyer. Sur cette corde figurent 6) des chaînes en argent pour les chevilles, ornées de grelots, parure portée par les danseuses pour marquer le rythme. On y trouve également 7) une fleur en métal. Elle symbolise les danseuses expérimentées qui, au fil du temps, réussissent à créer leur propre troupe musicale rassemblant danseuses et musiciens. Lors de mes recherches sur le terrain, plusieurs femmes kalbeliya douées en gestion et ayant acquis une grande indépendance financière étaient parvenues à créer leur troupe d'artistes. Elles en avaient choisi le nom et s'étaient elles-mêmes

mises à l'honneur à travers la promotion de leurs spectacles. Elles géraient tous les aspects de la scène et négociaient le salaire des artistes.

On peut alors voir les deux parcours se rejoindre pour fusionner et ne former qu'une seule ligne. Cela signifie que la femme, une fois mariée, qu'elle ait ou non continué de danser, connaîtra au bout du compte le même destin. On trouve alors sur la ligne de vie 8) une parure perlée, qui symbolise la fin de carrière des danseuses. L'âge auquel survient cet épisode dépendra de la notoriété que la danseuse aura développée au fil de sa carrière, de son niveau de fatigue et enfin des préférences des agents, qui décideront ou non de continuer à lui octroyer des contrats. Les participantes constataient que les femmes cessaient habituellement de danser vers l'âge de cinquante ans : « Tout est très différent pour les femmes. Les femmes arrêtent de danser vers quarante, cinquante ans, principalement parce que leur corps est fatigué et qu'elles n'ont plus d'énergie¹² » (Ruchika).

Enfin, à l'extrémité de la ligne de vie, on voit 9) une pièce de deux roupies. Elle représente l'obligation pour certaines femmes de mendier durant leur vieillesse. Il faut rappeler ici que la grande majorité des hommes mariés à une danseuse ne travaillent pas. Ainsi, dans les familles qui n'ont jamais eu de filles, mais une descendance exclusivement masculine, toute la pression de la survie économique du foyer reposera sur la mère jusqu'au moment où ses fils seront en âge de se marier et que les brus pourront prendre le relais. De leur côté, les familles qui n'ont que des filles font face à un problème de taille, puisque ces dernières devront déménager chez leur époux et la mère se retrouvera un jour seule à devoir subvenir aux besoins du foyer. Si elle n'est plus en âge de danser,

12. *It's all very different for women. Women stop dancing around forty, fifty years old, mostly because their bodies are tired, and energy is not there.*

elle devra trouver une autre source de revenus, généralement la mendicité. C'est ce qu'explique Ganga Devi qui, aujourd'hui âgée de soixante ans, se voit contrainte de mendier. En effet, elle n'a jamais eu de bru pour assurer sa survie :

J'ai eu un fils, il est mort très jeune. Après, j'ai eu quatre filles. Elles dansaient toutes, mais sont parties quand elles avaient 20 ou 22 ans. Après cela, j'étais seule avec mon mari. [...] Nos filles ne peuvent pas nous aider, elles ont des familles maintenant. Nous sommes donc seuls. Nous devons mendier et nous déplacer partout et espérer que quelque chose de mieux arrive...¹³

On comprend donc qu'avoir une descendance féminine est important pour assurer la survie économique de la famille, mais que cela n'est pas gage de sécurité à long terme. En raison du principe de virilocalité qui régit le système familial kalbeliya, les filles seront amenées tôt ou tard à déménager hors du foyer. Seule une descendance masculine pourra garantir la survie financière de la famille par l'arrivée de brus qui, à leur tour, danseront contre un salaire.

* * *

Comment peut-on adapter la rencontre sur le terrain afin de lui conserver, malgré les écueils rencontrés, un caractère artistique ancré dans la cocréation et la collaboration ? Une voie possible, explorée dans ce chapitre, consiste à orienter la recherche vers des méthodologies créatives et artistiques autres de manière à favoriser l'échange et la réciprocité. Cette démarche trouve son illustration dans l'exemple concret de mon travail sur le terrain

13. *I had one son, he died very young. After, I had four daughters. All of them were dancing and all, but they moved when they were like 20, 22 years old. After that, I was alone with my husband. [...] Our daughters are not able to help us, they have families now. So we are alone. We have to beg and move everywhere and hope for something better to come...*

avec les femmes kalbeliya, à l'occasion duquel je leur ai proposé de concevoir une ligne de vie, selon une méthodologie artistique directement empruntée à l'anthropologie visuelle collaborative et à la recherche-action participative. Au terme de cet exercice, les participantes ont pu amorcer une discussion sur les exigences imposées aux femmes dans la communauté kalbeliya et se positionner par rapport à celles-ci. En outre, la ligne de vie a été l'occasion de mettre en lumière les réalisations personnelles et les accomplissements des participantes, tout en leur permettant de s'exprimer sur l'avenir des danseuses kalbeliya.

RÉFÉRENCES

- Adriansen, Hanne Kirstine (2012), « Timeline interviews: a tool for conducting life history research », *Qualitative Studies*, vol. 3, n° 1, p. 40-55.
- Althabe, Gérard, et Valeria A. Hernandez (2004), « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n°s 98-99, p. 15-36, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/jda.1633>].
- Angelillo, Maria (2013), « Rethinking resources: service nomadism adjusted », *Communication and Culture Online*, numéro spécial n° 1, p. 79-95.
- Ayyagari, Shalini (2012), « Spaces betwixt and between: musical borderlands and the Manganiyar musicians of Rajasthan », *Asian Music*, vol. 43, n° 1, p. 3-33.
- Ayyagari, Shalini Rao (2009), « “Small voices sing big songs”: the politics of emerging institutional spaces among Manganiyar musicians in Rajasthan, India », thèse de doctorat, Berkeley, University of California.
- Bagnoli, Anna (2009), « Beyond the standard interview: the use of graphic elicitation and arts-based methods », *Qualitative Research*, vol. 9, n° 5, p. 547-570.
- Bar-On, Dan (2006), *Tell Your Life Story Creating Dialogue Among Jews and Germans, Israelis and Palestinians*, Budapest/New York, Central European University Press.

- Barner, Robert (2008), « The dark tower : using visual metaphors to facilitate emotional expression during organizational change », *Journal of Organizational Change Management*, vol. 21, n° 1, p. 120-137.
- Berends, Lynda (2011), « Embracing the visual. Using timelines with in-depth interviews on substance use and treatment », *Qualitative Report*, vol. 16, n° 1, p. 1-9.
- Bouayad-Agha, Malia, et Mad Jaegge (1997), *Développement urbain participatif au Bénin. Une étude pour agir*, s. l., Gret, [En ligne], [https://gret.org/wp-content/uploads/2021/11/ETUD-11_Developpement-urbain-participatif_Benin.pdf].
- Butler, Judith (1997), « Sovereign performatives in the contemporary scene of utterance », *Critical Inquiry*, vol. 23, n° 2, p. 350-377.
- Chevalier, Jacques M., et Daniel J. Buckles (2019), *Participatory Action Research. Theory and Methods for Engaged Inquiry*, New York, Routledge.
- et Michelle Bourassa (2013), *Guide de la recherche-action, la planification et l'évaluation participatives*, Ottawa, SAS2 Dialogue.
- Clifford, James, et George E. Marcus ([1986] 2009), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*, édition établie par Kim Fortun, Berkeley, University of California Press.
- Corsani, Antonella, et autres (2007), « Narrations postcoloniales », *Multitudes*, vol. 2, n° 29, p. 15-22.
- Cushing, Frank Hamilton (1981), *Zuñi. Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Dhunpath, Rubby, et Michael Samuel (2009), *Life History Research Epistemology, Methodology and Representation*, Rotterdam/Boston/Taipei, Sense Publishers.
- Dudgeon, Pat, et autres (2017), « Facilitating empowerment and self-determination through participatory action research : findings from the National Empowerment Project », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 16, n° 1, p. 1-11.
- Dutt, Bahar, Rachel Kaleta et Vikram Hoshing (2019), « From charmers to educators. Using Indigenous knowledge for conservation education », Academia.edu, [En ligne], [https://www.academia.edu/5119677/From_charmers_to_educators_Using_indigenous_knowledge_for_conservation_education].

- Emmison, Michael, Margery Mayall et Philip Smith ([2000] 2013), *Researching the Visual*, 2^e éd., Los Angeles/Londres, Sage Publications.
- Fabian, Johannes ([1983] 2014), *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press.
- Fiorelli, Cécile, Sophie Chaxel et Moity Pascale (2014), « Les récits de vie : outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action », *Interrogations*?, n° 17, p. 1-14.
- Harper, Douglas (2002), « Talking about pictures : a case for photo elicitation », *Visual Studies*, vol. 17, n° 1, p. 13-26.
- Higgins, Carter (2010), « Charming images of history : Kalbeliya memories of itinerancy, begging, and snake services », mémoire de maîtrise, Ithaca, Cornell University.
- Joncheere, Ayla (2015), « Intangible inventions : the Kalbeliya gypsy dance form, from its creation to UNESCO recognition », *Archiv Orientalni*, vol. 83, n° 1, p. 71-93.
- Josselson, Ruthellen (1997), *The Space Between Us. Exploring the Dimensions of Human Relationships*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- Kolar, Kat, et autres (2015), « Timeline mapping in qualitative interviews : a study of resilience with marginalized groups », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 14, n° 3, p. 13-32.
- Kothari, Komal (1994), « Musicians for the people : the Manganiyars of Western Rajasthan », dans Karine Schomer et autres (dir.), *The Idea of Rajasthan. Explorations in Regional Identity*, vol. 1 : *Constructions*, New Delhi, Manohar, p. 205-237.
- Kvale, Steinar ([1996] 2009), *InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, New Delhi, Sage Publications.
- Lassiter, Luke Eric (2005), *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press.
- Layard, John (1954), « The role of the sacrifice of tusked boars in Malekulan religion and social organization », dir. Verlag Adolf Holzhausen dans *Actes du IV^e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques*, Vienne, 1-8 septembre 1952, t. II : *Ethnologica*, 1^{re} partie, Vienne, p. 286.
- Malinowski, Bronisław, et James George Frazer (1922), *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Londres, Routledge.

- Mauss, Marcel (1923), « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique* (1896/1897-1924/1925), n° 1, p. 30-186.
- McNeil, Adrian (2007), « Mirasis: some thoughts on hereditary musicians in Hindustani music », *Context. Journal of Music Research*, n° 32, p. 45-58.
- Mertler, Craig A. (2017), *Action Research Communities. Professional Learning, Empowerment, and Improvement Through Collaborative Action Research*, Londres, Routledge.
- Meyer, Alan D. (1991), « Visual data in organizational research », *Organization Science*, vol. 2, n° 2, p. 218-236.
- Nalin Ranjan, Jena (1994), « People, wildlife and Wildlife Protection Act », *Economic and Political Weekly*, vol. 29, n° 42, p. 2767-2768.
- Pandey, Tripti (1999), *Where Silence Sings. Sounds and Rhythms of Rajasthan*, New Delhi, HarperCollins Publishers.
- Patterson, Michelle L., Melinda A. Markey et Julian M. Somers (2012), « Multiple paths to just ends: using narrative interviews and timelines to explore health equity and homelessness », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 11, n° 2, p. 132-151, [En ligne], [<https://doi.org/10.1177/160940691201100202>].
- Pink, Sarah ([2001] 2013), *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, Londres, Sage Publications.
- Prosser, Jon, et Andrew Loxley (2008), « Introducing visual methods », *NCRM. Methods Review Paper*, [En ligne], [<https://eprints.ncrm.ac.uk/id/eprint/420/>].
- Robertson, Miriam (1998), *Snake Charmers. The Jogi Nath Kalbelias of Rajasthan: An Ethnography of Indian Non-Pastoral Nomads*, Jaipur, ABD Publishers.
- Roseneil, Sasha (2006), « The ambivalences of Angel's "arrangement": a psychosocial lens on the contemporary condition of personal life », *Sociological Review*, vol. 54, n° 4, p. 847-869.
- Sakata, Hiromi Lorraine (1986), notes, dans Wolf-Peter Stieftel (dir.), *Sounds of the Desert. Music from Rajasthan, India*, Lyrichord Discs, LLST 7377.
- Sardan, Jean-Pierre Olivier de (2001), « L'enquête de terrain socio-anthropologique », dans Jean Boutier, Jean-Louis Fabiani et Jean-Pierre

- Olivier de Sardan (dir.), *Corpus, sources et archives*, Tunis, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, p. 63-81.
- Saulnier, Marianne-Sarah (2024), *Les femmes cobra. La danse comme espace de transgression des normes de genre au Rajasthan*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Schwandt, Thomas A. (2014), *The SAGE Dictionary of Qualitative Inquiry*, Los Angeles, Sage Publications.
- Servan-Schreiber, Catherine (1999), « Chanteurs itinérants du nord de l'Inde : destin des répertoires et livrets de colportage », *Ethnologie française*, vol. 29, n° 1, p. 34-44.
- Sheridan, Joanna, Kerry Chamberlain et Ann Dupuis (2011), « Timelining : visualizing experience », *Qualitative Research*, vol. 11, n° 5, p. 552-569.
- Singh, Yasmine (2010), « Ghumar : historical narratives and gendered practices of Dholis in modern Rajasthan », mémoire de maîtrise, Winston-Salem, Wake Forest University.
- Stiles, David R. (2004), « Pictorial representation », dans Catherine Cassell et Gillian Symon (dir.), *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational*, Londres, Sage Publications, p. 127-139.
- Thésée, Gina, et Paul R. Carr (2008), « Une proposition d'élargissement de la dimension critique en éducation relative à l'environnement : la résistance éco-épistémologique », *Éducation relative à l'environnement. Regards, recherches, réflexions*, vol. 7, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/ere.3193>].
- Weber, Sandra (2008), *Handbook of the Arts in Qualitative Research. Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- White, Bob W. (2011), « Le pouvoir de la collaboration », dans Johanne Chagnon, Louise Lachapelle et Devora Neumark (dir.), *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*, traduit de l'anglais par Denis Lessard, Devora Neumark, Diana Yaros, Howard Scott et Phyllis Aronoff, Hélène Thibodeau, Johanne Chagnon, Louise Lachapelle, Susanne de Lotbinière-Harwood, Montréal, Lux éditeur, p. 329-338.

Au cœur du *glenti* (fête rituelle) d'Olympos

Réflexions sur les enjeux de la recherche-action

MÉLANIE NITTIS

À travers le récit de deux expériences liées à une ethnomusicologie de la rencontre, laquelle « propose une relation entre des individus, des affinités, des objectifs communs, puis des réussites partagées » (Parent 2016, 120-121) et par ailleurs « nécessite beaucoup de confiance, d'écoute et d'empathie » (*ibid.*, 121), je m'intéresse à l'implication de l'artiste-chercheur sur le terrain, ainsi qu'aux enjeux éthiques qui découlent de ces rencontres interculturelles.

Le terrain en question se situe en l'occurrence à Olympos, petit village du nord de l'île grecque de Karpathos, laquelle se trouve dans l'archipel du Dodécanèse en mer Égée. Dans ce village, le « *glenti* » constitue un moment festif, mais sérieux puisqu'il s'agit d'un rituel, qui se déroule souvent en marge d'une célébration religieuse. Ce rituel, qui permet entre autres de réaffirmer son appartenance à la communauté villageoise tout en renforçant la cohésion sociale entre les membres de cette communauté dispersés dans le monde, se compose de différentes étapes.



FIGURE 7.1. Vue du village d'Olympos. Crédits : Mélanie Nittis, Olympos, 2014.

Brève présentation du *glenti*

Tout d'abord, la configuration spatiale est chaque fois semblable : les hommes sont assis en cercle autour d'une table avec les musiciens et ils consomment, au cours du *glenti*, des alcools forts (eau-de-vie, whisky) accompagnés de mezzés (sortes d'amuse-gueules). Il faut souligner que les femmes ne sont pas autorisées à jouer d'un instrument et qu'elles sont exclues du chant lorsqu'il se déroule dans la sphère publique.

Lorsqu'il a lieu en marge d'une célébration de la liturgie orthodoxe (par exemple, une fête patronale, Pâques, la Dormition de la Vierge le 15 août, etc.), le *glenti* commence par quelques chants *a cappella*. Le prêtre et les chantres – qui participent également au *glenti* – entonnent un tropaire byzantin issu de la liturgie du jour, avant quelques chants à texte long non improvisé qui font partie du répertoire villageois et qui se transmettent de génération en



FIGURE 7.2. Disposition des hommes durant le *glenti*.
Crédits : Mélanie Nittis, Olympos, 2019.

génération. Vient ensuite le moment le plus attendu de cette fête rituelle pour les hommes qui y prennent part : la performance d'improvisation poétique chantée.

Considérée par les villageois comme une conversation en musique, l'improvisation poétique chantée est accompagnée par les instruments de musique, qui assurent un flot musical continu en jouant durant des heures entières les airs – que l'on pourrait qualifier de « timbres », ces mélodies préexistant au texte et sur lesquelles on ajuste de nouvelles paroles pour créer des chansons – sur lesquels les chanteurs improvisent. Ces instruments,



FIGURE 7.3. Les instruments *laouto* (luth), *tsampouna* (cornemuse) et *lyra* (vièle).
Crédits : Mélanie Nittis, Olympos, 2019.

dont la présence est primordiale, sont une « *lyra* », une vièle (luth à archet) qui assure la partie mélodique, quelquefois secondée par une cornemuse « *tsampouna* » durant le chant, et deux à trois « *laouta* » (au singulier « *laouto* »), des luths qui interprètent la partie harmonique et rythmique en martelant des accords sans tierces qui soulignent parfaitement les modes employés.

L'improvisation poétique chantée consiste à créer, hémistiche par hémistiche, un distique assonancé ou rimé en vers de quinze syllabes, pour lesquelles il est nécessaire de respecter une certaine accentuation. Ce distique est appelé « *mantinada* » (au pluriel « *mantinades* »), mot qui signifie littéralement « aubade ». Cette improvisation s'effectue sur des airs mélodiques spécifiques à

cette performance, qui lui confère un certain cadre. Comme on ne sait pas à l'avance quel homme va intervenir, le chanteur soliste annonce sa prise de parole par une interjection, souvent modulée sur deux notes, puis chaque hémistiche qu'il énonce au cours de son improvisation est repris en chœur par les autres hommes présents, ce qui lui permet notamment de réfléchir à la suite de son distique. Créées autour de thématiques liées au village (place du village dans l'île, relations avec les autres villages, élections locales, intercessions auprès des saints, vie de la communauté villageoise, etc.), les *mantinades* (distiques improvisés) s'enchaînent en une suite signifiante.

Après cela, les femmes viennent s'installer derrière les hommes, au second plan, afin d'être prêtes pour entrer dans la performance, puisque c'est le seul moment du *glenti* auquel elles participent et que leur présence silencieuse y est indispensable. Lorsque l'improvisation chantée touche presque à sa fin, quelques hommes se lèvent, donnant ainsi le signal du début de la danse. Le « *kato choros* » (la « danse basse ») commence et les jeunes filles viennent s'intercaler petit à petit entre les hommes. Il s'exécutera jusqu'à ce que les distiques improvisés s'arrêtent, laissant place à un chant de tempo plus rapide, sur lequel on exécute alors la danse « *gonatistos* » (qui se caractérise par une flexion des genoux). Celle-ci dure le temps de la chanson, dont le texte n'est pas improvisé, puis le tempo s'accélère encore et le « *pano choros* » (la « danse haute ») commence. Sa durée sera fonction du nombre d'hommes présents dans le cercle ouvert, car elle ne peut s'arrêter que lorsque chaque homme aura dansé en tête en exécutant des figures. En plus de la *lyra* et des *laouta*, ces deux dernières danses nécessitent obligatoirement la présence de la cornemuse *tsampouna*, qui prend la première place pour l'exécution de la musique instrumentale.

Le *glenti* peut également se rencontrer dans une version plus simple, en particulier lorsqu'il ne se déroule pas sur la place du

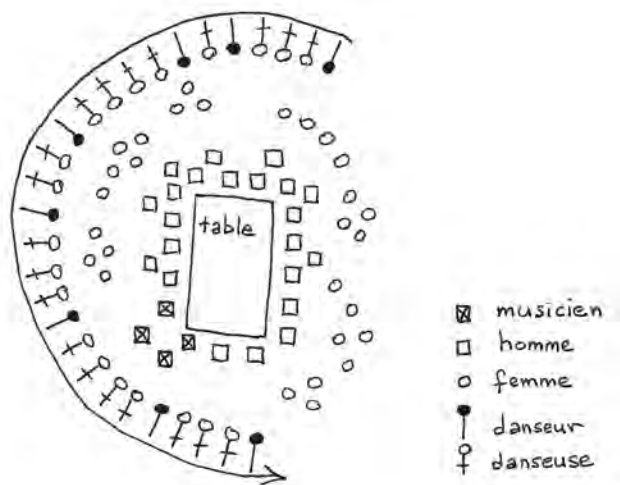


FIGURE 7.4. Schéma de la disposition générale dans le *glenti*.
 Crédits : Mélanie Nittis, Paris, 2020.

village, mais dans un café. Dans ce cas, il n'y a pas de danse et les femmes ne sont jamais présentes, puisqu'elles n'ont pas le droit de se rendre dans les cafés.

La recherche-action dans la pratique culturelle d'Olympos

Ce *glenti*, considéré par les membres de la communauté comme une coutume dont ils sont fiers, intéresse nombre de chercheurs et d'artistes-chercheurs – grecs, pour la plupart –, notamment dans le domaine de l'ethnomusicologie et, plus précisément, de la recherche-action, qui, selon Nicolas Prévôt, est « une forme particulière d'ethnomusicologie appliquée » (2016, 140). « Autrement appelée *recherche participative*, elle est caractérisée par un engagement civique, voire politique du chercheur, assumé de manière

consciente et réflexive, et par le fait qu'elle mobilise des acteurs rencontrés sur le terrain » (*ibid.*). Ainsi, « l'application de savoirs et compétences ethnomusicologiques [peut s'effectuer dans le cadre de] la programmation culturelle ou dans le domaine des archives » (*ibid.*). Et comme le souligne Laurent Aubert :

Une ethnomusicologie appliquée est par définition une ethnomusicologie engagée, soit dans la diffusion de certaines musiques et la vulgarisation de leur connaissance, soit dans la recherche de solutions aux problèmes suscités par les mutations auxquelles ces musiques et leur environnement sont exposés : sauvegarde de patrimoines menacés, soutien à la transmission des pratiques et des répertoires traditionnels, développement de nouveaux outils et recherche de débouchés inédits pour les expressions contemporaines de ces musiques, etc. (2010, 24)

Jacques Chevalier et Daniel Buckles insistent également sur les conditions nécessaires à l'existence de la recherche-action participative lorsqu'ils écrivent que « la recherche-action participative doit créer les conditions permettant à tous les partenaires de naviguer les frontières poreuses entre la science et la pensée et l'action communautaires » (2019, 28).

Médiation et diffusion culturelle

La première expérience que je relate ici est personnelle puisque c'est au village d'Olympos, pour ses improvisations poétiques chantées, que j'ai mené mes recherches sur le terrain dans le cadre de ma thèse de doctorat.

Lors de mon premier séjour dans le village, au moment des festivités de Pâques, je suis tout d'abord considérée comme une simple touriste étrangère. Petit à petit, ma présence intrigue et les villageois s'interrogent : comment se fait-il que je parle le grec ? Pour quelles raisons suis-je venue ? Pourquoi m'intéressé-je aux

mantinades? Mes origines grecques m'ouvrent des portes et je ne suis plus perçue comme étrangère, d'autant que mon grand-père est né dans le Dodécanèse. Mes connaissances musicales sont aussi mises à l'épreuve : puisque j'ai appris le jeu de la *lyra* en Crète, suis-je capable de jouer un air de Karpathos en suivant un musicien qui m'a prêté momentanément une *lyra* pour l'accompagner?

Par la suite, mes séjours réguliers, même en dehors des périodes dites « touristiques » – celles où sont célébrées des fêtes orthodoxes importantes pour le village –, mais également le fait que je leur présente ma famille au cours d'un séjour où celle-ci m'a accompagnée sur le terrain, me permet de gagner la confiance des habitants, qui apprécient mon goût pour l'endroit et le fait que je partage la vie quotidienne de la communauté. Les femmes n'hésitent pas à échanger avec une autre femme qui, de plus, est une mère, comme elles, tandis que les hommes m'acceptent – en tant que musicienne et chercheuse – au sein de la sphère artistique masculine, et en particulier dans les cafés, où il me faut trinquer avec eux, car pour comprendre pleinement leur pratique, disent-ils, il faut la partager et, en particulier, boire un verre ou deux!

Je rejoins ici les considérations de Nathalie Fernando, qui écrit qu'« au fil des discussions, des contacts répétés, des visites régulières, de l'approfondissement des questionnements et des enquêtes, se construit un dialogue de musicien à musiciens et non plus de chercheur à informateurs » (2011, 109). Elle ajoute que « les informateurs [...] sont à même de discerner, à travers le comportement du chercheur ou de ses conduites, l'expression de sa personnalité, de ses propres qualités morales, de même que ses intérêts et ses passions ». De ce fait, il est possible de constater et d'affirmer qu'au cours de différentes expériences ethnomusicologiques,

le temps joue en faveur du chercheur [...], les membres des communautés que l'on rencontre ont un respect certain pour l'obstination scientifique et cette dernière vient souvent à bout des réactions les plus méfiantes lorsque les musiciens sentent qu'elle est sous-tendue par une curiosité attentive, tant émotive qu'intellectuelle. (*ibid.*)

Au cours de conversations souvent informelles, certains villageois me confient que quelques-uns d'entre eux ont participé, il y a longtemps déjà, à des concerts. Cela s'est produit à l'occasion de l'American Folklife Festival, organisé par le Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage aux États-Unis, où vit une partie de leur communauté, dans le but de faire découvrir leurs traditions. Au fil des discussions, je comprends qu'ils aimeraient également présenter leur culture en Europe, et notamment en France, mais comment y parvenir ? C'est alors que se présente l'occasion de tenter de répondre à leurs aspirations, sous la forme d'un concours destiné aux doctorants pour le Prix de la Maison des cultures du monde à Paris :

[Ce prix] permet à un·e jeune chercheur·se de réaliser un projet d'étude et de valorisation d'une forme spectaculaire et/ou musicale relevant du patrimoine culturel immatériel en lui offrant la possibilité de faire venir à Paris dans le cadre du Festival de l'imaginaire des artistes et/ou des praticiens de la forme spectaculaire et/ou musicale qu'il/elle étudie. (Programme du 19^e Festival de l'imaginaire, 2015)

Remplissant toutes les conditions demandées, je prépare donc un dossier pour candidater et je me retrouve lauréate du prix. Avec la collaboration d'un villageois référent, Giannis Prearis, qui est mon intermédiaire auprès d'autres musiciens et chanteurs, je m'attelle donc à la préparation des concerts à Paris, sous la direction de l'équipe de la Maison des cultures du monde.

Plusieurs points sont en effet à discuter et à négocier entre mon référent local – représentant la communauté villageoise – et

moi-même, qui fais le lien entre les musiciens et la structure accueillante. Parmi ces éléments, on peut citer le choix des musiciens et chanteurs, celui des dates, les conditions de prise en charge et de rémunération, la mise en place du programme, l'organisation du séjour à Paris, en particulier en ce qui concerne le temps libre pour les visites, etc.

Il est indéniable que la pratique de musiciens non professionnels nécessite des aménagements pour sa transposition et sa mise en spectacle. Comme le souligne Laurent Aubert, « la performance musicale est alors soumise à un processus d'esthétisation censé répondre aux besoins de la manifestation et du public auxquels elle est destinée » (2010, 26). Le plus compliqué est sans doute d'arriver à faire accepter aux musiciens le fait que la durée du concert n'est pas modulable à l'envi et qu'il n'est donc pas possible de prolonger à l'infini les chants, les morceaux instrumentaux et l'improvisation chantée. Cette question du temps ne se pose pas pour eux, car lors d'un *glenti*, tant que les hommes se sentent en bonne disposition, qu'ils en ont l'envie et surtout qu'ils se trouvent en bonne compagnie avec les membres de leur communauté, ils sont capables de jouer et de chanter sans interruption pendant des heures entières ! Du côté des institutions, je dois négocier la délicate question de la présence sur scène d'alcool, adjuvant indispensable à la création d'une ambiance propice à l'improvisation.

Ils arrivent donc à Paris, à la fois heureux du voyage et avides de rencontres et de partages avec l'Autre. Mais à peine sont-ils arrivés en ce mois de novembre 2015 que les attentats qui endeuillent la capitale française contraignent les organisateurs à annuler les concerts. Aucune visite culturelle n'est possible, aucune salle n'est privatisable pour leur permettre de jouer pour eux-mêmes sans déranger les voisins. L'hôtel où ils sont logés finit par mettre à notre disposition une salle de réunion, où nous discutons entre quelques répétitions. Par ailleurs, des amis à moi nous accueillent

chez eux pour des soirées privées mémorables et nous arrivons finalement à maintenir une rencontre à l'INALCO – université à laquelle je suis rattachée pour mon doctorat – dans le cadre du cycle de conférences Paroles de créateur. Au cours de cette rencontre, les musiciens et chanteurs expriment leur empathie et le ressenti de l'ambiance morose des derniers jours : ils improvisent sur Paris, capitale de la culture durement touchée par les attentats, et le prêtre du village, figurant parmi les musiciens et chanteurs invités, donne même le signal d'une brève exécution de la danse haute.

Ils quittent Paris avec la promesse de la Maison des cultures du monde de les inviter à nouveau l'année suivante, afin de réaliser les concerts qui, cette fois, auront bien lieu. En 2016, donc, le groupe constitué est sensiblement le même et l'un des musiciens se fait même accompagner par son épouse, à qui il offre le voyage.

En parallèle des concerts à la Maison des cultures du monde, j'organise à l'Université une exposition photographique sur le village, qui mêle à la fois des clichés en noir et blanc réalisés dans les années 1950 par un villageois, Filippas N. Filippakis – lequel avait appris le métier au sein d'une maison photographique –, et des photographies contemporaines, prises par le photographe suisse indépendant Philippe Herren. Une rencontre musicale était par ailleurs prévue dans la galerie de l'Université pour inaugurer l'exposition, où les visiteurs peuvent découvrir en images différents aspects de la vie villageoise.

Le public des différents concerts et manifestations musicales à Paris a été très enthousiaste de découvrir le répertoire d'Olympos, que les musiciens et chanteurs ont pris plaisir à leur présenter. Quelques spectateurs ont même renoué avec cette musique, qu'ils avaient connue en voyageant à Karpathos. Les musiciens, quant à eux, ont apprécié les rencontres qu'ils ont faites à Paris et les échanges qu'ils ont pu avoir, tant avec les responsables des



FIGURE 7.5. Les musiciens d'Olympos dans le métro parisien.
Crédits de Mélanie Nittis, Paris, 2016.



FIGURE 7.6. Les musiciens d'Olympos jouent à l'aéroport de Paris.
Crédits de Mélanie Nittis, Roissy-en-France, 2015.

différentes institutions engagées dans le projet qu'avec le public, avec lequel ils ont pu s'entretenir un peu pour répondre à quelques questions.

Ce qui est remarquable chez ces poètes-musiciens, c'est la spontanéité avec laquelle ils se mettent à jouer et à chanter en tout lieu, dès lors qu'ils éprouvent le besoin d'exprimer leur joie, leur peine, leur nostalgie... J'assiste ainsi à des performances inédites au détour d'une rue, sous un pont dont ils veulent tester l'acoustique, dans une cour pavée de l'Université qui leur rappelle la place de leur village, dans les salons de l'hôtel, dans le métro parisien et même à l'aéroport.

Toutes ces manifestations de leurs sentiments m'apportent la preuve que cette expérience des concerts parisiens ainsi que l'ensemble des activités qui composent leur séjour leur donnent satisfaction. À ce propos, l'un des chanteurs-musiciens faisant partie du groupe, Giorgos Giorgakis, m'a confié un jour que « la *mantinada* est la première chose à laquelle pense quelqu'un lorsqu'il se trouve dans un moment sensible, de joie, de tristesse, d'enthousiasme, de colère muette, de moquerie, de plaisanterie ou de drôlerie de quelque fait, situation ou personne ».

La création de ces distiques éphémères, que les Olympiotes décrivent souvent comme *mantinada* de l'instant, rejoint la définition de l'improvisation « comme l'art d'interpréter le moment » (Rzweski 2007, cité et traduit dans Saladin 2017, 101), car qu'est-ce que cette expression spontanée de ce qu'ils ressentent à un instant donné, sinon une interprétation du moment ?

La seconde expérience que je m'apprête à présenter, toujours en relation avec ce terrain du village d'Olympos, mais menée par un chercheur grec, ne concerne pas la programmation culturelle, mais relève du domaine de la préservation et de la sauvegarde.

La patrimonialisation du *glenti*

La patrimonialisation, selon la définition de Jessica Roda, est « un processus de sélection, de matérialisation, d'institutionnalisation et de diffusion d'objets, de pratiques ou de lieux en vue de les élever au rang de patrimoine » (2016, 21). Elle ajoute qu'« un tel projet s'opère souvent lorsque l'objet ou la pratique en question ne s'exprime plus dans le quotidien de l'individu, du groupe ou de la nation auquel il appartient, lorsque la crainte de la perte s'exprime individuellement et/ou collectivement » (*ibid.*, 22).

Or, dans le cadre du *glenti*, même si cette performance rituelle se pratique toujours actuellement, la crainte de sa disparition est omniprésente depuis quelques années. Elle s'exprime d'ailleurs dans la performance elle-même, où de nombreux distiques improvisés la verbalisent poétiquement. En voici quelques exemples :

Les instruments à Olympos ne doivent pas disparaître
et lorsque nous avons une fête ils doivent jouer pour festoyer
(Vasilis Michalis, avril 2015 ; notre traduction)

Asseyez-vous, que nous festoyons sur cette place
que la coutume ne disparaisse pas, car c'est un péché
(Giannis Katiniaris, avril 2015 ; notre traduction)

Les temps sont durs en cette année qu'ils ont passée
et je vois combien les coutumes sont au bord du gouffre
(Minas Lentis, août 2014 ; notre traduction)

C'est sans doute la raison pour laquelle un dossier a été préparé en vue de demander la reconnaissance du *glenti* d'Olympos comme patrimoine culturel immatériel, dans le cadre de la ratification par la Grèce en 2006 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Cette action a été menée conjointement par des chercheurs grecs et des gens du lieu.

Le chercheur principal qui soutient ce projet est le professeur en anthropologie culturelle à l'Université capodistrienne d'Athènes Pavlos Kavouras. Ce dernier connaît bien le village d'Olympos et ses pratiques, car il a réalisé sa thèse de doctorat à l'Université du Michigan en 1990 sur la thématique de l'exil dans le *glenti*. La découverte de Karpathos sur l'invitation d'un ami – originaire de cette île et qu'il a connu à New York – a été révélatrice pour Pavlos Kavouras, qui a alors décidé d'y effectuer son travail de terrain, au cours duquel il a collaboré avec des jeunes Olympiotes vivant à Rhodes ou à Athènes. Il a publié de nombreux articles au sujet des traditions de l'île et il est reconnu comme spécialiste par les Olympiotes, qui lui font confiance. Le lien qu'il continue d'entretenir avec ce terrain lui permet de jouer un rôle participatif actif dans ce projet, où il s'implique pour aider les habitants qui œuvrent à sa conception. Il collabore également avec un autre chercheur, Pavlos Karanikolas, professeur assistant à l'Université agricole d'Athènes en économie agricole et développement rural, mais aussi – et surtout – avec des personnes originaires d'Olympos : Giorgos Il. Zografidis, fonctionnaire retraité qui effectue des recherches auprès des anciens et publie des écrits sur son village, où il participe activement au *glenti* ; Michalis Kostakis, professeur de musique ; et Roula Papavasili, conseillère municipale d'Olympos. Ont également été associées à la conception de ce projet les différentes associations culturelles des Olympiotes, qu'elles soient locales (celle d'Olympos et celle de Diafani, localité du bord de mer à une dizaine de kilomètres d'Olympos et où habitent plusieurs Olympiotes) ou bien qu'elles se situent sur les lieux d'émigration des Olympiotes (la ville du Pirée près d'Athènes et l'île de Rhodes en Grèce, les villes de Baltimore et de New York aux États-Unis).

Ces associations, depuis leur création à partir des années 1950, s'impliquent dans la préservation et la reconnaissance de leurs traditions sur les lieux d'émigration, mais également dans la

constitution d'archives et la publication d'ouvrages, de documentaires et de disques à l'intention des Olympiotes. « Nous avons été fondés pour préserver les traditions d'Olympos en Amérique », déclare l'association des Olympiotes de Baltimore sur son site Internet, et de fait, leur participation à ce projet de reconnaissance du *glenti* comme patrimoine culturel immatériel découle logiquement de leurs actions et de leur engagement envers la communauté.

Ce projet s'est soldé par une réussite pour ses acteurs, puisque le *glenti* d'Olympos a rejoint le catalogue du patrimoine culturel immatériel de la Commission nationale hellénique pour l'UNESCO le 10 août 2020.

Réflexions sur la recherche-action en ethnomusicologie appliquée

Toutefois, la réussite des actions entreprises au cœur de ces deux expériences que je viens d'exposer suscite des interrogations quant à l'implication du chercheur ou de la chercheuse sur le terrain, laquelle se veut réflexive et entraîne des questionnements sur les enjeux éthiques qui en découlent. En effet, Marie-Christine Parent explique notamment que

en s'intéressant de près aux phénomènes de création et d'expression artistiques et culturelles, de même qu'à leur reconnaissance et aux mécanismes de diffusion et de circulation qui y sont liés, l'ethnomusicologue se trouve dans une position privilégiée pour observer et comprendre certains rapports de pouvoir autour des enjeux identitaires et patrimoniaux entre autres. [...] Il se retrouve ainsi impliqué dans son terrain autrement que sur le plan scientifique. (2016, 107)

L'implication du chercheur ou de la chercheuse sur le terrain

Dans le cas de mon expérience personnelle, je tiens tout d'abord à souligner que le fait de me présenter sur le terrain non seulement comme une chercheuse, curieuse de découvrir une pratique

culturelle fascinante et d'en approfondir la connaissance, mais également comme une musicienne m'a permis d'être considérée comme une égale par les hommes, qui pouvaient se permettre de me laisser explorer leur performance puisque je pratiquais moi-même la musique. De plus, au cours des performances auxquelles j'assistais, ma mémoire musicale m'a permis de retenir des chants et des mélodies, que je suis capable d'entonner avec eux lorsqu'ils m'y invitent (cela est arrivé en particulier lors de leur séjour à Paris).

Par ailleurs, l'intérêt que je porte à toutes les questions concernant le village et sa communauté – que celles-ci soient d'ordre religieux, musical, environnemental, politique, humain, etc. – ainsi qu'au respect de l'Autre a facilité mon implication sur le terrain. Il est vrai que « loin de se réduire à un lieu de collectes de données, le terrain confronte le chercheur à la réalité locale, au vécu et au quotidien des individus avec lesquels il travaille, ainsi qu'à leurs systèmes de représentation de valeurs » (*ibid.*, 108).

Je dois également préciser que la réalisation des concerts parisiens en cocréation avec les musiciens et chanteurs a été bénéfique sur plusieurs points. Le fait de vivre une expérience en la partageant avec des artistes que j'ai côtoyés pendant plusieurs jours a renforcé notre confiance mutuelle, a même créé des liens d'amitié et m'a permis d'acquérir une meilleure compréhension de mon terrain. Les performances informelles qui ont eu lieu à Paris dans la rue, au restaurant ou chez des amis ont été pour moi l'occasion de participer pleinement à un *glenti* en entonnant les chants non improvisés ou en assurant avec eux les reprises des distiques improvisés. Vivre le *glenti* de l'intérieur constitue une expérience révélatrice et nécessaire. C'est ce que confirme l'Olympiote Antonios N. Pavlidis lorsqu'il commente les écrits de Samuel Baud-Bovy :

Le musicologue Samuel Baud-Bovy qui s'est rendu dans notre village dans la période 1935-1938 note dans son livre que « pour que quelqu'un apprécie et comprenne les chansons d'Olympos, il doit les vivre ». C'est pour cela qu'il est difficile pour chaque visiteur de notre village (même s'il a une culture musicale) de s'occuper de cela. Il lui manque la connaissance profonde et la participation psychique à notre *glenti* que beaucoup caractérisent correctement de « rituel », contrairement à nous qui avons grandi dans tout cela en ayant toujours nos oreilles remplies de la superbe musique de notre contrée. (2006, 210; notre traduction)

De plus, au fil du temps et grâce aux relations d'amitié instaurées au cours de leurs deux séjours à Paris, j'ai appris à mieux connaître les villageois, les liens de parenté ou d'amitié qui les unissent, leur parcours personnel, professionnel et musical, autant d'éléments indispensables à la bonne compréhension des distiques, dans lesquels les allusions et les propos métaphoriques sont de mise.

Ainsi, le plus beau compliment que j'ai pu recevoir m'a été chanté sous forme de distique par un des Olympiotes venus à Paris, Ilias Anastasiadis :

Rarement il s'est trouvé un étranger qui comprenne Olympos
tu mérites notre amour et bien plus encore (2016; notre traduction)

Certains Olympiotes continuent par ailleurs à m'attribuer le statut de médiatrice culturelle pour la diffusion de leur pratique musicale en dehors de ses lieux d'expression, comme en témoigne ce distique extrait d'un courrier électronique reçu de la part de Nikos Politis, un autre Olympiote venu à Paris :

Il n'existe rien comme Olympos, je pense que tu le sais
et à l'Université, arrange-toi pour la célébrer ! (2018; notre traduction)

Toutefois, la mise en spectacle et la promotion culturelle du *glenti*, de même que sa patrimonialisation et la constitution d'archives,

notamment sous forme d'enregistrements, ne semblent pas satisfaire l'ensemble de la communauté des Olympiotes. En attestent par exemple la réticence de certains d'entre eux à être enregistrés, ou encore les critiques émises par d'autres sur le comportement de quelques musiciens et chanteurs venus à Paris – en particulier le fait que des hommes aient dansé alors qu'il n'y avait pas de femmes présentes –, comportements dont ils ont eu connaissance par des publications sur les réseaux sociaux.

Il est certes difficile, dans le cadre d'une mise en spectacle, de satisfaire pleinement toutes les parties en jeu, comme le souligne très justement Nathalie Fernando, car

il s'agit de procéder à un subtil compromis entre ce qui est considéré comme important de l'intérieur de la culture et ce qui apparaît, vu de l'extérieur, comme attrayant. Que le chercheur en ait le désir ou non, il pose ainsi un filtre à la fois temporel et spatial qui éloigne musiciens et public d'un patrimoine musical qui n'est pas réellement transposable sur scène. Il faut pourtant s'y résoudre en se focalisant sur l'objectif de telles représentations. L'éthique réside dans la finesse d'approche du chercheur et dans sa capacité à négocier avec tous ces paramètres. (2011, 114)

Questions d'éthique dans la recherche-action

Les questions d'éthique sont donc au cœur de l'implication sur le terrain du chercheur ou de la chercheuse. Ce dernier ou cette dernière doit toujours s'interroger sur le « sens que chaque culture souhaite donner à son patrimoine » (*ibid.*, 120). Les Olympiotes qui adhèrent à la mise en spectacle et à la diffusion médiatique du *glenti* y voient un moyen de faire connaître leur pratique musicale en tant que rituel. Cela représente un enjeu politique et presque pédagogique pour eux, car il s'agit d'obtenir le respect de leur performance de la part des visiteurs étrangers qui affluent au village. En effet, les habitants sont très souvent dérangés par le

comportement des touristes, qui se permettent, par exemple, de discuter bruyamment dans le café alors qu'un *glenti* s'y déroule, ou encore de braquer leurs caméras ou appareils photo jusque sous le nez des chanteurs et musiciens pour immortaliser quelque souvenir de vacances.

D'autre part, les enjeux éthiques concernant le patrimoine culturel immatériel ont été maintes fois soulevés par différents chercheurs et chercheuses. Laurent Aubert souligne ainsi qu'il faut se demander « s'il est opportun de vouloir préserver artificiellement des cultures musicales, des "espèces musicales", de la même façon que d'autres se vouent à la préservation d'espèces animales ou végétales » (2010, 25). Dans le sillage de la mise en garde d'Anthony Seeger contre le risque de « réification de l'authenticité » (2001, 40), il écrit également :

Un patrimoine n'est en effet pas un corpus immuable, fixé une fois pour toutes dans le temps et l'espace, mais une matière éminemment ductile et malléable, en constante transformation. Si une musique de tradition orale est menacée de disparition, c'est qu'en l'état, elle ne répond plus aux attentes de son environnement, qu'elle n'est plus adaptée à aucune situation vécue, et qu'elle a donc perdu sa raison d'être. (*ibid.*, 26)

Une musique de tradition orale qui s'exécute sous forme de performance avec improvisation n'est en effet pas immuable : elle est avant tout vivante et s'adapte en fonction du contexte. L'improvisation poétique chantée qui survient lors du *glenti* relève de ce cas de figure. Certains Olympiotes veulent donc préserver ce caractère éphémère de la poésie improvisée appelée « distique de l'instant » et n'éprouvent pas le besoin de la sauvegarder par des enregistrements. Ce qui reste primordial pour eux, c'est cette spontanéité qui survient lorsque toutes les conditions contextuelles sont réunies.

Paradoxalement, alors qu'ils s'attachent à la vivacité de leur improvisation et du *glenti*, les hommes vantent son *authenticité* et assurent que leur tradition est demeurée la même depuis des décennies. Or, je me suis rendu compte, au cours de mes recherches menées sur le terrain, de modifications survenues au fur et à mesure et qu'ils ont acceptées comme faisant partie intégrante du *glenti*. Parmi celles-ci figurent la présence et l'utilisation du *laouto*, instrument indispensable aujourd'hui, mais qui n'est apparu dans le village que durant la période de l'entre-deux-guerres. On note aussi une accélération du tempo, tant pour les chants que pour la danse, mais également le mélange des générations masculines au cours du *glenti* dans le café, ce qui, selon les propos de Giannis Balaskas, était autrefois inconcevable :

Il y avait alors d'autres mentalités et d'autres conjonctures. Comment la jeunesse aurait-elle pu à cette époque entrer dans le café de Filippis? C'était hors de question. [...] La jeunesse avait son propre café. (extrait d'une conversation entre des Olympiotes en avril 2015 ; notre traduction)

Ces changements qui s'opèrent au fil du temps permettent une adaptation de la tradition en fonction du contexte, ce qui est essentiel pour qu'elle reste vivante :

Une tradition n'a de sens qu'à l'intérieur d'un contexte social particulier. Si le contexte change et si l'on conserve malgré tout cette tradition, alors on n'échappera pas à la nécessité de la réinterpréter en fonction du nouveau contexte. Toute tradition est ainsi constamment manipulée. (Cuche 2010, 139)

On peut alors s'interroger sur la pertinence de l'inscription au patrimoine culturel immatériel du *glenti* d'Olympos. Cette inscription ne risque-t-elle pas de le figer dans ses caractéristiques actuelles, qui sont adaptées au cadre contemporain, et d'empêcher ainsi son réajustement en fonction des changements qui

viendraient bouleverser l'état des choses? Par ailleurs, Anthony Seeger se demande, à propos de la patrimonialisation : « Comment une communauté peut-elle déposer ses connaissances dans une archive sans mettre en péril son système traditionnel de préservation et de transmission, qui sont normalement d'accès limité ? » (2011, 17)

Dans le cas du *glenti* d'Olympos, il faut noter, d'une part, que depuis longtemps déjà, la transmission de cette tradition et l'apprentissage oral des instruments et des chants – qui, jadis, se faisait essentiellement par imprégnation au moment de la fête – passent désormais en grande partie par l'organisation de leçons collectives au sein des associations de la diaspora, à destination des jeunes qui ne grandissent pas au village. D'autre part, même si les connaissances de cette communauté sont rendues accessibles à tout le monde, l'apprentissage poétique et musical est réservé aux membres de la communauté et, quand bien même un étranger arriverait à maîtriser tout le répertoire d'Olympos, il ne sera jamais autorisé à participer activement au cours d'un *glenti* villageois. Le rituel, en contexte local, s'exécute entre membres de la communauté et la seule participation possible pour un non-Olympiote est celle de spectateur respectueux et discret.

Il semble que le désir de reconnaissance à l'échelle nationale, et peut-être surtout à l'échelle locale, dépasse ces questionnements. Il existe selon moi d'autres enjeux internes, qui sont d'ordre politique et qui se fondent sur des rivalités entre les villages de Karpathos. En effet, l'inscription au patrimoine culturel immatériel du *glenti* d'Olympos en août 2020 survient après celle du *glenti* de Karpathos en mars 2019. Ce dernier projet avait été déposé par Vasiliki Chrysanthopoulou, professeure de laographie (folklore) à l'Université d'Athènes et épouse d'un Olympiote, en collaboration avec l'ethnomusicologue Paraskevi Kanellatou, ainsi que le président de l'Institut de culture populaire de Karpathos Ilias Emm.

Vasilaras et Evmorfia Diakogeorgiou, enseignante à Olympos. Il était soutenu par la mairie de Karpathos et la sous-préfecture de Karpathos et de Kassos. Il faut souligner que le Département de laographie de l'Université d'Athènes est en étroite relation avec l'Institut de culture populaire de Karpathos et qu'elle a organisé, depuis 1994, cinq congrès internationaux sur le folklore de Karpathos. C'est la raison pour laquelle la professeure Vasiliki Chrysanthopoulou a été désignée comme responsable et coordinatrice de ce projet de patrimonialisation.

On peut dès lors s'interroger sur les raisons qui ont poussé à la demande d'inscription au patrimoine culturel immatériel de la Grèce du *glenti* d'Olympos, dans la mesure où ce dernier s'insère dans la catégorie plus large du *glenti* de Karpathos et où le village d'Olympos est par ailleurs représenté et mentionné dans le dossier du *glenti* de Karpathos. D'un côté, je me suis aperçue qu'une partie des Olympiotes n'avaient pas apprécié le fait que certains chercheurs – en particulier le professeur Pavlos Kavouras, qui est un spécialiste du sujet, sur lequel il a publié de nombreux articles, et qui a, par ailleurs, déjà participé à l'un des congrès internationaux sur le folklore de Karpathos – n'aient pas été consultés ni associés à la préparation du dossier concernant le *glenti* de Karpathos. En effet, après avoir appris la préparation d'un dossier en vue de l'inscription au patrimoine culturel immatériel du *glenti* de Karpathos, l'association Dimitra des Olympiotes du Pirée a publié sur son site un communiqué déplorant ce fait :

De plus, la non-participation, même à titre de conseiller, de scientifiques connus dans la communauté de Karpathos n'est pas compréhensible, lesquels scientifiques se trouvant être très prolifiques sur ledit sujet, comme le professeur du Département des études musicales – Section d'ethnomusicologie et d'anthropologie culturelle de l'Université capodistrienne d'Athènes monsieur Pavlos Kavouras. (Association Dimitra 2018 ; notre traduction)

Les raisons pour lesquelles les porteurs du projet sur le *glenti* de Karpathos n'ont pas fait appel à monsieur Pavlos Kavouras sont certainement politiques, au sens large du terme, mais ne remettent pas en cause ses compétences scientifiques dans le domaine, d'autant qu'il a codirigé le projet pour l'inscription du *glenti* d'Olympos.

D'un autre côté, certains Olympiotes, en revendiquant la singularité du *glenti* d'Olympos et en demandant sa reconnaissance en tant que tel, ne font que s'inscrire dans la continuité des rivalités existant entre le nord et le sud de l'île. J'ai pu en effet constater, au cours de mes différents séjours – certes beaucoup plus fréquemment dans le nord, à Olympos, que dans les autres villages –, qu'il existait un réel clivage nord-sud, entretenu par une partie des Karpathiotes. Dans les villages du sud, certains racontent que les Olympiotes sont prétentieux et qu'ils se targuent d'avoir mieux préservé les traditions de l'île, alors qu'ils n'hésitent pas à vendre des objets, des costumes ou des chaussures traditionnels aux touristes. À Olympos, beaucoup m'ont expliqué qu'ils étaient les seuls à jouer encore de la cornemuse *tsampouna* – indispensable notamment dans les mariages traditionnels, pour lesquels on fait donc appel à leurs services –, mais également à réellement improviser tous les distiques, alors que dans les villages du sud, ces derniers sont souvent rédigés à l'avance.

Le sous-préfet n'hésite pas à fustiger ce clivage entre le nord et le sud de l'île dans un communiqué lorsqu'il apprend qu'un dossier concernant le *glenti* d'Olympos est en cours de préparation alors qu'il en existe déjà un pour le *glenti* de Karpathos :

Karpathos est une, unique et indivisible, et personne, quelle que soit la localité d'où il vient ou dans laquelle il habite, n'est en droit de cultiver la discorde et de diviser l'île en deux. Incontestablement, Olympos constitue le sommet des us et coutumes de notre île et, à juste titre, elle a été proclamée « ville de la culture populaire

vivante » ainsi que capitale historique de Karpathos, ayant ses propres caractéristiques rigoureuses dans le domaine du *glenti* assis, mais également dans les autres manifestations culturelles. Cependant, cela ne signifie pas que les autres communautés locales de notre île sans aucune exception n'ont pas de *glenti* avec les mêmes instruments de musique, ne conservent ni ne respectent pas les us et coutumes de Karpathos [...]. Il est inconcevable, en ces dures périodes de crise intense des institutions sociales et culturelles, que nous entrions dans la logique des comparaisons catastrophiques, du retour des conceptions de discorde et des affrontements entre « ceux du nord » et « ceux du sud ». (Minatsis 2018 ; notre traduction)

Il appelle à renoncer au projet concernant le seul *glenti* d'Olympos, étant persuadé qu'il saura être mis en valeur comme il se doit au sein du projet sur le *glenti* de Karpathos. De plus, il estime que cette polémique à propos du patrimoine culturel immatériel de l'île risque de ternir son image : « la poursuite de cette querelle fait beaucoup de tort à notre contrée », conclut-il.

Cet appel à l'unité n'a pas porté ses fruits : les deux projets ont été déposés et ont obtenu leur inscription au patrimoine culturel immatériel. Il y a lieu de penser que cette polémique se poursuivra. Espérons que cela ne portera pas préjudice au *glenti* lui-même.

* * *

En m'appuyant sur le récit de deux expériences liées au rôle de l'artiste-chercheur dans le cadre d'une ethnomusicologie appliquée, j'ai mis en avant, dans un premier temps, les avantages qui entrent en ligne de compte lorsque le chercheur ou la chercheuse s'implique sur le terrain en collaboration avec les artistes locaux. Dans un second temps, j'ai tenté de mettre en valeur les questionnements éthiques qui surgissent lors de telles pratiques. Même si certaines interrogations sont d'ordre plus général – notamment

pour ce qui a trait à la mise en spectacle d'une part, et d'autre part, à la patrimonialisation –, il apparaît dans le détail que le contexte du terrain lui-même entraîne certaines spécificités.

Il est certes communément admis que chaque terrain est unique, mais il faut également tenir compte du fait que chaque chercheur a sa propre culture, ses propres centres d'intérêt, son propre parcours, qui ne susciteront pas les mêmes interactions et rencontres sur un terrain donné. Après tout, comme l'indique Nathalie Fernando, « l'éthique est une question morale qui prend forme dans l'expérience » (2011, 103). L'expérience n'étant jamais la même chaque fois, « il en ressort que nous sommes constamment amenés à remodeler notre positionnement éthique, ne serait-ce que parce que le monde change et que nous sommes sans cesse confrontés à des enjeux nouveaux, à des situations inédites » (Aubert 2010, 27).

La mise en spectacle en cocréation avec un groupe de musiciens et de chanteurs a révélé des tensions existantes, mais sous-jacentes, au sein de la communauté d'Olympos, lesquelles se traduisent par des attitudes de rivalité ou par des propos critiquant le comportement d'autres membres de la communauté.

Quant à l'élévation du *glenti* au rang de patrimoine culturel immatériel, elle a renforcé le clivage entre le nord et le sud de l'île en provoquant une polémique sur le contenu de la tradition insulaire. En définitive, le chercheur qui s'implique sur le terrain peut se retrouver dépassé par des enjeux politiques et identitaires qui ne relèvent pas de la recherche en soi, mais qui s'appuient souvent sur elle pour s'exprimer.

RÉFÉRENCES

- Althabe, Gérard, et Valeria A. Hernandez (2004), « Implication et réflexivité en anthropologie », *Journal des anthropologues*, n^{os} 98-99, p. 15-36, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/jda.1633>].
- Association Dimitra (2018), « Anakoinosi » [Annonce], communiqué publié en ligne sur le site de l'association www.e-dimitra.gr le 13 juin 2018.
- Aubert, Laurent (2010), « Du “bon usage” des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 11, n^{os} 1-2, p. 21-29, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1054020ar>].
- , Monique Desroches et Luciana Penna-Diaw (2016), « L'ethnomusicologie appliquée, pour qui ? pourquoi ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n^o 29, p. 9-17, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2582>].
- Chevalier, Jacques M., et Daniel J. Buckles (2019), *Participatory Action Research. Theory and Methods for Engaged Inquiry*, New York, Routledge.
- Cuche, Denys (2016), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.
- Fernando, Nathalie (2011), « Brèves de terrain. Questions sur l'éthique de la recherche en ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n^o 24, p. 101-122, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1751>].
- Minatsis, Giannis G. (2018), « I thesi tou eparcheiou gia to “karpathiko-olympitiko glenti” » [La position de la sous-préfecture au sujet du glenti de Karpathos-d'Olympos], communiqué du sous-préfet posté sur le journal en ligne kasosnews.wordpress.com le 28 juin 2018.
- Parent, Marie-Christine (2016), « De la nécessité de l'implication du chercheur sur le terrain. Vers une ethnomusicologie de la rencontre », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n^o 29, p. 105-123, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2590>].
- Pavlidis, Antonios N. (2006), « Eisagogi sti mousiki paradosi tis Olympou Karpathou » [Introduction à la tradition musicale d'Olympos de Karpathos], *Karpathiaka B'*, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, p. 207-222.
- Prévôt, Nicolas (2016), « Ethnomusicologie et recherche-action : le patrimoine musical des Nanterriens », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n^o 29,

p. 137-156, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2592>].

Roda, Jessica (2016), « Le patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie. Collaboration, implication et réflexivité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, p. 19-35, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2583>].

Saladin, Matthieu (2017), « Le temps improvisé : une mémoire de l'ici et de maintenant », *Musicologies nouvelles*, n° 4 : « Les temps de la musique. Thèmes agrégation 2018 », p. 101-106, [En ligne], [<https://hal.science/hal-04415516/>].

Seeger, Anthony (2001), « Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections », dans *Folk heritage collections in crisis*, Washington D.C., Council of Library and Information Resources, p. 32-46.

— (2007), « La propriété intellectuelle, les archives et les collections », dans Eddy Pennewaert (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*, Bruxelles, Colophon Éditions, p. 69-89.

— (2011), « L'éthique et le droit d'auteur en musique », traduit de l'anglais par Laurent Aubert, *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, p. 11-25, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1744>].

La musique qui nous fait

Enjeux de la transmusalité chez l'artiste-chercheur sur le terrain

MATHIEU POITRAS

Dans ce chapitre, je me propose d'interroger les significations et les enjeux qui émergent de la position d'artiste-chercheur, et plus particulièrement de la position de musicien à l'aune d'un engagement disciplinaire à la croisée de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie, et des terrains qui leur sont corrélatifs. Pour ce faire, j'exposerai les entrecroisements de mon parcours personnel et universitaire dans une perspective réflexive.

Toute recherche et la formulation même des questions qui l'orientent soulèvent des interrogations qui touchent à notre propre rôle. Principal nœud et moteur créatif du questionnement réflexif, cette situation hybride – être musicien et chercheur, statuts et identités s'imbriquant les uns dans les autres – semble constituer dans mon cas la seule réelle constante d'une pérégrination universitaire encore en suspens. Dans cet entre-deux, elle est même potentiellement la source d'un questionnement de fond, à savoir : que signifie l'intérêt que l'on porte à un style musical, à la musique de l'« autre » ? Et par conséquent, comment doit se manifester cet intérêt par la voie artistique ou scientifique, et plus encore, comment opérer la médiation des deux voies ?

Dans le contexte où l'on s'initie à une pratique musicale, quels enjeux sous-tendent les prestations musicales effectuées à la demande de la communauté côtoyée? Qu'en est-il du rôle de la musique en soi, et de l'identité personnelle de musicien qu'elle établit, laquelle oriente subséquemment notre propre identité de terrain, teintant et déterminant les rapports et les rencontres qui s'y produisent? De l'apprentissage personnel du daf issu du milieu persan en contexte préuniversitaire jusqu'au terrain dans le cadre de la maîtrise avec une question de recherche en tête, ou aux explorations ouvertes de mes expériences musicales les plus récentes en Turquie, les plus beaux moments que j'ai connus restent ceux liés à la pratique, au jeu musical et au partage qu'il permet, improvisant, apprenant un répertoire auquel j'étais déjà exposé depuis l'adolescence, mais que je vivais à présent en personne. Quel rôle peuvent jouer les affects et les questionnements vécus lors de telles expériences dans le contexte d'un parcours universitaire consacré à la discipline anthropologique? Si en nous cohabitent le chercheur et l'artiste, comment aborder ces dynamiques et ces pratiques musicales, connues d'abord par l'artiste, pour qu'elles soient appréhendées avec justesse ensuite par le chercheur?

Sur le terrain incertain de l'engagement scientifique canalisé par un « soi » artistique (ou qui se perçoit comme tel), la situation de l'artiste-chercheur pose de façon éminente la question de la médiation des identités multiples de l'individu chercheur et des positionnements qui en résultent dans le rapport *insider-outsider* [initié-non-initié/étranger] – ou, pour paraphraser Jean During (Le Bomin et During 1998), dans la dynamique du dedans et du dehors. La situation d'artiste-chercheur n'est pas sans avantages épistémologiques, bien qu'elle implique aussi certains aspects problématiques, dont l'exploration réflexive incombe au chercheur. Il lui faut alors dégager les jalons d'une méthodologie qui

convienne à cette modalité hybride d'engagement, si souvent à l'image même des identités croisées en chemin.

Contexte : narrativité, démarche expérientielle et transmusicalité

Il existe maintenant toute une littérature qui traite de l'importance de la réflexivité et de la place de l'autoanalyse dans la production ethnographique (Ghasarian 1997, 2002). Si la place de l'auteur dans le processus d'écriture soulevait des questions d'ordre épistémologique touchant à la représentation (Tedlock 1991 ; Ingold 2014), le tournant réflexif procède aux déconstructions nécessaires à la mise à nu des rapports de pouvoir sur le terrain et des mécanismes de la production du savoir. Dans la remise en question d'une autorité ethnographique, la place du chercheur sur le terrain est réévaluée. C'est ce que montrent notamment James Clifford (1983), Barbara Tedlock (1991) et Jean-Guy Goulet (2011).

À l'aune de ma propre expérience, c'est d'abord dans de ce tournant que s'inscrit la possibilité même d'une réflexion sur ma situation hybride d'artiste-chercheur, et sur la narrativité du parcours qui en découle. Cette situation, chez moi, relève du phénomène de la « transmusicalité » développé par Bruno Deschênes (2008), concept dont la traduction épistémologique et méthodologique sur le terrain peut correspondre à l'approche expérientielle chez Jean-Guy Goulet. Tedlock, pour sa part, fait particulièrement ressortir l'importance de rendre explicite l'expérience du chercheur sur le terrain et la constitution des rapports avec les interlocuteurs : la reconnaissance de cette subjectivité permet une meilleure objectivité.

L'approche expérientielle vient mettre un terme à l'obligation pour le chercheur ou la chercheuse de se protéger des croyances de ses interlocuteurs et interlocutrices, car cette distance positiviste, qui implique de rester en dehors de l'expérience, a pour résultat de se couper d'une bonne partie du terrain (Goulet 2011).

Je m'appuierai ici sur des exemples tirés de terrains liés au monde soufi, car les formes musicales qui ont caractérisé mon parcours proviennent de milieux culturels historiquement imprégnés par une variété de ces courants. Dans cette démarche, l'appréciation commune d'une musique permet une entrée en relation décloisonnée, la musique constituant le point de passage d'un *quelque chose* qui circule d'un univers affectif à l'autre. Si, selon les conceptions scientifiques positivistes, le fait de chanter, de danser ou de jouer avec les hôtes ne représentait pas une source valide de connaissance ethnographique, ici la dimension extatique (dans son sens réel autant qu'étymologique, de « sortie de soi ») est pratiquement un prérequis : elle constitue le « terrain commun de la rencontre » (Fabian 2001, 8, dans *ibid.*, 118) et devient une condition de la connaissance, autant qu'une piste méthodologique.

La sortie de soi, réalité aussi bien que métaphore féconde des modalités d'un décentrement nécessaire au terrain, est l'occasion « d'avoir un aperçu des expériences et réalités morales, émotionnelles, physiques, intuitives et spirituelles d'autrui en prenant part aux transformations dont nos hôtes font l'expérience » (Wilkes 2007, 76, dans *ibid.*, 117), pour une ethnographie qui ne perd pas en objectivité, et pour un meilleur aperçu du monde des interlocuteurs. L'apprentissage d'une musique dite « étrangère » est alors paradigmatique dans le rapport interculturel et intersubjectif qu'il institue, dépassant la séparation stricte entre sujet et objet. C'est ce qui peut constituer la base d'une anthropologie intersubjective. On peut prendre mon expérience d'initiation à la musique en elle-même comme une forme d'apprentissage continu.

Complémentaire à la démarche expérientielle, la transmusalité apparaît comme le concept qui opère la synthèse et la caractérisation la plus juste de mon parcours musical. Pour Deschênes (2008), la transmusalité désigne la façon dont l'apprentissage d'une musique issue d'une culture différente de la nôtre suscite

chez la personne qui en fait l'expérience une autre façon de penser et de ressentir la musique. Ce processus d'apprentissage nécessaire à l'acquisition d'une compétence semblable à celle des natifs opère un transfert culturel par désidentification partielle à soi et réidentification partielle à l'autre, sans quoi le processus en question ne serait qu'une forme d'appropriation. Engagé dans une voie qui peut tendre vers une identité biculturelle, sorte de transfuge, l'individu qui fait l'expérience de la transmusicalité vit ainsi une forme de métissage culturel volontaire capable de transformer tant la personnalité que l'identité (Rice 1997, 105, dans *ibid.*, 63). C'est donc à travers ce prisme que je décrirai le cheminement artistique et universitaire que j'ai suivi jusqu'à présent.

Premiers contacts : la musique persane et le daf

Après m'être d'abord orienté vers les études internationales et la Russie, j'ai commencé à éprouver, de manière progressive et non anticipée, une curiosité grandissante pour l'étranger proche que constitue le monde turco-persan dans la perspective culturelle russe. Cette entrée dans cet autre univers s'est principalement effectuée pour moi par la musique, puis par un investissement linguistique et social. Il faut dire qu'une exposition à la musique ancienne, puis modale – tant ottomane que persane – dès l'adolescence devait contribuer à la construction de mon identité musicale personnelle, posant les bases du parcours entrepris par la suite. Parallèlement, j'avais aussi bénéficié d'une formation de huit ans au violon, ce qui d'un côté m'ancrait dans la musique classique occidentale, et de l'autre, me prédisposait aux musiques folkloriques ou populaires. M'étant d'abord plongé par curiosité dans la langue persane, encouragé dans cet effort par un cercle social constitué d'amis iraniens et afghans, j'ai développé un intérêt pour le daf, tambour à cadre d'origine kurde présent dans la musique persane. Une personne qui avait eu vent de mon intérêt me mit

alors en contact avec un professeur iranien de daf à Ottawa. J'allais devenir son étudiant pendant environ dix mois. Puis, par l'entremise de l'association des étudiants iraniens sur le campus, j'ai fait la connaissance d'un groupe de percussionnistes qui m'ont invité à participer à leur formation d'amateurs et de semi-professionnels en vue d'une prestation musicale pour le *Noruz* à venir (le Nouvel An perse). Cet engagement m'a permis une première incursion dans une musique qui me semblait représenter la quintessence d'un idéal partagé dans l'esprit et la pratique des musiciens iraniens qui en étaient les dépositaires. Cette impression fait écho à la description que donne Deschênes (2008) de la musique en tant que substantialisation unitaire de la culture et de l'identité, manifestation que l'on saisit d'abord par l'expérience avant de pouvoir la théoriser ou la conceptualiser. Marquée par l'incursion du daf dans mon quotidien autrement franco-canadien, cette période d'exploration musicale me mène de l'écoute seule à l'expérimentation du jeu, tant par le rapport d'apprenti à maître que par le rapport à d'autres musiciens (iraniens, en l'occurrence) et le rapport de soi à soi, ou de soi à l'instrument, du fait de l'introspection à laquelle elle invite.

La maîtrise et ses suites : la dambura

La deuxième situation de jeu s'est présentée dans le contexte de ma maîtrise, qui portait sur la dambura et sa valeur symbolique au sein de l'identité hazara contemporaine. La dambura est un luth rural à manche long et à deux cordes, que l'on retrouve surtout dans le centre et le nord de l'Afghanistan. Je m'étais lié d'amitié avec un groupe mixte d'étudiants afghans, qui m'ont sensibilisé à leur identité ethnique et à leur situation en tant que hazara. Ma curiosité relative à leur musique m'a fait découvrir la dambura sur YouTube, sans me douter qu'un an plus tard, l'instrument allait devenir l'objet de ma recherche. Fasciné, j'ai été pris du désir de

jouer, et donc de savoir comment et où se procurer un tel instrument. Ainsi commença une aventure universitaire inattendue, pour laquelle l'anthropologie était la discipline tout indiquée. Ce parcours devait me mener en Afghanistan pendant un mois, pour une recherche sur le terrain qui allait ensuite se poursuivre à Ottawa, à Montréal, et plus particulièrement à Toronto.

À Toronto, j'étais hébergé auprès de membres de la communauté hazara, dont la mère d'un musicien que j'avais pu voir à Kaboul. Mon jeu fut sollicité. Loin d'avoir la compétence des musiciens que j'avais pu rencontrer, je possédais toutefois une base reconnue, qui semblait suffisante pour susciter l'enthousiasme et l'approbation, d'autant plus que j'étais en mesure de jouer quelques airs très connus. Ma venue les conduisit ainsi à inviter un autre joueur de dambura, un « *damburatchi* » à qui j'ai aussi pu poser les questions relatives à ma recherche. Comme cela se déroulait de nouveau pendant le Nouvel An persan (*Noruz*), l'atmosphère était à la fête. L'odeur des plats emplissait l'appartement tandis que les invités arrivaient les uns après les autres. Assis par terre, appuyés aux murs, leurs tasses transparentes de thé vert posées sur le sol couvert de tapis persans, hommes et femmes discutaient, les enfants jouaient, le tout dans une ambiance musicale conviviale que mon homologue et moi-même parvenions à créer et à maintenir par notre jeu en fond sonore.

Quelques années plus tard, le musicien hazara est parvenu à rejoindre sa mère au Canada, avec le reste de la famille. Mes visites coïncidant avec le Nouvel An perse, un concert pour la communauté afghane se préparait, et j'étais invité à y prendre part. Nous nous retrouvions donc tous deux, le fils musicien et moi, dans la programmation de l'événement parmi d'autres prestations. Nous avons passé les quelques jours qui précédaient l'événement à jouer ensemble et à répéter chez la famille, puis sur scène. Mon travail sur le terrain était alors terminé, mais ces moments m'ont

permis de me réimmerger dans cet univers musical, et d'apprécier le jeu de l'instrument qui m'avait tant interpellé. Ce faisant, j'avais l'occasion d'entendre jouer de nombreuses variantes régionales. J'avais aussi le loisir d'écouter mon interlocuteur s'interroger sur les différents styles musicaux régionaux d'Asie centrale et d'Iran, pour lesquels il éprouvait un grand intérêt. Il avait pour intention de maîtriser ces musiques différentes mais proches, tant les styles hazaras que les autres, afin de les répertorier, dans un souci de préservation. Ce penchant pour l'ethnomusicologie laissait entrevoir de belles possibilités de collaboration sur les plans artistique et ethnographique. Sachant que mon instrument principal était le violon, mon interlocuteur émit l'idée de tenter un duo. La pandémie de Covid-19 ayant mis un terme à mes projets de visite pour 2020, le projet demeura en suspens.

L'expérience turque : Müzik Köyü et la musique anatolienne

Je gravitais autour du monde turc depuis un certain temps sans l'avoir abordé directement, mais je souhaitais mettre un terme à cette distance. Une fois la maîtrise terminée, l'idée de m'approcher enfin du contexte anatolien s'inscrivait dans la continuation logique de mon travail, dans l'optique d'y trouver un intérêt suffisamment porteur pour laisser libre cours à ma passion musicale ou pour amorcer une bifurcation universitaire. Mon goût grandissant pour les musiques de Turquie me conforta dans cette voie, qui m'apparaissait comme une suite cohérente au parcours que j'avais entrepris. Je devais donc me rendre en Turquie en 2018 avec une amie qui y faisait son doctorat en anthropologie. À la suite d'un empêchement imprévu, elle m'envoya un lien vers le site Internet d'un camp musical folklorique axé principalement sur les musiques régionales anatoliennes, auquel elle m'encouragea à participer. Ce camp, « Müzik Köyü » en turc (« village musical »), fut pour moi une réelle initiation à la musique anatolienne. Ce

fut le début d'une immersion musicale déterminante, à la fois inattendue et espérée.

Le camp, ouvert à tous, proposait quotidiennement des séminaires, des ateliers et des concerts en plein air, donnés par une série de musiciens professionnels invités. Cela dit, la plupart des participants avaient un minimum de compétences musicales : musiciens amateurs, autodidactes, ou semi-professionnels possédant une formation officielle sans pour autant avoir persévéré dans le domaine. Dans un contexte où les échanges se faisaient presque exclusivement en turc, à l'exception des conversations avec quelques autres personnes « étrangères » et mélomanes qui se trouvaient dans la même situation que moi, les limites de la langue restreignaient la communication à l'essentiel, et celle-ci se transmutait dans le non-verbal. Si la connaissance de la langue est un atout évident pour toute recherche sur le terrain et son approfondissement, les limites linguistiques offraient ici à la musique toute sa place comme moyen d'entrée en relation. C'est ce qui se produisit. Dans un premier temps, durant un moment d'échange avec des participants qui jouaient quelques mélodies, j'eus l'occasion de sortir mon violon et d'interpréter quelques pièces, qui s'avèrent bien connues des personnes présentes. Elles commencèrent alors à m'accompagner et à chanter. On pouvait lire sur leur visage la surprise et la joie de découvrir que je connaissais certaines pièces du répertoire en question. Cela me valut dans un second temps de pouvoir me joindre à ce groupe de musiciens et musiciennes amateurs, jouant et improvisant avec eux toutes les nuits, couronnant ainsi chaque journée bien remplie d'un supplément de musique, dans une atmosphère de cordialité et de partage où le verbal lui-même était superflu. À l'occasion d'un retour au camp l'année suivante, je retrouvai une bonne partie des mêmes personnes. Par-delà la distance et les différences de nos parcours, un lien s'était, à mon sens, tacitement renforcé, dans

le bonheur que nous éprouvions de nous revoir et de partager à nouveau cette musique.

La pratique musicale comme élément heuristique sur le terrain

À travers le parcours expérientiel exposé jusqu'ici, j'aimerais développer l'idée que la pratique musicale possède une valeur méthodologique en soi, en permettant la traduction, la transposition ethnographique des attitudes dans le rapport aux autres. En cela réside son avantage comme approche du terrain et comme moyen de le constituer, dans la mesure où elle combine et comprend en puissance les dimensions de la participation, de l'empathie, de l'identité, ainsi qu'une dialectique du dedans et du dehors (« *insider-outsider* »), de même qu'une dialectique du soi et du regard de l'autre.

Avec la fondation classique du concept d'observation participante et l'idée de saisir de l'intérieur le point de vue indigène, la participation comme élément primordial de l'activité ethnographique est inscrite dans l'ADN de la méthode anthropologique. Dans un article sur le sujet, David Berliner présente les anthropologues comme des « spécialistes en empathie » (2013, 159), la participation favorisant la connaissance de l'autre. Cette participation se décline sous plusieurs formes et peut donc aller très loin : le chercheur va parfois jusqu'à épouser la condition des gens dont il étudie l'existence. Pour expliquer ce désir de participation, Berliner mobilise la thèse de Don Kulick (2007) selon laquelle l'anthropologue éprouve une forme de plaisir dans la substitution de soi à l'autre qui souffre, d'où la prédilection d'un grand nombre de chercheurs pour les dépossédés, les marginaux, les opprimés, etc. Dans mon cas, la participation peut mettre en lumière les discours des musiciens et musiciennes auxquels je m'intéresse, mais peut-être plus fondamentalement les affects auxquels la musique me permet d'accéder par la performance et la résonance,

la communion qu'elle institue entre les artistes qui l'interprètent. À la figure héroïque de l'ethnologue qui prévalait par le passé se substitue celle des chercheurs vulnérables, pris dans l'engagement émotionnel qu'exige la participation sur le terrain. Si, donc, la participation « est avant tout une expérience empathique destinée à obtenir des informations sur autrui » et si « elle consiste pour l'anthropologue à tenter de ressentir les émotions vécues par ses interlocuteurs » (Berliner 2013, 158), c'est bien *littéralement* ce qu'un engagement musical permet, en rendant possible un apprentissage personnel de la situation de l'autre, ne serait-ce que par le transfert culturel qu'il implique. Ainsi, dans un sens proprement expérientiel, « l'ethnomusicologue n'est plus cet observateur distant et prétendument objectif, ou un observateur-participant. Pour aller au bout de sa démarche, il devient participant » (Deschênes 2008, 64). Toutefois, ce faisant, l'ethnomusicologue change lui aussi, se laissant toucher par l'autre, d'où la dimension empathique.

En effet, si « [u]ne des principales visées de l'anthropologie consiste à produire de la connaissance sur l'Autre [...], l'empathie pourrait acquérir un statut de méthode, voire de moyen d'accès à la vision du monde de l'autre » (Gallenga 2008, 1). La pratique de la musique en tant que moyen de résonance et d'entrée en relation me paraît alors constituer une modalité privilégiée de la plus grande efficacité pour atteindre cet objectif. Ainsi la participation par la musique (en vérité, toute forme de participation) décuple l'empathie, alliée à une capacité à produire de l'identité individuelle et collective, expérience partagée d'un sentiment transitoire d'unité, ce que Victor Turner ([1969] 2017), puis Edith Turner (2012) nommeront la « *communitas* ». Chez Turner (2012), la musique est décrite à la fois comme porteuse, technique et expérience exemplaire de *communitas*. La pratique musicale constitue alors en ce sens un formidable outil de médiation anthropologique. Dans ce sillage, on peut méditer sur les observations de Laurence

Nicolas (2008) concernant l'empathie en tant que déploiement de connaissances, une pragmatique de la proximité qu'elle développe dans le cadre d'une réflexion sur ce que permet l'expérience de l'amitié ou de l'amour sur le terrain. Selon elle, celle-ci est source d'information « valable justement parce qu'elle n'est pas déformée par la poursuite obsessionnelle d'une (pseudo) objectivité et parce qu'elle se fonde non sur l'observation participante mais sur une expérience partagée » (*ibid.*, 8). Si l'on substitue la musique à l'amour, et si l'on prend en compte ses effets (*communitas*, unité, altruisme), on obtient ici la même réalité. Toutefois, Nicolas rappelle que l'« ouverture ainsi créée par cet échange comporte un risque, celui de basculer de l'autre côté » (*ibid.*, 9), et donc de sortir de la discipline. Se profile alors la question de l'identité des chercheurs et le spectre de l'indigénisation (le trope du « *going native* » [« devenir un natif » ou s'indigéniser]), qui hante l'engagement ethnographique et qui constitue un enjeu de fond, au cœur de la dynamique du dedans et du dehors (le fameux couplage *insider-outsider*).

À un degré de problématisation plus profond, on pourrait associer une conception du pouvoir amplificateur empathique de la musique au couplage musique-identité chez Simon Frith. En décrivant l'identité comme le phénomène dynamique d'un « soi » en formation (*self-in-process*), Frith établit un parallèle avec la musique. Bien qu'on ne puisse savoir avec certitude s'il la prend comme métaphore illustrative de l'identité, il estime que l'identité s'exprime de la manière la plus vive sous forme musicale. Pour lui, elle est par conséquent « une affaire d'éthique et d'esthétique » (1996, 117 ; je traduis). Démiurgique, la musique confirme l'individu dans un idéal esthétique qui suscite l'assentiment et projette la subjectivité dans le collectif, dont les valeurs s'incarnent dans une esthétique donnée. Ainsi, avance-t-il, « l'appréciation musicale est, par nature, un processus d'identification musicale, et la

réponse esthétique est, implicitement, un accord éthique» (*ibid.*, 114). Dans mon cas, la participation musicale sur le terrain ou dans le cadre d'une expérience en marge pouvant *a posteriori* être considérée comme recherche sur le terrain peut alors amorcer des processus d'empathie qui s'ajoutent à l'identité individuelle du chercheur. Pour cette raison, ce rapport peut être extrêmement fertile lorsqu'il s'agit d'explorer le pouvoir de la musique dans la constitution des identités individuelles ou collectives, mais il peut aussi bien se retourner contre le chercheur et demeure le nœud d'une problématique réflexive.

La question de l'identité du chercheur ou de la chercheuse touche alors à la dialectique du Soi et de l'Autre. On peut se demander si la participation par la musique, d'abord par les habitudes d'écoute puis par l'expérience partagée du jeu, peut amorcer, mettre en mouvement une orientation dont l'horizon, à terme, serait une forme d'indigénisation de soi. Inversement, ces changements qui s'effectuent en nous, ces accoutumances, ces nouveaux goûts ou cette reconnaissance des éléments jadis étrangers qui font désormais partie de nous-même, nous rendant chaque fois un peu plus différent des « nôtres » au fur et à mesure des milieux fréquentés et des terrains, peuvent sans doute être perçus comme une désindigénisation de l'Autre, qui nous ferait tendre vers une forme de biculturalisme (on pourrait aussi bien concevoir un pluri-, poly-, ou transculturalisme). Peut-on parler ici d'un processus d'acculturation chez le chercheur ou la chercheuse? C'est bien là le transfert culturel qui se produit par exemple chez les musiciens et les musiciennes dans l'expérience de la transmusicalité (Deschênes 2008). Pour peu qu'il ait déjà commencé, ce transfert, toujours partiel, toujours fragmentaire, mais non moins signifiant, s'avère crucial dans la capacité du chercheur ou de la chercheuse à intégrer un terrain ultérieur ou tout contexte similaire, quoique l'identité d'étranger – la nôtre –

reste nécessaire. C'est cette identité culturelle de base, agrémentée d'une certaine connaissance de la culture qui nous accueille – par exemple, la maîtrise de la langue –, qui suscite une cordialité accrue de la part d'autrui, ou dans le cas précis qui nous intéresse, c'est la connaissance de la musique des autres et la capacité de la jouer avec eux, pour eux, et en la ressentant nous-même avec authenticité, qui fait qu'ils nous intègrent quasi instantanément dans leur contexte social.

Par contraste, Berliner parle de situations ou de terrains où le chercheur ou la chercheuse se livre à une imitation maladroite, déployant des efforts exagérés pour s'intégrer et suscitant ainsi le malaise des interlocuteurs. Lorsque l'imitation, cette pratique de « jouer » à être un autre, passe par un réel apprentissage de la culture et de ses codes, elle prend un autre sens, surtout quand il s'agit d'une démarche d'éducation personnelle, ou lorsqu'on s'immerge dans la langue. Comment départager l'une ou l'autre de ces acceptations du « jeu » ? Certes, la communion atteinte par la musique n'empêche pas la mésentente sur d'autres aspects, et l'inclusion auprès d'un groupe ne protège pas contre le rejet d'un autre. Dans de nombreuses expériences de terrain, « jouer » peut être entendu au sens de « faire comme si ». Si tel est le cas, cela peut être problématique. Mais le jeu au sens musical, et surtout dans l'engagement et la prestation commune, implique, à mon sens, une expérience intersubjective bien réelle, intense, une complicité qui pourrait bien dissoudre le « faire comme si » pour lui substituer un « quelque chose » qui circule d'une personne à l'autre, d'un univers à l'autre. Ce jeu est bien un échange.

Sur le spectre identitaire du Soi et de l'Autre, la quête de la participation peut être interprétée comme mouvement de « désidentité » (Berliner 2013, 163). Ce mouvement est également propre à la transmusicalité, dans la mesure où celle-ci nécessite une désidentification de soi et une réidentification à l'autre. L'individu trans-

musical doit en effet « se désidentifier partiellement de sa culture pour ensuite se réidentifier à la pensée esthétique et musicale de l'autre, s'en imprégner, en faire partie intégrante de son processus identitaire, pour que cette musique l'habite » (Deschênes 2008, 63). Cette sortie de soi fait directement écho à la dimension proprement *extatique* de la pratique musicale, d'autant plus explicitement lorsque la pratique en question a, ou peut avoir, une qualité mystique dépendant du répertoire et des traditions. Mais on touche ici à un autre nœud : le paradoxe de la sortie et de la quête simultanée du Soi. Frith évoque ce double processus contradictoire lorsqu'il écrit : « la musique semble être une clé de l'identité car elle offre, de manière si intense, un sentiment à la fois de soi et des autres, de la subjectivité dans le collectif » (1996, 110). C'est également le propos de Turner, lorsqu'elle cite des musiciens : « la musique n'est pas un aspect ordinaire de l'expérience humaine. Nos corps ont des frontières – des peaux – et nous ne pouvons pas fusionner entièrement notre corps avec celui des autres. Mais en partageant intimement un temps précis, grâce au pouvoir transformateur du rythme, nous pouvons fusionner, et nous découvrons que nous ne sommes pas séparés » (2012, 48).

Ainsi, quand un Cioran parle poétiquement de la musique comme « communion entre l'existence et l'extinction » ([1991] 1993, 188), on touche peut-être au pouvoir singulier de cet art, capable de sublimer l'identité individuelle et de la transformer en autre chose : une identité plus grande que soi. Plus grande, et parfois autre. En ce sens, dans une dimension proprement sociologique, le concept du « balkanisme » développé par Maria Todorova et repris par Ian MacMillen (2015, 244) représente un cas frappant de sortie de soi dont la musique et la danse sont les vecteurs.

MacMillen explore la fascination sincère et totalisante qu'exercent les Balkans sur un public américain mélomane, qui se jette corps et âme dans la culture bulgare, particulièrement à travers la

danse (et les musiques qui lui correspondent). Dans le sillage de Todorova, il conçoit le public des Balkans comme un « Soi incomplet » (*ibid.*). En effet, si l'orientalisme exotise l'Autre, le balkanisme procéderait à l'inverse à une « désaltérisation » (un « endotisme », pour ainsi dire). Contrairement à l'orientalisme, le balkanisme est donc pour Todorova ce qui permet au sujet de reconnaître, de retrouver le Soi dans l'Autre et serait ainsi garant d'une forme d'intersubjectivité. Pour les « balkanistes » [*Balkanites* dans le texte], le pouvoir d'attractivité de cette musique, différente en surface, mais semblable en profondeur, représente un défi stimulant : elle possède une qualité à la fois déconcertante et « appropriable » (*ibid.*, 246). Cet appel irrésistible à la participation et à l'engagement amène les « balkanistes » à se faire apprentis et à devenir compétents en danse ou en musique, intérêt qui se transforme ainsi en aventure existentielle et en découverte artistique. MacMillen en conclut que

[c]ontrairement à la dichotomie que produisent l'exotisme et l'érotisme de l'imitation orientaliste, le « devenir-autre » des balkanistes comprend une fascination pour leur propre désir qui leur permet de se sentir, de s'entendre et de se voir eux-mêmes comme l'objet de processus musicaux qu'ils recherchent, mais dont le contrôle total leur échappe toutefois. (*ibid.*, 248 ; notre traduction).

Il est intéressant ici de relater l'expérience de deux représentants de l'ethnomusicologie, dont les parcours sont révélateurs dans le rapport recherche-pratique musicale et ce qu'il représente en matière de positionnement. Il s'agit de Jean During, principalement connu pour ses travaux sur la musique persane, mais également centrasiatique, et de Jérôme Cler, qui s'est quant à lui orienté vers l'Anatolie. Je retrouve chez lui certains éléments de mon propre parcours, dans la fréquentation d'un monde à distance, avec lequel il s'est familiarisé par l'intermédiaire d'un univers

littéraire et historique. Il a découvert l'Anatolie à partir du monde grec et byzantin à l'ouest, puis par l'est à travers la Géorgie et le Caucase, gravitation préliminaire qui lui fera dire : « J'y étais déjà bien avant d'y arriver en fait » (Caul-Futy 2014). Mais un autre point fondamental, dans lequel je me reconnais tout autant, a été la fascination du son et l'envie simple de jouer ce qu'il avait entendu lors de sa rencontre avec le musicien Talip Özkan – son futur maître. On a donc ici un engagement suscité par l'attractivité d'une musique portée par un imaginaire, et actualisé par les rencontres. Quant à la pratique, si elle a déjà lieu avant le travail sur le terrain, During rappelle qu'elle constitue « un angle d'attaque privilégié » (Le Bomin et During 1998, 4), d'autant plus qu'il n'est pas rare chez les ethnomusicologues de s'être investis préalablement dans la pratique musicale qui les intéresse.

Lors d'une entrevue portant sur les dimensions du dedans et du dehors, Jean During est interrogé sur la place du musicien occidental dans un milieu musical oriental. La réponse de During est sans équivoque : sa place est la même que dans la situation inverse, celle d'un musicien d'Iran qui irait se former à la musique classique européenne. La condition principale se trouve dans « l'adhésion au système » (*ibid.*, 2). Nul besoin de virtuosité : il faut faire preuve de simplicité, d'honnêteté et d'authenticité. Lorsque l'on est un « étranger », c'est-à-dire le plus souvent un Occidental qui vient s'initier à telle ou telle musique particulière, l'important selon les maîtres persans est l'attitude que l'on a vis-à-vis de la musique. C'est cela qui nous vaudra d'être apprécié ou inclus dans le cercle en fonction de notre compréhension de l'éthos du répertoire, du style, etc. On touche alors à la question de la réception et de la considération que l'on reçoit comme musicien à part entière de la part des maîtres ou du public dans un milieu qui semble *a priori* étranger (le milieu oriental), quoiqu'on le perçoive en réalité comme fondamentalement proche du monde musical occidental,

ou simplement comme l'autre polarité d'un même monde. Si le milieu persan peut parfois paraître plus hermétique en raison d'un certain nationalisme, la remarque de During sur le contexte turc est intéressante :

En Turquie par exemple, même si dans ce siècle on a cherché à expurger la composante non turque, tout le monde sait bien que le patrimoine musical est entre autres l'œuvre de compositeurs arméniens, grecs, juifs ou tsiganes, et qu'il peut tout aussi bien être interprété par des musiciens de ces différentes cultures ou d'autres. Il y a eu des brassages de population très importants si bien qu'on ne s'occupe pas de l'origine ethnique des uns et des autres pour ce qui concerne la musique. Ainsi, je ne pense pas que les Occidentaux qui abordent la musique turque aient de problème particulier. (*ibid.*, 3)

Cette dichotomie du dedans et du dehors, parfois ésotérique, mais aussi perméable, présente dans le monde de la tradition persane ou turque que décrit During jette une lumière intéressante sur la question « *insider-outsider* » et sa dynamique sur le terrain. Dans un sens, la situation que During expose peut expliquer la facilité avec laquelle se fit mon inclusion parmi le groupe de musiciens et musiciennes auquel je m'étais joint au camp en Turquie. D'un autre côté, la connaissance qu'un étranger pouvait avoir de ce répertoire particulier avait visiblement suscité la surprise et l'enthousiasme des musiciens et musiciennes qui m'entouraient. Les expressions et les signes d'approbation que je recevais en réponse à mon accompagnement prudent au violon confirmaient en quelque sorte l'acceptabilité de mon jeu. Je pouvais dès lors me dire – sans trop de présomption, je crois – que je parlais, au moins musicalement, un langage analogue au leur.

Enjeux et défis de l'engagement musical

L'engagement musicien sur le terrain, on le voit, se justifie d'un point de vue heuristique, mais il n'est pas dénué d'aspects problématiques, autant d'enjeux et de défis éthiques qu'il importe de souligner. Labaree (2002) reconnaît par exemple les avantages de cette position d'*insider*, mais aussi les risques et les dilemmes qu'elle représente. Tout tient ici à la porosité et la fluidité entre la position d'*insider* et d'*outsider* par rapport au groupe étudié, et à l'identification à la fois interne et externe qui en résulte. La position du chercheur n'est pas tranchée, mais bien plus étalée sur un spectre ou de façon concentrique. Il s'agit en somme d'être conscient de notre positionnement d'extériorité ou d'intériorité, en fonction de nos interlocuteurs. Ici, toutes les combinaisons sont possibles. Dans mon cas, par exemple, ma situation de Canadien francophone universitaire me sépare à plusieurs égards du parcours de vie d'une mère de famille kurde ou d'un Hazara de Bamiyan. Pourtant, le sentiment de communion ou d'unité opéré par l'expérience partagée de la musique, que ce soit dans un camp ou dans un appartement de Toronto, nous rapproche tous d'une façon très particulière, à tel point qu'à cet égard, et peut-être à cet égard seulement, nous avons davantage en commun qu'avec nos pairs dans d'autres dimensions de nos cultures respectives. Si l'on décrit par exemple la *communitas* comme l'état d'unité d'un groupe après une expérience partagée, un rite de passage dans un espace liminal donné, dans quelle mesure l'expérience du camp musical fait-elle de nous des initiés? C'est sur ce plan expérientiel que tous les participants et participantes deviennent des *insiders*: il y a un avant et un après dans les liens qui unissent celles et ceux qui ont partagé la complicité de l'expérience commune de la musique. Est-ce assez pour créer une communauté qui s'ancre au-delà du transitoire? Ces liens qui persistent en sont certainement une trace, et une voie à suivre pour avoir la réponse.

Les relations créées posent ensuite la question de la proximité et de la distance du chercheur par rapport à son objet de recherche, ce qui renvoie à l'adhésion à la cause de l'autre, ainsi qu'à la positionalité. Avec quelle identité le chercheur entre-t-il sur le terrain, et avec quelle identité en sort-il ? L'un des risques potentiels est l'illusion de la proximité. Si j'ai mentionné la musique comme moyen de saisir le monde intérieur de l'autre, nous ne sommes pas pour autant à l'abri de nous leurrer sur notre capacité de compréhension. Il ne faut pas croire que la seule empathie ou le seul fait de nous sentir touché par la musique des autres nous rende apte à comprendre tout l'ensemble symbolique dont elle est investie. Néanmoins, elle constitue assurément un portail facilitateur, une voie d'accès rapide précisément à cause de ce qu'elle peut faire passer, de sa force comme fréquence, vibration, phénomène physiologique sur les êtres corporels, les êtres d'émotions que nous sommes.

Pour ce qui est de la question identitaire de la musique, qui concerne tant les interlocuteurs que le chercheur, on peut aussi reconnaître que la thèse de l'assentiment esthétique et éthique que propose Frith, si elle va de soi sur certains plans et dans certains contextes, n'en reste pas moins problématique, surtout si la pratique musicale en question est elle-même politisée. L'engagement musical sur le terrain constitue-t-il alors un engagement politique ? Ici se révèlent d'autres nœuds de la positionalité du chercheur. D'aucuns diront qu'un individu peut très bien être chercheur et activiste, pourvu qu'il n'endosse pas les deux rôles en même temps. Pourtant, de plus en plus, c'est vers la politique et la recherche engagée que semblent s'orienter ouvertement plusieurs cheminements universitaires. Si l'engagement expérientiel sur le terrain semble aujourd'hui faire plutôt consensus et sert une exigence d'authenticité tant sur le plan du contenu dont il y a à rendre compte que sur celui des valeurs du chercheur, qu'en est-

il des terrains d'où l'on revient sans pour autant s'engager plus avant? Que signifie notre présence auprès de nos interlocuteurs et interlocutrices, lorsqu'elle est suivie de ce « retour » chez soi qui caractérise tant la discipline anthropologique? C'est peut-être dans cette dimension que se manifeste une part du « faire comme si » auquel renvoie Berliner, dans le terrain pris comme « art du passage » : le chercheur, ayant épousé un moment le mode de vie difficile de ses interlocuteurs, possède ensuite le luxe de regagner le confort d'une autre réalité, la sienne. Le privilège de la sortie.

Un terrain de l'intersubjectif et de l'apprentissage

La pratique musicale sur le terrain a une valeur heuristique dont il convient assurément de tirer un avantage maximal, tout en restant conscient des biais qu'elle peut occasionner. Cette pratique institue nécessairement un rapport aux interlocuteurs susceptible d'affermir une anthropologie ancrée dans l'intersubjectivité. L'importance de l'intersubjectivité tire peut-être ses origines de la crainte qu'a le chercheur de basculer dans une indigénisation du Soi puisque cette dernière marquerait la disparition du sujet chercheur dans la relation à l'Autre. Mais comme le fait remarquer Tedlock, le trope du « *going native* » présuppose une opposition entre les voies de la connaissance des scientifiques et celles des natifs (1991, 71) : on considère alors que l'objectivité n'appartient qu'au dehors, dans une ontologie de distinction radicale entre le Soi et l'Autre. Selon ce paradigme, la critique de l'engagement du chercheur qui devenait apprenti pouvait avoir du sens, car on estimait qu'il s'exposait à une perte d'objectivité. On pouvait le mettre en garde contre le phénomène d'acculturation pour les mêmes raisons. Pourtant, à ce degré de contact et de socialité correspond un savoir, accessible uniquement par l'échange, le dialogue que permet l'intersubjectivité. S'établit alors une ethnographie qui ne perd pas en objectivité, mais qui offre un meilleur

aperçu du monde des interlocuteurs. C'est ce qui distingue les sciences sociales des sciences dures. L'apprentissage sur le terrain ou comme terrain en tant que tel est un vecteur d'acculturation intensif, plaçant l'artiste-chercheur sous le signe de l'ethnographie narrative et dialogique : c'est ce processus-là qu'il convient de capter. La description de ce qui se passe en nous révèle aussi l'importance du corps comme partie du terrain, champ de toutes les gammes d'émotions, d'affects, et de sympathies. Si l'immédiateté, le fait d'être pris dans une situation empêche dans un premier temps de saisir clairement ce qui se passe, la distance et le temps permettent ensuite, dans un mouvement d'analyse rétrospectif, d'atteindre une compréhension plus fine de l'expérience, accordant ainsi aux émotions leur place comme voie de la connaissance.

On peut aussi souligner la résonance entre le terrain de l'apprentissage et de l'échange intersubjectif et ce qui, pour Tim Ingold (2014), caractérise l'anthropologie et sa méthode. Superposant observation et participation, cette attitude sur le terrain cesse de n'être qu'un prétexte à la collecte de données pour devenir un exercice d'attention et d'éducation (selon l'un des sens étymologiques du terme, « *ex-* » « sortie, dehors », et « *ducere* », « mouvement, direction »), une quête vers l'extérieur, ce qui nous ramène à l'idée d'une sortie de soi. À ce titre, elle exige une réelle présence, un souci de ce qui émerge et de ce qui est en processus. Hors description et hors représentation, l'idéal anthropologique de Tim Ingold et le type de présence qu'il exige sur le terrain semblent se transposer parfaitement à ce qui caractérise la pratique musicale.

L'appréciation musicale ne suffit certes pas à faire de l'auditeur un « *insider* », mais elle lui permet toutefois de modifier son attitude et son regard, de s'imprégner du milieu, préparant la voie à une forme d'intériorisation. Le chercheur s'approprie (au sens le plus neutre du terme), incorpore en lui des éléments de l'autre. Si

l'on ne devient jamais complètement « *insider* », même lorsque l'on se réfugie dans l'indigénisation (le « *going native* »), on peut néanmoins s'acculturer musicalement. Dès lors, la musique comme point d'affect partagé constitue une véritable passerelle, condition de la rencontre et de l'intersubjectivité qui peut s'ensuivre. En effet, on pourrait explorer la force de conversion de la musique – conversion non pas comme rejet de nous-même ou de notre identité propre, mais comme valeur ajoutée, initiation à l'estime et à la déférence envers un monde précédemment inconnu ou mésestimé, celui de l'autre. Cet art peut ouvrir la voie à un cheminement d'acculturation choisi. Provoquant un effet souvent analogue au coup de foudre, les musiques qui nous affectent le plus nous transfigurent et peuvent même faire éclore en nous, du moins pour un instant, la possibilité d'allégeances nouvelles. Le reste nous échoit. À l'auditeur ou au musicien d'explorer plus avant ou non les chemins insoupçonnés qui viennent de s'ouvrir en lui.

* * *

Dans ce chapitre, j'ai abordé les enjeux qui m'ont paru pertinents à la lumière de ma propre position de musicien en situation de terrain, qu'elle ait été officielle ou informelle. Les questions qui se dégagent de cette méditation épistémologique et expérientielle sont destinées à aiguïser un regard réflexif en vue d'un travail de terrain doctoral qui demeure à effectuer, guidé par mes expériences prospectives, mes précédentes recherches sur le terrain et mon évolution personnelle, artistique et scientifique. Chemin faisant, ces interrogations – bien que fragmentaires – se sont imposées à moi de manière très vive, du fait de mon positionnement intermédiaire, à la fois périphérique à la recherche et en son cœur dans les entrelacements dialectiques du dedans et du dehors. Potentiellement fertiles, elles me sont apparues au fil

des systèmes, des mondes que j'ai abordés et dont j'ai cherché à m'imprégner.

En somme, la pratique de la musique en situation de recherche représente un formidable vecteur d'empathie, attitude constitutive du terrain ethnographique, ainsi qu'une forme puissante de participation. L'évolution des attitudes dans la discipline anthropologique a redonné aux émotions et à l'expérience subjective du chercheur ou de la chercheuse la place qui lui revient comme source valide de connaissance ethnographique, ouvrant la possibilité d'une immersion et d'une adhésion au système des interlocuteurs. Dans la mesure où l'anthropologie dépasse la simple discipline pour apparaître davantage comme un regard singulier et une forme de mise en relation, et où les rencontres transcendent les recherches de terrain circonscrites dans le temps, l'expérience musicale façonne les subjectivités de façon continue, aux deux extrémités du spectre du Soi et de l'Autre. Les éléments d'altérité musicale s'ajoutent à l'identité de l'enquêteur d'un terrain à l'autre, d'un contexte à l'autre, de sorte que le point de départ de la subjectivité qui nous est propre ne cesse d'évoluer. C'est fort de ces nouveaux éléments que l'on regagne le monde universitaire ou que l'on retourne chez soi. Comme le disent à la fois Tedlock (1991, 82) et Berliner (2013, 155), sans aller jusqu'à nous « indigéniser », nous pouvons néanmoins aspirer à devenir biculturels (ou multiculturels), ne serait-ce que dans la stricte mesure du point de contact que constitue la pratique musicale. C'est ce que l'on appelle la « transmusicalité » : la désidentification et la réidentification qui s'opère chez l'artiste-chercheur par transfert culturel au fil de son parcours. Selon ce que rapporte During (Le Bomin et During, 1998), dans le récit soufi de la création, c'est au son de la musique que Dieu ordonna aux anges d'insérer l'âme dans le corps d'Adam. Si dans certains contextes culturels, la musique, et par conséquent une esthétique donnée, marque une éthique et un éthos, affer-

missant ainsi le lien entre cet art, les valeurs et les formations identitaires, l'artiste-chercheur peut alors grâce à elle poursuivre sa quête – ou son enquête – empathique, conscient des identités imaginées, mais pourtant bien réelles, le temps que la musique leur insuffle une vie.

RÉFÉRENCES

- Berliner, David (2013), « Le désir de participation ou Comment jouer à être un autre », *L'Homme*, n° 206, p. 151-170, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/lhomme.24520>].
- Caul-Futy, Edouard Fouré (2014), *L'arrière-pays anatolien avec Jérôme Cler*, Carnet de voyage, podcast de Radio France sur France musique, 14 septembre 2014, [En ligne], [<https://www.radiofrance.fr/france-musique/podcasts/carnet-de-voyage/l-arriere-pays-anatolien-avec-jerome-cler-5977461>].
- Cioran, Emil ([1991] 1993), *Le crépuscule des pensées*, Paris, Le Livre de poche.
- Clifford, James (1983), « On ethnographic authority », *Representations*, n° 2, p. 118-146, [En ligne], [<https://doi.org/10.2307/2928386>].
- Deschênes, Bruno (2008), « La transmusicalité : ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de l'« autre » », *MUSICultures*, n°s 34-35, p. 47-70.
- Frith, Simon (1996), « Music and identity », dans Stuart Hall et Paul du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, p. 108-127.
- Gallenga, Ghislaine (2008), « L'empathie inversée au cœur de la relation ethnographique », *Journal des anthropologues*, n°s 114-115, p. 145-161.
- Ghasarian, Christian (1997), « Les désarrois de l'ethnographe », *L'Homme*, vol. 37, n° 143, p. 189-198.
- Ghasarian, Christian (dir.) (2012), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin.
- Goulet, Jean-Guy A. (2011), « Trois manières d'être sur le terrain : une brève histoire des conceptions de l'intersubjectivité », *Anthropologie et sociétés*, vol. 35, n° 3, p. 107-125, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1007858ar>].

- Ingold, Tim (2014), « That's enough about ethnography », *HAU. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n° 1, p. 383-395, [En ligne], [<https://doi.org/10.14318/hau4.1.021>].
- Kulick, Don (2006), « Theory in furs : masochist anthropology », *Current Anthropology*, vol. 47, n° 6, p. 933-952, [En ligne], [<https://doi.org/10.1086/507198>].
- Labaree, Robert V. (2002), « The risk of "going observationalist" : negotiating the hidden dilemmas of being an insider participant observer », *Qualitative Research*, vol. 2, n° 1, p. 97-122, [En ligne], [<https://doi.org/10.1177/1468794102002001641>].
- Le Bomin, Sylvie, et Jean During (1998), « Être dedans ou être dehors », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 11, p. 187-203.
- MacMillen, Ian (2015), « Fascination, musical tourism, and the loss of the Balkan village (notes on Bulgaria's Koprivshtitsa Festival) », *Ethnomusicology*, vol. 59, n° 2, p. 227-261.
- Nicolas, Laurence (2008), « L'empathie, aporie ou doute méthodologique ? », *Journal des anthropologues*, nos 114-115, p. 91-108, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/jda.316>].
- Tedlock, Barbara (1991), « From participant observation to the observation of participation : the emergence of narrative ethnography », *Journal of Anthropological Research*, vol. 47, n° 1, p. 69-94, [En ligne], [<https://doi.org/10.1086/jar.47.1.3630581>].
- Turner, Edith (2012), *Communitas. The Anthropology of Collective Joy*, New York, Palgrave Macmillan.

« C'est maintenant à vous de raconter l'histoire. »

Alkisah et les processus créatifs mondiaux

LUIGI MONTEANNI

Il était une fois l'histoire d'Alkisah. Le conteur dit: « C'est maintenant à vous de raconter l'histoire. »

À suivre.

#OnlyTheLocalsKnowWhatsBestForThem

@alkisah_global

Rully Shabara, statut Facebook, 20 mars 2021

L'entretien avec Rully Shabara, cofondateur du duo Senyawa, à propos de leur nouveau projet « Alkisah » a commencé ainsi :

Luigi Monteanni: Ailleurs, je me suis permis de dire qu'*Alkisah* incarne une sorte de philosophie, une sagacité transglobale. Mais peut-être n'êtes-vous pas d'accord. Peut-être que c'est plus simple pour vous.

Rully Shabara: [rires] Oui, plus simple, sans aucun doute. Mais très focalisé. Wukir et moi-même, nous avons collaboré avec de nombreuses personnes au fil des années, mais ce que j'explore est ce que le langage peut faire pour trouver tout ce que vous voulez savoir sur vous-même (communication personnelle, 2 avril 2021 ; notre traduction).

En 2021, j'ai participé, avec ma maison de disques de musique expérimentale, à la sortie d'*Alkisah* (« Il était une fois ») : un album et un réseau mondial de 44 maisons de disques et d'artistes coordonnés par le duo indonésien *underground* Senyawa, avec l'intention bien précise de remettre en question la structure productive de l'industrie musicale, ainsi que le rôle de l'auteur dans la gestion de ses droits à travers un processus expérimental et exploratoire. Le dialogue cité plus haut, extrait d'une conversation que j'ai eue sur Zoom avec le chanteur Rully Shabara – dans le cadre d'un entretien que nous avons organisé pour ce chapitre –, illustre une erreur classique de l'anthropologue : celle de trop réfléchir à l'objet de son étude (Hobart 2013). En l'occurrence, j'ai axé mon interprétation sur la fonction philosophique d'une recherche qui, quoique centrée sur le langage, découle de la collaboration musicale comme moyen d'en apprendre davantage sur soi. Ma question était centrée sur la manière dont le langage, la pensée et le sens influent sur la pratique musicale de Senyawa, alors que cela semble être l'inverse.

Bien que l'album raconte une histoire, sa narration a plus à voir avec la façon dont les choses se déroulent dans la pratique musicale. Comme Shabara l'a souligné plus tard au cours de notre entretien : « Une histoire, une fois qu'elle a été racontée à quelqu'un d'autre, est traduite et devient locale. Donc, l'histoire dépend de celui qui la possède et du type d'histoire qu'il veut raconter aux autres » (communication personnelle, 2 avril 2021 ; je traduis). L'histoire n'est pas aussi importante que l'acte de l'écouter et de la raconter à nouveau. Même dans cet exemple très textuel, la pratique est le lieu où l'on produit l'expérience comme une narration interactive entre les acteurs. Pour les sous-cultures transglobales *underground*, par exemple le réseau *Alkisah*, la pratique participative expérimentale est le moyen par lequel on produit et on utilise de manière instrumentale les compréhensions, ainsi

que les modèles interprétatifs, pour la coproduction continue de connaissances musicales et sociales. Les artistes et les chercheurs devraient donc considérer ces pratiques comme une méthodologie pertinente pour la création et la recherche au sein de ces communautés de plus en plus transglobales, complexes, réflexives, entremêlées et numérisées, qui relient la créativité, la théorie et l'activisme.

Ce chapitre se propose de montrer comment l'entreprise créative de Senyawa retrace de manière pragmatique le cadre d'une lecture réaliste des pratiques musicales *underground* transglobales, selon un processus de socialisation qui culmine avec *Alkisah*. Je profite également de cette occasion pour révéler combien, trop souvent, la pratique et la recherche en matière de musique expérimentale sont conditionnées par des partis pris intellectualistes universitaires, qui non seulement risquent de promouvoir des hypothèses incorrectes, mais qui favorisent également des représentations erronées et des préjugés coloniaux largement reconnus, ainsi que l'idée d'une supériorité de la théorie sur la pratique.

J'analyserai tout d'abord la première décennie du groupe, qui culmine avec *Alkisah*. Ensuite, je la contextualiserai en évoquant la littérature existante sur les thèmes des *subcultures* musicales *underground* et de la musicologie appliquée, et par rapport aux cadres méthodologiques développés par les anthropologues David Graeber et Mark Hobart, ainsi que par le compositeur de musique avant-gardiste John Oswald. Il s'agira de montrer l'influence grandissante des modèles théoriques (Hobart 2013 ; Ciccioni 2021) sur les chercheurs et les artistes, et de plaider en faveur d'une approche dialogique et participative comme dispositif créatif et documentaire pour les enquêtes dans le domaine des sous-cultures musicales expérimentales et transglobales. Cette démarche fournit une meilleure représentation de la dynamique de ces scènes et sous-cultures, offrant beaucoup plus de perspectives, au-delà des

aspects textuels et linguistiques, tout en révélant l'inadéquation de certaines postures universitaires et modèles épistémologiques grâce à la coproduction de connaissances.

Outre mes observations personnelles en tant que participant et l'usage d'entretiens publiés par le groupe, j'ai produit des données qualitatives lors de la rédaction de ce chapitre en interrogeant le chanteur Rully Shabara et quelques maisons de disques participantes sur Zoom ou par courriel, dans le cadre d'entretiens semi-structurés. Tous ces échanges sont traduits du bahasa Indonesia, la langue nationale indonésienne.

La première décennie

« *Senyawa* », terme sémantiquement dense qui signifie « composé chimique », « mélange synchrétique de formes élémentaires » et « une seule âme » (*satu nyawa*), est un projet musical d'avant-garde composé du multi-instrumentiste Wukir Suryadi et du chanteur Rully Shabara. Le duo s'est rencontré en 2010 à Yogyakarta, grâce à l'intuition de l'artiste, promoteur et organisateur d'événements Woto Wibowo (connu sous le nom de Wok the Rock), principal responsable de la série de performances expérimentales itinérantes Yes No Klub, qui a invité les deux musiciens à jouer ensemble à l'un des événements (Novak 2018).

Senyawa s'est lancé dans l'enregistrement de sa musique quatre jours après sa première prestation (Bell 2016, 5). En 2010, le mini album homonyme sorti sur le « netlabel » Yes No Wave de Wibowo donne son nom au groupe (Novak 2018). Les cinq années suivantes, ce projet compose et publie de la musique en collaborant avec différents artistes et maisons de disques de la scène musicale expérimentale d'un bout à l'autre de l'Asie, de l'Europe, de l'Australie et des États-Unis. En 2014, Senyawa sort son premier album *Acaraki* (un herboriste, expert en fabrication de Jamu).

Avec la sortie de leur deuxième album studio, *Menjadi* (« Réussir »), chez Morphine Records, 2015 est l'année de la notoriété dans l'hémisphère occidental, et surtout sur la scène musicale *underground* européenne (Novak 2018). Grâce au son unique du groupe et aux contacts de la maison de disques avec diverses organisations des secteurs privé et public (Harrison 2015, 23), la sortie de *Menjadi* a bénéficié d'une vaste couverture dans les médias spécialisés de premier plan. En plus de plusieurs concerts dans des festivals et des lieux clés du circuit de la musique *underground* et avant-gardiste, cet album a généré un réseau de points de contact importants entre le groupe et des publics potentiels. Dès lors, Senyawa a effectué de nombreuses tournées internationales, devenant une source d'inspiration pour les musiciens et artistes *underground* du monde entier. Depuis *Menjadi*, Senyawa a sorti un certain nombre de *splits* avec des artistes expérimentaux tels que Vialka, Melt-Banana, Charles Cohen, ainsi que six autres albums, notamment *Sujud* (« Prostration », 2018) et *Bima Sakti* (2020).

Différents chercheurs et journalistes musicaux ont défini leur style comme une synthèse dynamique de diverses esthétiques extrêmes transglobales et de genres artistiques régionaux. Parmi les premières, on trouve des genres du continuum de la musique *underground* (Graham 2016, 4) : métal, punk, *free jazz* et *noise* (Bell 2016 ; Novak 2018). Parmi les seconds, on compte la danse du cheval javanais *jathilan*, provocateur de transes, et les rituels de danse *balia* de Sulawesi, dont le groupe tire l'énergie brute qui rend ces genres « plus punk que punk » (Novak 2018, 32).

Quoi qu'il en soit, Shabara pense que la définition du genre n'est pas particulièrement pertinente pour comprendre le travail de Senyawa (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021). Toutefois, par souci de simplification, il a souvent classé grossièrement son projet dans le métal (Doran 2015 ; Lippit 2016). Sur un plan plus conceptuel, Senyawa a décrit sa recherche musicale

et sa première décennie d'activité comme une exploration des possibilités de représenter une union symbolique entre l'homme et la nature à travers la musique. Dans cette quête, alors que la voix de Shabara représente l'élément humain (le langage et donc la culture), la panoplie d'instruments fabriqués par Suryadi lui-même – principalement le « bambu Wukir » (Lippit 2016, 73) – représente la nature. En outre, le groupe interprète son évolution comme une succession de différentes phases, chacune représentée par l'un des albums. Plus précisément :

En 2014, le duo sort son véritable premier album complet, *Acaraki*. Le titre [...] reflète la tentative du duo de « formuler le son de Senyawa », explique Rully. La tentative est payante, comme en témoigne le titre du deuxième album : *Menjadi* (« Réussir »). Le troisième album, *Brønshøj (Puncak)*, ou « Sommet », reflète le sentiment d'avoir atteint l'apogée de leur pratique musicale improvisée. Et puis, comme le dit Rully sans ambages, « où va-t-on après avoir atteint le sommet ? On retourne à la terre, pour se prosterner – *Sujud* ». (Khaliq 2020 ; notre traduction)

Lorsqu'on y regarde de plus près, il est évident que la relation que Senyawa entretient avec son art est plus complexe et composite que la simple musique. En effet, sans jamais être didactique, le projet utilise des registres et des thèmes évocateurs, mythologiques et régionaux pour explorer des questions éthiques, politiques et métaphysiques, se proposant ainsi d'ériger la pratique artistique en mode de vie et d'en faire une passerelle vers une expérience spirituelle, voire extatique (Bell 2016, 8) et une connaissance de soi créative (Novak 2018, 32), sondant les possibilités du langage.

De plus, ce contexte d'influences artistiques articule des connexions directes et indirectes entre l'entreprise d'avant-garde musicale contemporaine et des traditions et patrimoines régionaux spécifiques, avec l'intention explicite de maintenir vivants

les liens entre le savoir ethnique, l'art traditionnel et la jeunesse indonésienne, qui les considère principalement comme « pas cool » (Doran 2015). En ce sens, on peut rappeler le rôle qu'a joué Senyawa en 2016 en tant que curateur avec l'organisation artistique Volcanic Winds pour une collaboration avec le festival australien Supersense Festival of Ecstatic Performance, où ils ont fait venir le groupe Kuda Lumping Padepokan Gunung Ukir pour se produire à l'Arts Center Melbourne. Comme l'explique Shabara :

Senyawa et Volcanic Winds ont participé à un projet qui a permis de faire venir une troupe de Kuda Lumping à un festival de Melbourne, où ils ont présenté une longue performance de danse et de musique menant à une transe chaotique. Wukir et moi avons fait des recherches dans l'est et le centre de Java pour trouver le bon groupe pour ce projet. Nous voulions trouver quelque chose d'authentique, qui puisse provoquer une transe véritable. Une façon de la tester était de les laisser me mettre en transe. (Alexandru 2017 ; notre traduction)

Pour Senyawa, la musique joue un rôle dans une approche plus large, holistique et pragmatique, englobant un certain nombre d'activités et d'intérêts différents explorés dans les recherches personnelles des deux membres. Il s'agit notamment de la cocréation par Shabara de textes pseudo-religieux et de systèmes de croyances dans la langue khawagaka, inventée dans le cadre du projet punk expérimental Zoo (Novak 2018, 34), et de la production indépendante de biens de consommation sous la dénomination de Senyawa Mandiri (« Senyawa indépendant »).

Pour mieux comprendre la pertinence de l'approche appliquée adoptée plus récemment par Senyawa, nous pouvons considérer comme moment décisif la tournée de clôture de la première décennie du groupe, immédiatement suivie de l'expédition inaugurale d'une série de tournées-recherches effectuées sur dix ans dans



FIGURE 9.1. Senyawa 2021. De gauche à droite : Wukir Suryadi et Rully Shabara. Photo présentée avec l'aimable autorisation des artistes. Crédits : Reza Darwin.

toute l'Indonésie. Au cours de cette tournée, intitulée Nusantara : Chapter I, le duo a visité quatre villes sur différentes îles indonésiennes : Pontianak, Makassar, Denpasar et Bantul, organisant des festivals avec des groupes locaux tout en rendant compte de certaines traditions musicales régionales avec le cinéaste Gigi Priadji. La raison d'être de cette entreprise, comme l'explique Shabara, était de « retourner dans le monde » en appliquant ce qu'ils avaient appris pour d'autres aspects de [leur] travail » et « d'établir des liens, de développer des projets et de trouver des moyens de faire collectivement évoluer [leurs] scènes musicales » (Khaliq 2020 ; je traduis).

Comme j'ai pu le montrer dans cette section, la première décennie de Senyawa est un enchevêtrement complexe de 1) différents genres, traditions, mouvements et scènes régionales situées (des *balia* de Sulawesi aux collectifs *noise* indonésiens) et 2) des



FIGURE 9.2. Flyer officiel du chapitre 1 de Nusantara.

parcours artistiques personnels des membres exprimant différentes interprétations de la pratique et de la pensée artistiques, interagissant avec 3) des réseaux musicaux et culturels mondiaux à différentes échelles.

Cette reconstruction biographique est essentielle pour comprendre que si Senyawa a toujours élaboré sa musique de manière indépendante en tant que duo, son travail doit sa forme spécifique à une certaine dimension collective. Celle-ci se caractérise par l'interaction avec différents acteurs sociaux qui ont tour à tour inspiré, influencé, produit ou même étudié le duo, contribuant à créer certaines articulations, représentations et connexions orientant leur travail. Bien que le concept de *musicking* soit approprié pour décrire cet emmêlement, il ne mettrait pas suffisamment l'accent

sur la relation à l'autre, pragmatique et explicite, établie par l'intermédiaire de la musique comme catalyseur de l'apprentissage.

Au fil des ans, la tendance exploratoire particulière de Senyawa l'a mené à créer de nouveaux réseaux et échanges artistiques dans le cadre d'un processus d'apprentissage. On le voit clairement dans des projets tels que Raung Jagat, Volcanic Winds et, surtout, Nusantara. Ces œuvres constituent, dans une certaine mesure, un processus explicite d'apprentissage de soi par la création et l'exploration de nouveaux réseaux artistiques d'une manière qui, même si elle n'est pas toujours ouvertement politique, reconnaît et remet en question des questions sociales, culturelles et artistiques concrètes. Plus intéressant encore, la pratique artistique de Senyawa, comme nous le verrons, fait écho aux développements de la récente ethnomusicologie appliquée, incarnant de façon informelle certains de ses concepts clés. Pour comprendre cela, il est crucial d'analyser le processus de production créatif du dernier album de Senyawa, *Alkisah*.

***Alkisah* et la deuxième décennie**

Le 19 septembre 2020, en pleine pandémie mondiale de Covid-19, Senyawa a entamé sa deuxième décennie d'activité en annonçant un nouvel album, *Alkisah*, au moyen d'un appel ouvert sur les réseaux sociaux. Les messages expriment l'intention de partager l'œuvre avec des maisons de disques indépendantes du monde entier afin d'explorer des méthodes différentes de production et de distribution de la musique, remettant en question le système actuel. Ce système consiste principalement en des opérations gérées par des marques uniques, généralement plutôt corporatistes, de : 1) production et postproduction audio (comme le mastering) ; 2) production d'exemplaires physiques et de produits dérivés par l'intermédiaire d'entreprises spécialisées ; 3) distribution (physique et numérique) dans les magasins de disques, les mar-

chés en ligne et les distros, ainsi que les plateformes numériques et les services musicaux (comme Spotify, Deezer, Bandcamp et Soundcloud) par l'entremise de sociétés de distribution et d'édition ; et, enfin et surtout, 4) promotion de l'album par des agences de presse spécialisées.

Pour faire face à cette structure de production et de distribution, perçue par le duo comme hiérarchique et centralisée par rapport au rendement économique et au système de droits d'auteur hautement bureaucratisé, Senyawa a donné la possibilité aux maisons de disques participantes de réaliser leur version d'*Alkisah* dans le cadre d'une œuvre collective plus importante. Tout en fournissant les masters audio de l'album et les illustrations originales pour les documents graphiques, le groupe a encouragé les maisons à décider indépendamment du format, du nombre d'exemplaires, des supports graphiques, de la production, de la distribution et des stratégies de promotion, et même à opter pour un mastering différent de l'album. La logique était de créer un réseau pour « éviter le chevauchement de la distribution [...], minimiser les distances d'expédition et permettre aux petites instances éparses de se développer et de se connecter » (Senyawa 2020 ; je traduis).

Selon le groupe, l'idée du projet est née de la nécessité de trouver des solutions de remplacement valables aux nouvelles conditions sociales restrictives causées par la Covid-19. *Alkisah* a été conçu comme une entreprise collective de coopération vers un avenir décentralisé et plus juste, permettant à de petits groupes dispersés de participer au processus artistique. Engagé dans une réflexion stratégique afin d'investir la libération d'un sens artistique et politique cohérent avec son temps (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021), Senyawa exploite la pratique musicale pour créer un processus où la collaboration spontanée et l'auto-organisation dialogique peuvent remettre en question et remplacer avec le temps les logiques de marché compétitives où le

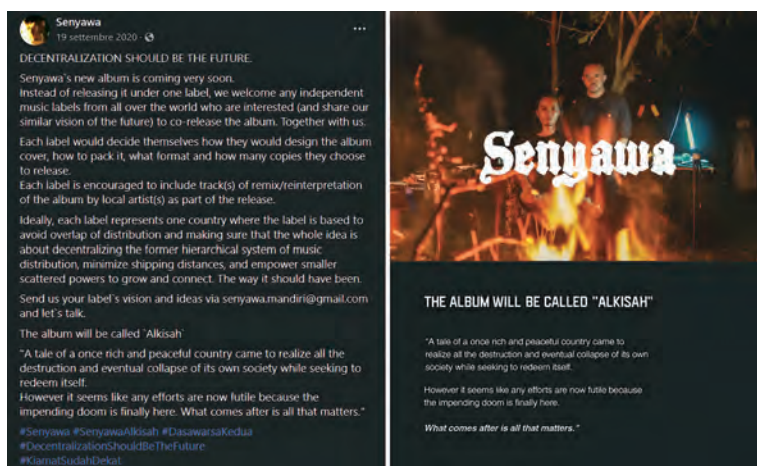


FIGURE 9.3. Publication officielle de l'appel ouvert *Alkisah* sur Facebook.

capital – économique, politique, symbolique, culturel – constitue souvent l'atout déterminant (Kahn-Harris 2004, 106).

Cependant, il ne s'agit pas seulement d'un exercice de logistique. Afin de stimuler et de générer de la variation et de l'hétérogénéité créative, rendant chaque édition unique et représentative de son contexte, Senyawa a encouragé les maisons de disques à « inclure une ou plusieurs pistes de remix/réinterprétation de l'album par un ou plusieurs artistes locaux dans le cadre de la sortie » (Senyawa 2020 ; je traduis), générant ainsi une interaction distinctive entre les réseaux artistiques à l'échelle nationale et mondiale. Le projet avait pour principe directeur que « seuls les gens du lieu savent ce qui leur correspond le mieux » (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021 ; je traduis). En fait, la variation exprime aussi l'idée de décentralisation. L'encourager signifiait s'efforcer de produire un album caractérisé par une multiplicité horizontale d'approches, de pratiques et d'interpré-

tations artistiques individuelles. Dans cette perspective, aucune édition n'est l'originale, pas même celle de Senyawa (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021).

Pour que le projet reste centré sur son contexte conceptuel et coordonne les enregistrements, le duo a donné quelques directives aux participants. Implicitement, le projet exigeait une collaboration, une aide mutuelle et une interaction entre les parties par l'intermédiaire des canaux numériques et par un suivi de l'état d'avancement de l'opération. Explicitement, quatre règles ont été données : premièrement, les presseurs devaient remplir un formulaire déclarant comment ils allaient produire leur version. Deuxièmement, ils devaient s'abstenir de télécharger l'album sur des services musicaux tels que Spotify et Deezer, ce qui aurait conféré la propriété de l'album à une seule partie, mettant ainsi l'entreprise en péril. Troisièmement, l'album ne pouvait sortir qu'à partir d'une date décidée par Senyawa. Enfin, une seule maison de disques par pays était initialement autorisée, afin d'éviter la concurrence. Cette condition a été renégociée par la suite, lorsque, dans certains pays, plus d'une maison de disques a répondu à l'appel ouvert.

Les résultats de l'opération ont été formidables en quantité, générant un réseau spontané de 44 maisons de disques dispersées à travers les nations et les continents. La sortie mondiale de l'album a permis de produire et de vendre des milliers d'exemplaires dans différents formats et a généré plus de 200 reprises – un effort sans doute sans précédent dans l'histoire, rivalisant avec les chiffres de la plupart des petites et moyennes productions et engendrant une multitude d'activités périphériques, mais d'importance similaire. L'entreprise a motivé les maisons de disques à travailler de manière créative sur un certain nombre de produits, notamment des émissions de radio, des vidéos officielles, des événements en ligne, des articles et même des artefacts, multipliant



FIGURE 9.4. La carte d'*Alkisah* montrant l'emplacement géographique et la distribution des maisons de disques participantes.

les déclinaisons possibles du projet au-delà de la sortie de l'album. Selon le groupe, *Alkisah* a eu une diffusion inégalée sur le marché et dans la presse du monde entier. Ainsi, l'ensemble du projet a été un succès par rapport aux hypothèses et aux espoirs initiaux (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021).

Les 20 et 21 février, après cinq mois d'organisation et de communication constante en ligne, l'effort commun a été célébré par une fête de sortie en ligne appelée *Pasar Alkisah* (« marché d'*Alkisah* ») – un titre soulignant la centralité de chacun des participants, plus que de l'album (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021). Les presseurs ont été invités à présenter des œuvres originales sous forme de contenu audiovisuel : réinterprétations d'*Alkisah*, productions de la maison de disques, vidéos originales, *talk-shows* ou *podcasts*.

Toutes les contributions ont donné lieu à un festival qui a duré 48 heures sans interruption sur la plateforme Twitch, au cours duquel les artistes et les maisons de disques ont participé à leur guise en assistant au *streaming*, en présentant leur contenu ou en participant au *chat* de groupe. La participation et la présence en ligne (de Seta 2020, 85) étaient exigées par Senyawa au moins pendant son propre créneau, afin d'être disponibles pour les fans, les amis et les collaborateurs. Pour Shabara (communication personnelle, 2 avril 2021), *Pasar Alkisah* était le moment qui représentait le mieux le projet :

Ce qui m'a fait comprendre que le projet devenait plus important que prévu, c'est *Pasar Alkisah*. [...] C'est là qu'on a compris : « Mec, ce sont des musiciens et des maisons de disques sérieux qui investissent tous leurs efforts, leur temps et leur argent dans le réseau. Et nous voyons que cela se passe sous nos yeux. Nous n'avons rien contrôlé et tout s'est passé comme ça. C'est ce qui arrive quand on donne le pouvoir à tout le monde. » C'est même devenu un meilleur festival que CTM, par exemple. Parce que vous ne sentez pas d'institution derrière celui-ci. Il n'y a pas de règles ni de format standard. C'est juste comme ça. (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021 ; notre traduction)

Pourtant, malgré tout l'optimisme dont il fait preuve, Senyawa est beaucoup plus pragmatique et critique qu'il n'y paraît. L'objectif du projet n'était pas de changer la donne – ce qui, pour le duo, n'est qu'une possibilité lointaine et théorique –, mais de montrer qu'il existe toujours des voies différentes et d'inciter les gens à explorer d'autres possibilités.

En fait, plutôt que d'exercer un contrôle sur le comportement des maisons de disques, le duo a veillé à ce que l'entreprise demeure flexible, responsabilisant les parties dans l'évaluation de toutes leurs possibilités. Comme le souligne Shabara, « [s]i nous avons essayé de contrôler ou de restreindre la distribution

du pouvoir, l'expérience aurait échoué, parce qu'alors Senyawa détiendrait le pouvoir au-dessus de tous les autres, ce qui irait à l'encontre de l'idée même» (communication personnelle, 2 avril 2021; notre traduction). Néanmoins, le duo était conscient d'accorder le pouvoir de décision aux maisons de disques de façon à leur permettre d'exercer une action sur la distribution et la reproduction de l'album, et même vis-à-vis d'éventuels piratages et abus. Des choix rendus possibles par l'éthique du projet, même s'ils n'étaient pas à l'initiative du groupe.

Ainsi, bien que l'on ne puisse définir le ton de l'entreprise comme pessimiste, Senyawa est désabusé par rapport aux thèmes du projet, en particulier la mondialisation et la technologie. Bien que l'idée de décentralisation puisse sembler plus juste relativement à des contextes géographiques et sociaux moins autonomes, dans notre société régie par la rhétorique du développement (Jones 2005, 141) et du commerce de la musique (Little 2001), le duo s'est vu contraint d'adopter des mentalités et des cadres occidentaux : la technologie seule n'est pas automatiquement un atout, à moins de s'accompagner d'un paradigme de partage, de communauté et d'horizontalité. Bien que satisfaits des résultats du projet, les membres de Senyawa estiment que ce succès est en partie gâché par la marginalité des mouvements clandestins, les préjugés révélés dans la manière dont les technologies sont engendrées par les humains, et les logiques capitalistes et impérialistes profondément ancrées, qui transparaissent dans les actions de certains participants (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021).

Cette attitude se reflète dans le récit lugubre de l'album, les paroles et les notes de pochette, qui sont de véritables œuvres de fiction sonore (Eshun [1998] 2020). *Alkisah* est « l'histoire d'un pays autrefois riche et pacifique qui s'est rendu compte [sic] de la destruction et de l'effondrement de sa propre société tout en cherchant à se racheter. Cependant, il semble que tous les efforts

soient désormais vains, car le désastre imminent est enfin arrivé. Ce qui vient après est tout ce qui compte¹. Et ce sont précisément ces derniers mots qui expriment le sens de l'album et de toute l'opération : après chaque apocalypse, seule l'exploration de nouvelles stratégies de survie, au sein de petites communautés, compte véritablement :

En fait, l'expérience ne porte pas sur la décentralisation, mais sur les droits d'exclusivité. Sur le pouvoir. La décentralisation n'est qu'une méthode pour y parvenir : lâcher le pouvoir. Cela signifie que d'autres personnes peuvent l'avoir aussi, vous ne perdez pas ce pouvoir. Il est simplement partagé. Dans l'album, le cercle du pouvoir se répète sans cesse. Mais un album, ce n'est pas la vraie vie. La vraie vie, c'est Rully Shabara, Wukir Suryadi et tout le monde. Donc, maintenant que nous savons que le cercle se répète : qu'allons-nous faire? (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021 ; notre traduction)

Alkisah est un conte, car les contes sont de puissants vecteurs de savoir visant la répétition et la diffusion, dans un processus où chaque version est un peu différente de la précédente. Ensemble, ces versions forment un bagage de connaissances pour survivre (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021). Les phases des albums en duo se sont radicalisées au fil des années (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021), culminant dans une tentative de dépasser l'image et le son que Senyawa a construits. L'orientation vers les collectivités – qu'il s'agisse de projets, de traditions, d'artistes, de maisons de disques ou d'institutions – et la participation deviennent chaque fois plus rigoureuses.

Alkisah est une tentative consciente de développer expérimentalement et collectivement des scènes *underground*. Articulant

1. Senyawa, « *Alkisah* », notes de pochette, publiées le 21 février 2021, consulté le 30 juin 2024.

les scènes locales les unes avec les autres à l'échelle mondiale, en leur attribuant une tâche partagée et un ensemble de directives souples, Senyawa utilise la musique comme catalyseur pour une action commune, ainsi que pour la production et la diffusion de connaissances. Les scènes qui reflètent l'attitude de Senyawa, s'appuyant sur une multiplicité d'activités, sont de plus en plus définies par : 1) des transgressions des frontières conventionnelles défiant les conventions de temps, d'harmonie, de narration, d'instruments, d'identité et d'espace, étendant la définition de la musique à des paradigmes non orthodoxes de composition, d'interprétation et d'écoute (de Seta 2011, 4) en tant que critique sociale implicite ou explicite envers le *statu quo* (Utomo 2018, 46) ; 2) une dévaluation du sens par rapport à la pratique (de Seta 2014) ; 3) un ensemble partagé de principes éthiques et de pratiques créatives organisées autour d'un radicalisme esthétique et politique (Graham 2016, 5 ; Lippit 2016) qui permet aux artistes de se placer en marge de la société actuelle et aux antipodes de l'industrie musicale (Utomo 2018, 46) ; 4) une structuration autour de la production, de la circulation et de la réception d'artefacts culturels produits en masse (tels que les enregistrements musicaux) (Wallach 2008, 4) ; 5) un besoin croissant d'organisation et de promotion en ligne, où la musicalité et la communauté prennent forme grâce à la médiatisation de la « liveness » (de Seta 2011) ; 6) un niveau élevé de conscience de soi et de réflexivité, porté par un discours culturel et métaculturel constant (Wallach 2008) négociant en permanence un groupe de concepts heuristiques continuellement renouvelés, dont la réalité est fragmentaire et incomplète (Graham 2016, 6) ; et enfin, comme pour *Alkisah*, 7) une focalisation sur des activités expérimentales, exploratoires, ne visant pas à donner des réponses concrètes.

Le réseau montre combien la scène *underground* extrême mondiale et populaire est de plus en plus définie par une inter-

dépendance distinctive entre les scènes et les acteurs à différentes échelles : des communautés éphémères de fans et d'artistes (de Seta 2014) formées par proximité géographique, interagissant avec différents mouvements sous-culturels transglobaux à travers une participation créative et métaculturelle, fondée sur une affinité artistique, conceptuelle et politique apparente (Kahn-Harris 2004). En conséquence, Senyawa partage le pouvoir qu'il a accumulé sous la forme de capital *subculturel* (distribué via Internet) pour alimenter un cercle décentralisé et fragmenté de pratiques et de discours artistiques souterrains, où aucune réponse définitive n'est donnée et où l'on se concentre constamment sur ce qui devrait advenir ensuite.

Le projet *Alkisah* ne constitue pas simplement un formidable cas à étudier, indispensable pour comprendre les processus caractérisant les pratiques et scènes musicales transglobales les plus expérimentales et les plus extrêmes dans les contextes urbains et mondialisés actuels. Comme je l'ai indiqué, il présente également des similitudes étonnantes avec plusieurs objectifs et méthodologies de la recherche ethnomusicologique appliquée. Dans la section suivante, j'examinerai la contribution de ma maison de disques en décrivant l'élaboration de l'édition italienne du projet. En plus d'offrir un aperçu qualitatif de l'une de ses versions, l'analyse de mon expérience en tant qu'artiste participant et anthropologue illustrera la manière dont de telles expériences peuvent élargir l'horizon de la recherche musicale universitaire et para-universitaire en remodelant la relation entre théorie et pratique.

La décentralisation devrait être l'avenir

Après avoir vu l'appel ouvert, nous avons répondu, avec ma maison de disques spécialisée en musique expérimentale, Artetetra, afin de contribuer à l'édition italienne de l'album. Outre notre connaissance personnelle du groupe et notre statut de fans de

longue date, nous avons estimé que le ton de l'entreprise correspondait à nos intérêts. Nous étions curieux de participer et de voir ce qui allait se passer, mais aussi honorés d'éditer l'un de nos groupes préférés. En tant que collaborateurs de longue date de la maison de disques milanaise Communion, et pensant qu'elle pourrait vouloir participer également, nous avons demandé à Senyawa si une coédition aurait été envisageable, demande que le duo a bien accueillie.

Après avoir planifié la sortie avec chaque maison de disques par courriel, nous avons opté, avec Communion, pour une édition de 150 cassettes fabriquées en République tchèque. Les graphismes ont été conçus par l'artiste visuel et plasticien Nicola Tirabasso à partir de croquis originaux de l'artiste Sopeng, fournis par Senyawa. De plus, sur la base des suggestions de l'appel, nous avons conçu un album de reprises intitulé *Maka* (« Puis »), sorti un mois plus tard, invitant 15 artistes italiens à réinterpréter les chansons d'*Alkisah*. Pour soutenir la sortie de l'album, nous avons réalisé un certain nombre d'émissions de radio présentant des œuvres de Senyawa et des maisons de disques du réseau, un article (Monteanni 2021) et le présent texte. De plus, nous avons rédigé notre version des notes de pochette et des fiches de presse de l'album, ainsi qu'une variation des fictions sonores de Senyawa (Eshun [1998] 2020). En ce qui concerne la promotion, l'album étant déjà couvert par les médias de masse, nous avons décidé de nous concentrer sur la presse nationale.

Tout au long du processus, les décisions concernant les formats, le nombre d'exemplaires, les prix, les collaborations – tant pour les graphiques que pour les albums – et les stratégies de promotion ont été motivées par l'intention commune de proposer notre interprétation de la musique et des directives du groupe, en essayant de trouver le juste milieu entre notre vision artistique et la leur, pour exprimer pleinement les deux. Au cours de cette

entreprise, j'ai ressenti un sentiment de responsabilité, m'interrogeant souvent sur l'adéquation d'un choix par rapport à l'objectif et sur la manière dont notre effort individuel pouvait s'intégrer à l'ensemble de la vision. Je n'ai pu m'empêcher, par conséquent, d'analyser la façon dont nos pratiques s'appuyaient sur l'intention initiale.

Pour jeter un regard critique cette expérience, je dirais que, tout en étant d'accord sur le succès général de l'entreprise – qui, pour moi, réside dans la fluidité et l'efficacité de l'auto-organisation collective et indépendante –, j'ai remarqué, comme d'autres participants, y compris Senyawa, que certains événements, sans contredire les règles de l'opération, coïncidaient malaisément avec ses logiques. Parmi ces dissonances, on peut citer le fait que certaines versions de l'album étaient disponibles sur Amazon, que des éditions étrangères sont apparues dans des magasins italiens et que la presse de premier plan (principalement basée aux États-Unis et au Royaume-Uni) était manifestement incapable de représenter le projet dans sa complexité, privilégiant largement certaines maisons de disques occidentales (dans un réseau composé principalement de tirages basés en Asie) et influençant ainsi l'indexation sur Internet. Ces exemples laissent entrevoir des problèmes de représentation et d'agentivité (Matthes 2016).

Ces constatations concordent avec les réflexions de Senyawa sur la mondialisation et la technologie, et mettent en lumière les préjugés infrastructurels et culturels existants, les inégalités de capital et les dynamiques de pouvoir ancrées dans l'industrie musicale en général, du courant dominant à l'*underground*. C'est là que réside la faiblesse du projet, limité qu'il est par la façon dont sont distribuées les ressources dans la structure organisationnelle actuelle de l'industrie musicale, ce qui réduit la possibilité de diversification de la musique en renforçant l'autorité de certains acteurs (Azenha 2006 ; Tan 2019).

Quoi qu'il en soit, cela révèle, il me semble, l'impossibilité pour tout système d'être pleinement cohérent (Hobart 2000), le discours étant toujours contradictoire (Potter et Wetherell 1987). Notamment lorsque l'on demande aux interlocuteurs de juger de l'indétermination et du résultat incertain d'une entreprise comme *Alkisah*. À partir d'un tel point de vue, lui-même en devenir, l'objectivité devient impossible. Néanmoins, malgré l'intérêt du duo pour l'évaluation des résultats du projet (Shabara, communication personnelle, 2 avril 2021), ces analyses sont limitées. Senyawa savait parfaitement que la décentralisation facilitée par la technologie ne conduirait pas à une décentralisation à l'échelle de l'industrie, dans la mesure où d'autres aspects de cette industrie restent contrôlés et exclusifs (Azehna 2006). Le duo savait également qu'il lui fallait s'engager dans les modes de production capitalistes pour survivre. Le succès n'a jamais été l'objectif. En cohérence avec la pratique artistique (Ingold 2018), *Alkisah* est une expérience collective. Une exploration. Cela nous amène finalement à ce qui est vraiment en jeu ici pour la recherche : les périls de la surdétermination théorique par rapport à l'indétermination de la pratique.

Depuis leur création, l'anthropologie et l'ethnographie ont tenté de débusquer leurs propres mensonges méthodologiques (Fine 1993 ; de Seta 2020), issus d'un état d'esprit logocentrique et positiviste fondé sur l'objectivité (Rikou et Yalouri 2018). Cet état d'esprit trouve sans doute sa genèse dans l'idée que la recherche scientifique est un « mode d'enquête dédié à la vérification d'hypothèses par la collecte et l'analyse de données dans des conditions contrôlées et à l'avancement de la théorie par la conjecture et la réfutation » (Ingold 2018). Cette conception opère une séparation hiérarchique entre l'art et la science, laquelle se reproduit dans les contextes éducatifs (Yalouri 2018).

La prise en compte, dans les années 1980, du rôle de l'anthropologue dans les relations de pouvoir de l'ère coloniale a conduit à de nouvelles approches de la relation à l'autre (Clifford et Marcus 1988), générant une attention accrue sur le processus créatif de la formation culturelle du sens dans la vie personnelle et sociale (Rikou 2018). Malgré cette prise de conscience, le problème reste entier : les théories académiques reposent sur un certain nombre de postulats positivistes qui confinent à l'essentialisme (Hobart 2000, 18), l'anathème de la discipline anthropologique. Alors que l'anthropologie et le monde académique tentent depuis des décennies de contrer l'hégémonie de l'écrit et de son objectivité en tant qu'idéal épistémique, en essayant de faire plus de place aux pratiques vernaculaires et informelles, la théorie, le sens et le texte restent prédominants dans les disciplines académiques (Hobart 1996 ; 2013), marginalisant ainsi d'autres types de savoirs et des projets épistémiques alternatifs. Cette approche produit une représentation incorrecte de la réalité, en degré et en nature, chez les médias préférés de nos interlocuteurs et réduit également « des situations complexes et partiellement sous-déterminées à celles moins complexes et plus surdéterminées » (Hobart 2000, 4 ; notre traduction). Néanmoins, la théorie semble avoir gagné en popularité même au sein de l'art contemporain, malgré l'insistance de ce dernier sur la pratique (Reynolds 2019 ; Turpin et autres 2019 ; Ciccioni 2021).

Par conséquent, malgré les développements théoriques des quatre dernières décennies, qui poussent le monde universitaire à s'engager dans l'inconnu et le non rationnel, on a toujours tendance à considérer l'art comme peu fiable scientifiquement (Yalouri 2018), plutôt que comme une voie différente pour s'engager dans le monde. Ce mode d'engagement recourt à l'activisme et à la responsabilité située comme des moyens parallèles de faire

face à l'incertain (Wright 2018). Pour ce qui est de l'ethnomusicologie, ce chevauchement entre l'art, l'anthropologie et l'activisme implique d'employer la compréhension de la musique pour améliorer l'humanité dans le cadre d'une « ethnomusicologie appliquée » (Pettan 2010). Cette discipline vise à 1) développer de nouveaux cadres pour la performance musicale ; 2) réincorporer les modèles musicaux dans les communautés qui les ont créés ; 3) fournir aux membres de la communauté un accès aux modèles stratégiques et aux techniques de conservation ; et 4) développer des solutions structurelles à des problèmes généraux (Sheehy 1992, 330). En bref, il s'agit là d'une méthodologie stratégique adaptée aux enquêtes concernant « la musique en temps de crise » (Rice 2014).

Bien que louable, cette approche fait toujours partie de la tour d'ivoire universitaire, considérant le savoir disciplinaire comme une production générée par les chercheurs et les chercheuses sous l'œil vigilant des institutions (Harrison 2015). Cette perspective a beau se concentrer sur les caractéristiques transformatives de la pratique, elle donne encore une représentation trompeuse de la façon dont les choses se passent en dehors du milieu universitaire. En effet, le réseau *Alkisah* s'est organisé de manière autonome autour de principes et de règles semblables à ceux qui régissent l'ethnomusicologie appliquée. De la définition générale de Svanibor Pettan aux quatre objectifs distingués par Daniel Sheehy, en passant par la conscience de faire de la musique dans et pour les moments difficiles, le réseau applique ces directives, quoique de manière moins formelle, dans une structure où l'anthropologue ne joue qu'un rôle mineur.

En effet, ce que le réseau incarne le mieux est le concept de communauté épistémique. Selon Klisala Harrison, « le terme *communauté épistémique* fait référence à un collectif de personnes – y compris, par exemple, des ethnomusicologues, des musiciens, des membres de la communauté ou des personnes d'autres disciplines

– qui travaillent ensemble à la résolution et à l'analyse d'un problème particulier ou d'un domaine d'intérêt dont les termes sont définis de manière épistémologique » (2012, 506 ; notre traduction) et qui ont :

(1) un ensemble partagé de croyances normatives et de principes, qui fournissent une justification de l'action sociale ; (2) des croyances causales partagées, qui sont dérivées de l'analyse des pratiques menant ou contribuant à un problème ou à un ensemble de problèmes qui servent ensuite de base pour élucider les liens multiples entre les actions possibles et les résultats souhaités ; (3) des principes d'analyse partagés ou acceptés pour l'action ; et (4) une entreprise commune. (*ibid.*, 521 ; notre traduction)

Alkisah a mis tout cela en œuvre en s'appuyant sur une communauté d'artistes, de professionnels (par exemple, des journalistes et des plateformes) et de fans, d'une manière qui rappelle la question fondamentale de David Graeber : « Quelle est l'approche la mieux adaptée pour soutenir ceux qui tentent de remettre en cause les structures de pouvoir et d'autorité, et de quelle manière ? » (2015, 6 ; notre traduction). Cela nous ramène à notre argument initial et à notre cadre méthodologique. En effet, chez Graeber, cette question signifie que les concepts et les théories sont des dérivés de la pratique (*ibid.*) En ce sens, le processus d'apprentissage de Senyawa, favorisé par une pratique musicale collaborative aboutissant à *Alkisah*, retrace le cadre d'une lecture réaliste des pratiques musicales *underground* transglobales.

En effet, quelles que soient les stratégies choisies par les artistes, les maisons de disques et la communauté au cours du projet, elles suivent toutes le raisonnement selon lequel « les méthodes que [l'on utilise] dépendent du problème, et non l'inverse » (Hobart 2013, 19 ; notre traduction). Cette perspective emploie la pratique exploratoire communautaire comme nœud fondamental produisant une

pluralité de visions, d'approches et de raisonnements. En cohérence avec l'histoire des mouvements de musique bruitistes (Klett et Gerber 2014), cette approche se nourrit de l'indétermination. Une indétermination des rôles, des résultats, des objectifs et des activités, les participants s'engageant à relâcher le contrôle. Une indétermination qui est souvent dépréciée par les chercheurs tout autant qu'elle est excessivement valorisée par les artistes.

Lorsque j'ai décidé d'analyser ce projet pour ce chapitre, j'étais déjà entouré par mon champ d'étude, qui pour moi était constitué par l'articulation individuelle et collective, en ligne et dans la vie réelle, de différentes idées et activités créatives autour de la musique. Moi-même ainsi que les autres membres du réseau avons été guidés par une idée de la pratique définie comme « certains moyens d'agir que l'on reconnaît dans le monde et chez les humains dans le but de produire un résultat défini » (Hobart 1996, 6 ; notre traduction). Engagé dans une entreprise continue, j'ai senti que mon jugement et ma relation au réseau étaient assez ambigus en matière de rôle et de positionnement, dans la mesure où j'étais à la fois partisan sincère, artiste participant et chercheur critique. Néanmoins, je savais quel résultat je visais, et j'ai essayé d'agir en conséquence.

Pour moi, il s'agissait de m'engager dans la pratique en utilisant mon expertise anthropologique pour examiner et influencer les résultats en cours, qui ont ensuite servi de lignes directrices informelles pour notre activité en tant que maison de disques. Pour de nombreux participants, cette expérience a permis d'établir que la participation cocreative et une responsabilité localisée – plutôt que de la théorie – sont de puissants catalyseurs pour créer, agir et rechercher. Comme Wallach nous le rappelle en s'impliquant dans le travail sur le terrain en tant que figurant pour un clip vidéo (2008, 135), seule la participation peut révéler des informations sur le non-dit, l'indicible et l'impensable (Hobart 2015, 8).

Pour moi et pour les artistes participants, cela supposait un coapprentissage sur : 1) la manière dont le duo à l'initiative du projet avait conçu les règles, les objectifs et évalué l'échec et le succès de l'entreprise ; 2) la manière dont la confiance excessive des artistes et des professionnels dans la théorie peut forger des rhéoriques qui ne correspondent pas à la réalité ; 3) le fonctionnement ambigu de l'industrie de la musique et des infrastructures numériques qui facilitent et entravent à la fois la décentralisation ; 4) la manière dont les réseaux de musique *underground* s'organisent dans des structures qui tentent et parviennent à exprimer des perspectives artistiques individuelles et collectives sans chercher la synthèse suprême, capable de concurrencer les modèles dominants ; et 5) la manière dont la participation et l'expérimentation collective peuvent produire des connaissances, des expériences et des changements.

Ainsi, selon la signification méthodologique de la participation artistique, les expériences similaires sont-elles exclues pour les simples fans ? Ce type de recherche n'est-il ouvert qu'aux artistes ? Quelle est la place de nos « membres de la communauté » (Harrison 2012, 506 ; notre traduction) qui ne peuvent ni jouer de la musique ni posséder une maison de disques ? Pour pousser cette logique participative encore plus loin et développer l'exemple de Wallach, j'aimerais considérer le cadre du compositeur John Oswald pour les instruments de musique, que je trouve particulièrement approprié en raison de l'accent qu'il met sur le système des droits d'auteur et la façon dont nous percevons les instruments comme productifs ou reproductifs. Dans son ouvrage *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* (1985), Oswald affirme :

Les instruments de musique produisent des sons. Les compositeurs produisent de la musique. Les instruments de musique reproduisent

la musique. Les magnétophones, radios, lecteurs de disques, etc., reproduisent des sons. Un appareil tel qu'une boîte à musique à remontoir produit des sons et reproduit de la musique. Un phonographe dans les mains d'un artiste de hip-hop/scratch qui joue un disque comme une planche à laver électronique avec une aiguille phonographique comme plectre, produit des sons qui sont uniques et non reproduits – le tourne-disque devient un instrument de musique. Un échantillonneur, par essence un instrument d'enregistrement et de transformation, est à la fois un dispositif d'archivage et un dispositif de création [...]. Les matériaux sonores qui inspirent la composition peuvent-ils parfois être eux-mêmes considérés comme des compositions? (1985; notre traduction)

C'est la question que nous devrions nous poser ici. Les participants, artistes ou fans, peuvent-ils tous créer et rendre compte de la réalité à laquelle ils prennent part? La réponse est la suivante : cela dépend de la façon dont nous concevons notre engagement dans les pratiques. Pour remettre en question des rôles qui correspondent de moins en moins à la réalité et de plus en plus à des constructions culturelles et métaculturelles (Wallach 2008), nous devons formuler la recherche participative simplement comme suit : « Comment puis-je être utile en partageant mes compétences créatives? » (Miller 2020; notre traduction). Nous – artistes, anthropologues, fans – devrions nous demander : comment m'engager dans les pratiques de manière à en faire des dispositifs à la fois créatifs et documentaires?

Cette logique interroge la façon dont nous interprétons de manière dualiste nos rôles actifs ou passifs dans la recherche ou la création, en soulignant que les pratiques créatives expérimentales (intervenir dans un festival en ligne, composer de la musique, produire un album ou écrire un article universitaire) – interprétées comme des inventions plus que des compositions (Oswald et Igma, 1988) – impliquent de s'engager avec les motivations des gens à

agir de certaines manières, dans leurs interactions entre eux et avec leurs environnements, ce qui est essentiel pour comprendre les applications de la musique dans différentes localités et réalités sociopolitiques (Harrison 2012). Cela est pertinent, qu'il s'agisse d'entreprendre une recherche anthropologique ou de tenter de changer les lieux communs sur le droit d'auteur et l'industrie musicale.

Tout cela, pour moi, constitue une réponse politique et pragmatique reposant sur la multiplicité des approches proactives que les acteurs adoptent en interagissant de manière créative à travers les réseaux de musique indépendante. Deux concepts la résument parfaitement : la participation expérimentale (Anderson et Wittkower 2017) et l'auto-organisation indéterminée (Graeber 2009). Ces derniers font partie non seulement de l'effort anthropologique, mais aussi des fondations des pratiques de musique expérimentale transglobale en général.

* * *

Il serait banal de dire que nous avons besoin de développements théoriques et méthodologiques pour faire de la recherche dans un monde qui ne cesse de se complexifier, de se mondialiser et de se numériser (Rikou et Yalouri 2018). Ce qui est moins banal, c'est de s'engager dans des méthodes de recherche peu familières, qui opèrent un croisement entre l'art, la recherche et l'activisme, et ouvrent de nouvelles façons de les comprendre, de les imaginer et d'agir, tout en problématisant nos hypothèses souvent indéfendables sur les raisons et les manières d'agir des gens qui nous entourent. De manière générale, cela peut nous rendre plus conscients et plus réceptifs à la complexité des processus impliqués dans la production de la connaissance dans un contexte plus large (Wright 2018).

Alkisah nous révèle que nous évoluons dans des contextes où les distinctions entre les rôles, les personnes et même les lieux sont brouillés et constamment renégociés dans le cadre d'une pratique dialogique réflexive, fondée sur la musique et la rétroaction mutuelle. Cela nous amène à considérer le fait que, pour ces sous-cultures, la musique n'est jamais simplement de la musique, mais aussi un outil de médiation entre les acteurs sociaux, l'esthétique, les concepts et les théories, les principes éthiques, les réalités matérielles et les structures politiques (de Seta 2011). Ce modèle favorise l'engagement créatif plutôt que la capacité à poser les bonnes questions (Hobart 2013), en particulier pour les artistes et les ethnomusicologues qui traversent des périodes difficiles.

En outre, essayer d'articuler ce qui devrait suivre, ou même le sens ultime du projet, reviendrait à surdéterminer un processus expérimental qui est indéterminé de par sa conception, dans le cadre d'une théorisation scientifique illusoire et inutile. C'est d'autant plus le cas lorsque cette surthéorisation est appliquée à des sujets de recherche qui rejettent habituellement l'intellectualisation, favorisant plutôt la pensée et l'action par la musique (Masciandaro et Connole 2015). Par conséquent, la recherche réflexive, expérimentale et exploratoire devrait être développée comme un processus continu et dialogique d'itération créative (Ingold 2018), ainsi qu'une contextualisation progressive des pratiques émergentes. Il s'agit là, selon moi, d'une méthodologie efficace aussi bien que d'un antidote à l'intellectualisation des pratiques et à ses rhétoriques trompeuses qui, dans *Alkisah*, prennent la forme d'un optimisme naïf envers la technologie et la mondialisation. Après tout, si je me suis bien fait comprendre, il serait de toute façon suspect d'offrir une réponse textuelle à ces questions.

Pour l'instant, le réseau lui-même se demande simplement ce qu'il doit faire des résultats de ce projet et des nouvelles connexions

qu'il a permis d'établir. Chacun est simplement curieux de savoir où tout cela va nous mener. Ce projet étant par nature exploratoire, je ne veux pas préjuger ni prédécider de nouvelles ou différentes pistes de recherche, qu'elles soient universitaires, artistiques ou – comme cela devrait être évident à ce stade – les deux à la fois. Pour paraphraser la conclusion ouverte de Senyawa, j'invite les artistes et les anthropologues à tenter d'articuler la recherche et l'exploration futures de cet ensemble particulier de pratiques artistiques pour eux-mêmes, avec une participation créative et une expérimentation personnelle, en se concentrant sur ce qui vient après. C'est maintenant à vous de raconter l'histoire.

RÉFÉRENCES

- Alexandru, Eduard (2017), « Rully Shabara & Wukir Suryadi from Senyawa. A force of nature », *The Attic*, [En ligne], [https://theatticmag.com/features/1732/rully-shabara-%26-wukir-suryadi-from-senyawa-_a-force-of-nature.html].
- Anderson, Tim, et D. E. Wittkower (2017), « Why legally downloading music is morally wrong », dans Russ Shafer-Landau (dir.), *The Ethical Life. Fundamental Readings in Ethics and Moral Problems*, Oxford, Oxford University Press, p. 1-8.
- Azenha, Gustavo S. (2006), « The Internet and the decentralisation of the popular music industry: critical reflections on technology, concentration and diversification », *Radical Musicology*, vol. 1, [En ligne], [<http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Azenha.html>].
- Bell, Clive (2016), « Senyawa in discussion with Clive Bell », *Cafe OTO*, [En ligne], [<https://www.cafeoto.co.uk/events/senyawa-discussion-clive-bell/>].
- Cartagenova, F. (2021), « Senyawa revolution! », *Drums and Chants*, [En ligne], [<https://drumsandchants.com/senyawa-revolution/>].
- Ciccioni, Clara (2021), « Mai stati umani », *Comp(h)ost*, NERO Editions, p. 53-57.
- Clifford, James, et George E. Marcus ([1986] 2009), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research*

Advanced Seminar, édition établie par Kim Fortuny, Berkeley, University of California Press.

Doran, John (2015), « A volcanic talent: Senyawa interviewed », *The Quietus*, [En ligne], [https://thequietus.com/articles/18665-senyawa-interview].

Dyer, Richard (2005), *Only Entertainment*, Abingdon, Routledge.

Ekwealo, C. J. (2012), « Contextualizing “philosophic sagacity” among the Igbo of South-Eastern Nigeria: an examination of Chinua Achebe’s *Things Fall Apart* », *Thought and Practice. A Journal of the Philosophical Association of Kenya (PAK)*, nouvelle série, vol. 4, n° 2, p. 205-218.

Eshun, Kodwo ([1998] 2020), *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Verso Books.

Fine, Gary Alan (1993), « Ten lies of ethnography », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 22, n° 3, p. 267-294, [En ligne], [https://doi.org/10.1177/089124193022003001].

Freeman, Philip (2018), « Indonesian avant-garde doom duo Senyawa forge their own path (and instruments) », *Bandcamp Daily*, [En ligne], [https://daily.bandcamp.com/features/senyawa-sujud-interview].

Graeber, David (2009), « Are you an anarchist? The answer may surprise you! », *The Anarchist Library*, [En ligne], [https://theanarchistlibrary.org/library/david-graeber-are-you-an-anarchist-the-answer-may-surprise-you].

— (2015), « Radical alterity is just another way of saying “reality” », *HAU. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 5, n° 2, p. 1-41, [En ligne], [https://doi.org/10.14318/hau5.2.003].

Graham, Stephen (2016), *Sounds of the Underground. A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, [En ligne], [https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.8295270].

Harrison, Klisala (2012), « Epistemologies of applied ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 56, n° 3, p. 505-529, [En ligne], [https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0505].

— (2015), « The second wave of applied ethnomusicology », *MUSICultures*, vol. 41, n° 2, p. 15-33, [En ligne], [https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/22909].

- Hobart, Mark (1996), « Ethnography as a practice, or the unimportance of penguins », *Europaea*, vol. 2, n° 1, p. 3-36.
- (2000), « The end of the world news », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 3, n° 1, p. 79-102, [En ligne], [<https://doi.org/10.1177/136787790000300105>].
- (2013), « What's new? An exercise in hyporeality », communication présentée au colloque Novelty/Theory. Research Without Theory: Questioning Ingrained Practices and the Pursuit of Novelty, Hong Kong, [En ligne], [https://www.academia.edu/35623311/Whats_new_An_exercise_in_hyporeality].
- (2019), « How Indonesians argue » [document inédit], [En ligne], [<https://doi.org/10.13140/RG.2.2.36222.33609>].
- IFPI (2021), « IFPI issues Global Music Report 2021 », [En ligne], [[https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report-2021/#:~:text=The%20global%20recorded%20music%20mar-](https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report-2021/#:~:text=The%20global%20recorded%20music%20market,2020%20were%20US%2421.6%20billion)ket,2020%20were%20US%2421.6%20billion].
- Ingold, Tim (2018), « Anthropology between art and science: an essay on the meaning of research », *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, n° 11, [En ligne], [<http://field-journal.com/issue-11/anthropology-between-art-and-science-an-essay-on-the-meaning-of-research>].
- Jones, Tod (2005), « Indonesian cultural policy, 1950-2003: culture, institutions, government », thèse de doctorat, Perth, Curtin University, [En ligne], [<https://espace.curtin.edu.au/handle/20.500.11937/403>].
- Kahn-Harris, Keith (2004), « The “failure” of youth culture », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, n° 1, p. 95-111, [En ligne], [<https://doi.org/10.1177/1367549404039862>].
- Khalik, Azzief (2020), « Senyawa: Indonesian experimentalists detach and decentralise with new album *Alkisah* », *NME*, [En ligne], [https://www.nme.com/en_asia/features/senyawa-indonesian-experimentalists-new-album-alkisah-2021-interview-2828013].
- Klett, Joseph, et Alison Gerber (2014), « The meaning of indeterminacy: noise music as performance », *Cultural Sociology*, vol. 8, n° 3, p. 275-290, [En ligne], [<https://doi.org/10.1177/1749975514523936>].
- Lippit, Takuro Mizuta (2016), « Ensembles Asia: mapping experimental practices in music in Asia », *Organised Sound*, vol. 21, n° 1, p. 72-82, [En ligne], [<https://doi.org/10.1017/S1355771815000394>].

- Lis, Marianna, et Krzysztof Dziuba (2020), « Senyawa. Independence and experiment », *Glissando Audiopapers*, [En ligne], [<http://audiopapers.glissando.pl/wukir-suryadi-i-rully-shabara/>].
- Little, Jonathan D. (2001), « Exoticism globalised in a new century: the forgotten roots of world music », *Music Business Journal*, [En ligne], [https://core.ac.uk/display/74397515?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-vi].
- Masciandaro, Nicola, et Edia Connoles (dir.) (2015), *Floating Tomb. Black Metal Theory*, Milan, Mimésis.
- Matthes, Erich Hatala (2016), « Cultural appropriation without cultural essentialism ? », *Social Theory and Practice*, vol. 42, n° 2, p. 343-366, [En ligne], [<https://doi.org/10.5840/soctheorpract201642219>].
- Miller, Daniel (2020), « How to conduct an ethnography during social isolation » [vidéo], YouTube, [En ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=NSiTrYB-oso&ab_channel=DanielMiller].
- Monteanni, Luigi (2020), « Kasurupan : spirits taxonomies and interpretation in the practice of *Kasénian réak* », *Jurai Sembah*, vol. 1, n° 2, p. 27-35, [En ligne], [<https://doi.org/10.37134/juraisembah.vol1.2.3.2020>].
- (2021), « Hyperlocal VS Transglobal. Senyawa, *Alkisah*, l'épica del potere e la sagacia transglobale », *Materia impersonale*, [En ligne], [<https://materiaimpersonale.wordpress.com/tag/senyawa/>].
- Novak, David (2011), « The sublime frequencies of new old media », *Public Culture*, vol. 23, n° 3, p. 603-634, [En ligne], [<https://doi.org/10.1215/08992363-1336435>].
- (2018), « Down on the street (profile of Indonesian group Senyawa) », *The Wire*.
- Oswald, John (1985), « Plunderphonics, or audio piracy as a compositional prerogative », *Plunderphonics*, [En ligne], [<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>].
- , et Norman Irga (1988), « An interview with transproducer John Oswald », *Plunderphonics*, [En ligne], [<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xinterviews.html>].
- Potter, Jonathan, et Margaret Wetherell (1987), *Discourse and Social Psychology. Beyond Attitudes and Behaviour*, Londres, Sage Publications.
- Reynolds, Simon (2019), « The rise of conceptronica », *Pitchfork*, [En ligne], [<https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/>].

- Rice, Timothy (2014), « Ethnomusicology in times of trouble », *Yearbook for Traditional Music*, n° 46, p. 191-209, [En ligne], [<https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.46.2014.0191>].
- Rikou, Elpida (2018), « Research as art in/as context », *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, n° 11, [En ligne], [<http://field-journal.com/editorial/research-as-art-in-as-context>].
- , et Eleana Yalouri (2018), « The art of research practices between art and anthropology », *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, n° 11, [En ligne], [<http://field-journal.com/editorial/introduction-the-art-of-research-practices-between-art-and-anthropology>].
- Senyawa (2020), « Decentralization should be the future », Facebook, [En ligne], [<https://www.facebook.com/senyawamusik/posts/3661970933835414>].
- Seta, Gabriele de (2011), « Mediation through noise : experimental music in China », thèse de doctorat, Leyde, Université de Leyde, [En ligne], [https://www.academia.edu/1228212/Mediation_through_noise_Experimental_music_in_China].
- (2014), « The noise connection : experimental music in China as a networked subculture », dans Artemij Keidan (dir.), *The Study of Asia. Between Antiquity and Modernity. Parallels and Comparisons*, Pise, Fabrizio Serra Editore, p. 38-44.
- (2018), « Digital folklore », dans Jeremy Hunsinger, Matthew M. Allen et Lisbeth Klastrup (dir.), *Second International Handbook of Internet Research*, Dordrecht, Springer, p. 168-181, [En ligne], [https://doi.org/10.1007/978-94-024-1202-4_36-1].
- (2020), « Three lies of digital ethnography », *Journal of Digital Social Research*, vol. 2, n° 1, p. 77-97, [En ligne], [<https://doi.org/10.33621/jdsr.v2i1.24>].
- Small, Christopher (1999), « Musicking. The meanings of performing and listening. A lecture », *Music Education Research*, vol. 1, n° 1, p. 9-22, [En ligne], [<https://doi.org/10.1080/1461380990010102>].
- Stickells, Lee (2021), « Dropping out and bugging out : survivalists, counterculture and the architecture of preparedness », communication présentée à Transgression. The 10th Annual Conference of the AHRA, Bristol, 21-22 novembre.
- Tan, Shzr Ee (2019), « Digital inequalities and global sounds », dans Nicholas Cook, Monique M. Ingalls et David Trippett (dir.), *The Cambridge*

- Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 253-273, [En ligne], [<https://doi.org/10.1017/9781316676639.025>].
- Turpin, Martin Harry, et autres (2019), « Bullshit makes the art grow profounder », *SSRN Electronic Journal*, vol. 14, n° 6, p. 658-670, [En ligne], [<https://doi.org/10.2139/ssrn.3410674>].
- Utomo, Dwi Setyo (2018), « Musik noise: Sebuah Seni, Ekspresi, Dan Perlawanan », *Umbara. Indonesian Journal of Anthropology*, vol. 3, n° 1, p. 44-53, [En ligne], [<https://doi.org/10.24198/umbara.v3i1.29139>].
- Wallach, Jeremy (2008), *Modern Noise, Fluid Genres. Popular Music in Indonesia, 1997-2001*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Yalouri, Eleana (2018), « The return of the unreal », *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, n° 11, [En ligne], [<http://field-journal.com/issue-11/the-return-of-the-unreal>].

La Base

Chronique de la cocréation documentaire

VADIM DUMESH

Ce texte est une chronique réflexive accompagnée de quelques fragments du journal de bord de mon travail de cocréation documentaire avec les chauffeurs et chauffeuses de taxi parisiens¹.

Ce projet d'installation vidéo et de long-métrage documentaire s'est déroulé sur le terrain de la Base arrière taxi (BAT) à l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle, un centre de transit et d'attente, isolé et gigantesque, pour plus de 1 500 taxis, qui patientent avant d'être redistribués dans les terminaux. La BAT est un refuge pour des chauffeurs et chauffeuses qui doivent faire face à un marché en déclin, frappé par la concurrence des applications numériques et des nouvelles mobilités urbaines. C'est dans ce lieu qu'hommes et femmes, souvent âgés de plus de soixante ans, tentent d'échapper au stress, à la fatigue et à la solitude. Cet espace leur offre aussi un moyen sûr de trouver des passagers, bien que la rentabilité pour le temps passé à attendre soit faible. En effet, pour chaque course, ils devront patienter plusieurs heures.

1. Merci à l'artiste-chercheuse Adèle Giraud, professeure de l'Université du Québec à Montréal et codirectrice du labdoc Viva Paci et à la formatrice pour étudiants étrangers de l'Université du Québec à Montréal Chantal Gamache pour leur précieuse contribution à la rédaction de ce chapitre.



FIGURE 10.1. Vue de la Base arrière taxi (BAT). Crédits par Vadim Dumesh.

En 2015, j'ai découvert la BAT dans le cadre de mes travaux de recherche sur l'imaginaire de la mobilité sans chauffeur. La vie de ces personnes dans ce lieu m'a semblé propice à la cristallisation de multiples tensions générées par l'omniprésence de la technologie numérique dans nos sociétés contemporaines. Les chauffeurs et chauffeuses de taxi n'ont-ils pas été parmi les premiers frappés par cette révolution technique à double tranchant, à la fois source d'aliénation et promesse heureuse d'émancipation pour le monde ? Espace de coexistence de multiples cultures d'immigration française, ce terrain m'est dès lors apparu comme un espace privilégié pour l'observation des mutations numériques du travail, de l'emploi du temps et de la mobilité.

J'avais d'abord conçu ma présence à la BAT comme un travail de terrain documentaire. Mais avec le temps, celui-ci s'est transformé en une recherche sur les conditions, le potentiel et les limites de la cocréation documentaire. En leur permettant de s'opposer à l'appropriation des données et des savoir-faire par les algorithmes

et les dispositifs de mobilité numérique, je voulais proposer aux participants et participantes un processus horizontal et transparent de coécriture et de coréalisation, offrant la liberté de choisir leur objet et de construire leur expérience. Avec chacun d'eux, j'ai établi un cadre de travail et d'accompagnement individualisé, à partir de leurs envies et de leurs motivations pour participer au projet, de la dynamique de notre relation et de leurs capacités de prise de vue.

Dans un esprit d'inclusion, de respect et de transparence, je leur ai clairement précisé que leurs images seraient agencées au montage avec mes propres images. Toutefois, le passage à la cocréation soulève de nombreuses questions, souvent complexes à résoudre. Quelles sont les asymétries de pouvoir entre l'observateur et les sujets d'enquête? Quelles sont les limites de consentement des participants et participantes, compte tenu des différences d'expertise technique? L'acte de représentation est-il intrinsèquement violent, et comment cette violence pourrait-elle être contournée? Comment contester la position autoritaire et intrusive de l'artiste-chercheur sur le terrain et reconnaître la multitude de facteurs et de connaissances qui y sont situés?

Le choix des téléphones intelligents (*smartphones*) pour la captation vidéo s'est progressivement imposé comme une évidence. Intuitifs et accessibles, ils permettent de résister aux inégalités de la relation filmeur-sujet et de partager les mêmes outils de cocréation. Les *smartphones* jouent un rôle central dans la transformation de la mobilité et du métier de chauffeur de taxi en particulier. Paradoxalement, les chauffeurs et chauffeuses se réapproprient les « temps morts », les moments d'immobilité et d'attente à la BAT, grâce à ces mêmes outils numériques qui bouleversent leur vécu. Source d'aliénation, les *smartphones* se font pourtant, ici, les supports d'actions émancipatrices comme le besoin d'archivage, le témoignage, la créativité et l'évasion poétique ou contemplative.

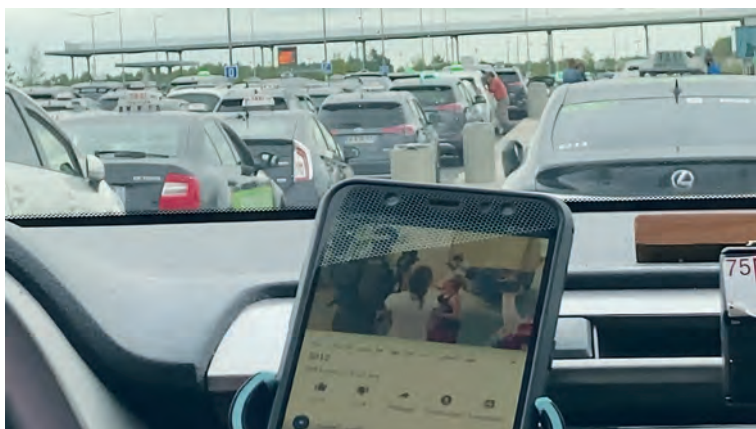


FIGURE 10.2. Un téléphone intelligent sur le tableau de bord dans la file d'attente de la BAT. Crédits : Vadim Dumesh.

La démarche de cocomposition avec plusieurs personnages est très vite devenue bien plus qu'une expérimentation, elle a pris la forme d'une pratique englobante, gommant les frontières entre personnel et professionnel. La cohabitation, le développement de la confiance, l'écoute nuancée, la transparence, la mise en danger de soi, le partage des savoirs, la patience ont été les premières fondations nécessaires. Pour saisir la complexité de cette expérience unique, qui m'a permis de tester concrètement certaines réflexions théoriques sur la cocréation, j'ai commencé à tenir un journal de bord de mes interventions à la Base. Ce qui suit est une sélection de quelques-unes des entrées de ce journal, qui suivent chronologiquement certains des jalons du projet au cours des six dernières années.

1^{er} décembre 2015 – Base arrière taxi

J'arrive à la Base pour la cinquième fois cette semaine, toujours captivé par la découverte de ce microcosme. Je capte des images avec un iPhone, car je n'ai toujours pas d'autorisation officielle et l'endroit est tellement surveillé que je ne veux pas prendre de risques. Bien que je ne porte pas de caméra et que j'essaie de m'habiller comme un chauffeur ordinaire pour me fondre dans la masse, les gens comprennent immédiatement que je ne suis pas un des leurs. Je dois souvent répondre aux interrogations et justifier ma présence. Les tensions sont élevées en raison de l'entrée des VTC² sur le marché, les chauffeurs sont tendus et agités. Après quelques conversations au cours desquelles je dis aux gens que je suis en repérage pour mon prochain projet documentaire, un nom revient constamment dans nos échanges : Jean Jacques. On me dit qu'il faut que je rencontre cette mascotte de la Base, une légende. Il est fou, c'est l'un des plus anciens chauffeurs du métier. Il vit littéralement à la Base, dort dans sa voiture. Bref, c'est un personnage.

Je cherche constamment Jean Jacques quand je suis à la Base et, finalement, aujourd'hui quelqu'un me le montre au restaurant. Un vieil homme énergique au visage charismatique, à la barbe et aux cheveux blancs, aux grandes oreilles et à la posture comique, habillé de plusieurs couches de chemises éclectiques et dépareillées et d'une veste tachée. Je m'approche. Je me présente. Je l'invite à prendre un café. « Journaliste ? », demande-t-il, immédiatement suspicieux. Je suis décontenancé et je dois expliquer que je suis un cinéaste, et aussi un chercheur.

Cette première rencontre avec Jean Jacques, l'un des principaux participants du projet, m'a toujours troublé. Il m'a tout de suite fait comprendre que ma présence était une intrusion étrangère

2. « VTC » signifie « véhicule de tourisme avec chauffeur » ou « voiture de transport avec chauffeur ».

sur son terrain. J'apporte avec moi mes intentions, mes intérêts et mes partis pris. Je peux consciemment travailler à les niveler par rapport aux membres de la communauté que j'interroge. Toutefois, une asymétrie inévitable est introduite par le fait que l'artiste-chercheur est à l'origine du projet, et non les membres de la communauté eux-mêmes.

Et d'ailleurs, pourquoi choisir Jean Jacques, l'excentrique ? Pourquoi, à mon avis, serait-il spécial ? Un personnage ? Dans la recherche, les données recueillies doivent être représentatives de l'échantillon, et j'aurais peut-être dû chercher à interroger des conducteurs moyens et réguliers. Cependant, on m'a appris dans l'écriture des récits que l'histoire doit dépasser la banalité. Est-ce que cela fait que je me sers des problèmes et des misères des autres ?

15 juin 2017 – Base arrière taxi

Nous arrivons dans le taxi de Ta, le « jardinier » de la Base, qui vient me chercher presque quotidiennement à Paris, ce qui m'évite une heure et demie de trajet fatigant en RER B. En chemin, Ta est extrêmement gentil avec moi, comme toujours. Il me demande des nouvelles de mes études, l'état d'avancement du projet du film, si j'ai rencontré de nouveaux personnages intéressants, des nouvelles de mes parents, de ma copine et de mon ex-copine. Il me donne un fruit. Je connais déjà sa routine : en arrivant, je le laisse donc dans la voiture pour qu'il mange la soupe du matin que sa femme lui prépare chaque jour dans un énorme thermos et pour qu'il fasse une sieste avant la première course. Lorsque je reviens pour prendre de ses nouvelles, Ta regarde des vidéos Facebook sur les extraterrestres et des vidéos de sa communauté catholique vietnamienne. Ensuite, il change de vêtements, prend les instruments dans le coffre et va travailler dans son jardin à l'écart de la clôture de la Base. Je l'accompagne et le filme en train de travailler et d'interagir avec les autres chauffeurs qui viennent se promener

et s'asseoir dans la verdure. Après notre retour, je propose à Ta que nous regardions quelque chose ensemble. La dernière fois, lorsque je lui ai demandé ce qu'il souhaitait que nous fassions de sa partie du film, il m'a répondu : « Je veux montrer combien toutes les choses ordinaires sont extraordinaires. » J'ai réfléchi pendant un moment et j'ai décidé de lui montrer *Le filmeur* d'Alain Cavalier. Nous le regardons sur mon ordinateur portable et il l'adore. « Cet homme est vraiment éclairé ! Il vit vraiment dans le présent, il voit le divin et l'extraordinaire dans tout ce qui l'entoure ! » Je fais aussi remarquer à Ta la simplicité du cadrage, juste de longs plans de points de vue sur des objets avec un commentaire intime, personnel et sincère du « filmeur ». Il est d'accord. Il ajoute aussi que ce film médite sur l'impermanence et la mortalité. Nous convenons que Ta réfléchira au film dans les prochains jours et qu'il essaiera de filmer quelque chose qui s'en inspire dans son jardin.

30 mars 2018 – 66, rue Lamarck, Paris

J'arrive chez la monteuse du projet, Clara Chapus. Dans sa petite chambre de bonne du 18^e arrondissement, nous prenons un café et discutons amicalement de mon travail à la Base. Clara est toujours si enthousiaste à propos du projet. Elle adore l'idée que les chauffeurs se filment avec leur téléphone, elle trouve la démarche originale, mais juste. Nous devons monter une vidéo promotionnelle pour accompagner ma candidature à l'aide à l'écriture du Centre national du cinéma. Nous avons déjà regardé quelques séquences auparavant et passons directement au montage. Nous ouvrons des vidéos d'Ahmad. Nous regardons un long travelling, qui suit la barrière de la Base à travers le parking, arrive de l'autre côté et se fixe sur un chauffeur qui regarde les champs au-delà de la barrière. Nous aimons ce plan et l'interprétons comme une métaphore de la liberté et du contrôle, même si ce n'est peut-être pas l'intention initiale. Le plan dure plus de trois minutes, ce qui est trop long,

car l'ensemble de la vidéo ne doit pas excéder dix minutes, et il y a beaucoup d'informations à transmettre pour soutenir et défendre le dossier. De plus, certaines parties du plan sont ce que l'on appelle un « *out* ». Elles sont trop répétitives, trop tremblantes, trop instables, bref, illisibles. Clara et moi sommes perplexes, nous n'osons pas faire de coupure ni intervenir. Appliquer nos critères esthétiques et industriels à ce que cet homme a sincèrement filmé nous semble trop violent et trop critique.

C'est la première fois que je me heurte aux limites économiques de la cocréation. Les images d'Ahmad sur Adobe Premiere Pro, à l'écran de l'iMac de Clara, quittent le terrain et font face aux exigences de l'industrie audiovisuelle : les lecteurs, les producteurs, les commissaires, les fonds cinématographiques et les autres acteurs institutionnels. Nous devons adapter la qualité et la lisibilité des images collectées à ces exigences, pour rendre le projet économiquement viable, et donc sa poursuite possible. La démarche de cocréation devient ainsi une interaction constante entre la libre expression des participants et les limites imposées par le support sur lequel la cocréation est réalisée, entre les surprises et les éclats de la créativité et les limites de la traduction et de la compréhension. Après une heure de discussion, Clara et moi prenons une pause déjeuner, toujours sans effectuer une seule coupure de montage.

30 avril 2018 – Base arrière taxi

C'est la dernière nuit avant que la Base soit déplacée vers un autre endroit. La nouvelle Base sera beaucoup plus grande, pour accueillir de plus en plus de chauffeurs, qui préfèrent la sûreté de l'aéroport au travail épuisant à Paris. J'ai l'intention de passer la nuit ici et je m'entraîne dans le gymnase, près de la hutte sino-cambodgienne, qui est aussi un bon endroit pour observer tout le parking. Cette salle de sport improvisée me sert toujours de rite de passage. C'est mon point d'entrée, mon engagement, la pratique

par laquelle je peux incarner ma présence et justifier mon droit sur ce terrain hypermasculin.

Lorsque je me lève du banc après un exercice, je m'aperçois que je suis filmé par Ahmad – il rit et me montre la vidéo sur son téléphone. Il vient d'arriver et il a environ quatre heures d'attente devant lui. Il s'assoit avec moi et allume un joint. Nous parlons. Il me montre d'autres vidéos qu'il a tournées les jours précédents à la Base et à Paris sur son téléphone. Je lui conseille de garder les plans plus stables et de maintenir le cadre plus longtemps sur l'objet ou l'événement qu'il filme. Je lui suggère de penser aux personnes qui vont le voir et au temps dont elles ont besoin pour appréhender ce qu'il filme. Il pourrait même s'adresser directement à elles, s'il le souhaite, pour commenter ou faire passer un message. Ahmad est déprimé et de mauvaise humeur aujourd'hui, il a l'air fatigué. Nous passons plus de temps ensemble. Il suggère : « Tu veux que je filme la Base, ce soir ? C'est la dernière nuit ! » J'attendais cela, bien sûr. Nous parlons de ce qu'il pourrait être intéressant de raconter sur cet endroit avant sa fermeture et de son abandon. Je propose de filmer les grands tableaux électroniques qui annoncent le déménagement. Je lui demande de penser aux traces de la vie commune qui vont bientôt disparaître, comme les affiches, les annonces, les graffitis, les jeux, les espaces collectifs, la salle de prière. Ahmad est bien motivé et part pendant presque une heure. Nous convenons de nous retrouver plus tard près de sa voiture, mais lorsqu'il a fini de filmer, c'est à son tour de quitter la Base et de se rendre aux terminaux. Je dois attendre la prochaine fois pour voir les *rushes*.

« Adieu, la Base ! Adieu, la Base ! », proclame Ahmad à plusieurs reprises sur les *rushes*, que je pourrai regarder après qu'il m'aura remis la carte mémoire dans quelques jours. Il a bien appliqué mes commentaires et ses prises de vue sont prudentes, passant lentement d'un objet à l'autre, se concentrant sur les détails, le

cadrage stable et attentif. Je remarque ensuite un plan en noir et blanc. Il est incroyable – un travelling filmé depuis la fenêtre de taxi d’Ahmad, avec l’architecture moderniste du terminal 1, qui se dévoile derrière l’autoroute, à la fois futuriste et rétro, sur une bande-son composée de chants de muezzins diffusés sur la radio d’Ahmad, qui donne au plan un air surréaliste. Je regarde le plan encore et encore, je le trouve captivant. Mais j’ai l’impression d’être un gardien qui juge de la valeur esthétique des *rushes* quand, plus tard, Ahmad ne partage pas mon excitation. Il ne voit pas de différence entre le tournage des affiches rayées sur les murs sales de la Base et le travelling en noir et blanc que j’aime tant.

2 mai 2021 – Base arrière taxi

Ce matin-là, je suis à la cafétéria avec Jean Jacques. Il marmonne et n’est pas en forme. Il me faut faire face aux dilemmes habituels. Comment filmer avec lui ? Insister ou non sur ce qui se passe, alors qu’il ne réagit pas ? Je lui demande à plusieurs reprises de sortir de sa poche son nouveau *smartphone* et de me le montrer, mais Jean Jacques refuse. Je m’énerve. Devrais-je écrire un autre scénario pour lui ? La dernière fois, ça s’est bien passé. Il a apprécié la démarche d’écriture, cela semblait lui donner une structure et matérialiser l’acte de faire du cinéma. Comme s’il n’avait jamais pu me prendre au sérieux, moi, un type avec un iPhone et du matériel simple, même après tous les montages et les extraits que je lui ai montrés. Il aime qu’on le prenne au sérieux. Cela n’est pas étonnant pour quelqu’un qui est souvent ridiculisé et tabassé à la Base. Je me rappelle soudain combien j’ai pleuré lorsqu’il a été faussement proclamé mort sur les canaux WhatsApp des taxis par quelques idiots pendant le premier confinement... J’abandonne toute tentative de tourner avec lui aujourd’hui et nous passons juste plus de temps à la cafétéria à discuter de bêtises et de fragments de ses souvenirs.



FIGURE 10.3. Jean Jacques pendant un tournage scénarisé sur la BAT.
Crédits : Vadim Dumesh.

Plus tard, je me retrouve face à un chauffeur d'origine haïtienne avec qui je n'ai jamais parlé auparavant. « Pensez-vous vraiment que Jean Jacques est en état de consentir à participer à votre projet? » Il fait partie des chauffeurs très hostiles à ma présence, qui croient que je suis un flic, un espion quelconque ou un journaliste mal intentionné. Alors, je me mets d'abord sur la défensive. Je lui dis que Jean Jacques ne filme que sur un scénario prémédité, ou encore en mode *selfie*, quand il pose lui-même le cadre, pour être sûr qu'il soit conscient de la manière dont il est filmé. Mais au fond, cette confrontation me touche. Je me demande si on peut vraiment renseigner suffisamment quelqu'un pour établir, pendant le tournage, un « consentement informé », pilier de l'éthique documentaire. Aussi transparente que soit la démarche, il reste toujours un décalage en matière de connaissances et de compétences entre l'artiste-chercheur et les participants.

4 mai 2021 – Incubateur artistique Poush Manifesto, Clichy, France

Je prépare une projection d'un montage de trente minutes pour madame Tang, l'un des personnages principaux, dans l'atelier d'artistes que je partage au sein d'un immeuble branché reconverti de la banlieue parisienne. J'installe un projecteur et prépare de la nourriture et du vin pour un apéritif. Madame Tang est déjà venue dans la salle de montage auparavant. À ma déception et à celle de Clara, elle avait insisté pour que des changements soient apportés au montage, demandant à retirer certains plans sensibles qu'elle avait filmés de son fils hospitalisé. Madame Tang aimait beaucoup l'idée d'organiser une autre projection publique. Elle voulait aussi amener sa fille Camille, qui termine le lycée en banlieue, pour «élargir ses horizons», et «voir comment les gens travaillent à Paris». Je sais que madame Tang aspire secrètement à une carrière dans les médias pour elle. Avec une douzaine de collègues de l'atelier, nous commençons par boire un verre et discuter. Madame Tang est amicale et communicative avec tout le monde, elle invite plusieurs fois chacun à visiter sa famille au Laos. Nous commençons les projections : en plus du montage de trente minutes de *La Base*, Ariane Papillon, doctorante à Paris 8, et moi-même avons programmé d'autres films axés sur le partage de la mise en scène et la cocréation. Lorsque nous commençons à regarder le montage de *La Base*, je me rapproche de madame Tang et je sens qu'elle est de plus en plus émue. Pendant la discussion après le film, elle pleure presque lorsque les autres discutent de ce qu'elle a filmé, surtout les parties qui concernent son fils.

10 mai 2021 – Base arrière taxi

Je ne sais pas pourquoi je suis si épuisé ces jours-ci. Je devrais arrêter de faire la fête et me concentrer davantage. C'est génial que madame Tang soit là, elle me remonte toujours le moral. Je

fais une sieste sur la banquette arrière de sa voiture de taxi. Par la suite, nous discutons un peu et elle me donne la dose habituelle de sa philosophie « Rester positif », qui est aussi la signature de son personnage dans le projet. C'est drôle comme ça marche toujours. Elle me regarde droit dans les yeux, répétant des mantras ultra-libéraux sur la gratitude, le travail acharné et la persévérance. Je me sens mieux.

Nous continuons à parler et, comme je l'espérais, elle mentionne notre projet de film. J'ai hâte de savoir ce qu'elle en pense après la projection à l'atelier. Sa critique est très pointue ! Elle dit qu'elle a aimé les images de Jean Jacques et que, pour elle, c'est un « bon personnage », qu'il a de la présence, qu'il est juste là, sans qu'il se passe rien, sans bavardages inutiles, laissant l'espace à l'imagination du spectateur. Elle veut plus de cela dans son personnage à elle, et pas seulement des monologues façon « influenceuse » en mode *selfie* du genre « restez positif ». Je suis ravi que la projection, son organisation et son contenu donnent suffisamment de contexte à madame Tang pour analyser sa propre représentation et émettre des suggestions. Cependant, je suis aussi gêné qu'elle se soit sentie mal représentée, prise en otage par ce personnage parodique et plat qu'elle et moi avons coécrit pour elle. Toujours la même question du consentement : à quel point les intentions d'un artiste qui intervient sur le terrain peuvent-elles être clairement communiquées aux participants ? Je me demande si, vu la barrière linguistique entre nous, le personnage de madame Tang était suffisamment compréhensible pour elle pendant le tournage. Étions-nous, tous les deux, sur la même longueur d'onde concernant ce qui se produisait ?

Finalement, je demande à madame Tang comment elle voudrait compléter son personnage étant donné ses retours après la projection. Elle propose un programme très clair : des images qui montrent ses savoir-faire en tant que chauffeuse de



FIGURE 10.4. Madame Tang se prépare pour le tournage en prenant des notes sur une vidéo de motivation thaïlandaise. Crédits : Vadim Dumesh.

taxi, ainsi que les défis d'une mère célibataire de deux enfants. Premièrement, nous décidons de tourner un tutoriel sur le lavage de la voiture avec une seule bouteille d'eau, une idée qu'elle a depuis longtemps. Ensuite, elle propose des vidéos de cuisine et de ménage à la maison. Les deux idées s'inscrivent dans l'esthétique que nous avons développée jusqu'à présent pour madame Tang, et je suis heureux qu'elles fournissent la correction thématique qu'elle souhaite.

20 mai 2021 – Base arrière taxi

Je montre le montage de trente minutes à la Base, cette fois à Momo (Mohammad). Momo est difficile, comme toujours, et je deviens nerveux. Nous entrons dans un débat sur le statut des images « amateurs » par rapport aux images « professionnelles ». C'est le seul personnage du projet qui ait toujours insisté, peut-être



FIGURE 10.5. Cadre de Momo (Mohammad) sur la BAT.
Crédits : Vadim Dumesht.

à juste titre, sur le fait que c'était mon « boulot » de filmer, pas celui des participants, et qui ait refusé de s'approcher de la prise de vue. Momo affirme qu'un professionnel produira toujours une meilleure image, d'un bel oiseau, par exemple, tandis que je soutiens que chaque vue subjective du même oiseau, même si elle ne respecte pas les normes esthétiques, est néanmoins aussi digne et précieuse. Heureusement, nous sommes ensemble avec un autre chauffeur algérien, Tahar, qui sait comment gérer le caractère de Momo. Tahar nous calme, il lui dit de regarder la scène comique où Momo et Omar ont un débat sur l'Ancien Testament. Ça marche ! Momo aime la scène, et je sens une ouverture pour le dialogue. Je fais un clin d'œil à Tahar avec gratitude. Nous allons prendre un café. Je dis à Momo que j'aimerais avoir plus de scènes comme celle-ci, qui montrent que la Base est aussi un lieu de transmission du savoir oral. Il est d'accord. Nous réfléchissons. Je propose de

tourner une scène où lui et ses copains font des jeux de mots dans un argot de taxi parisien oublié. Il adore l'idée ! Quand nous revenons à la voiture de Tahar, lui et Momo commencent à jouer le jeu. « La Mine » – ça veut dire Paris, « car ça travaille dur sur la Mine, ça charbonne ». « Des copeaux » – des petites courses insignifiantes. « Une crevette » – une attente à la Base qui ne mène à rien, attente sans charger, qui fait crever. J'essaie de sortir mon iPhone et le micro pour enregistrer cette merveille de tradition orale, mais Momo refuse tout de suite d'être filmé, il râle. Je m'énerve encore plus contre lui et ça finit en bagarre.

1^{er} juin 2021 – Base arrière taxi

Je marche entre les lignes des voitures à la Base, l'un des derniers jours de mon dernier tournage. Je croise Janvier, l'un des chauffeurs haïtiens rencontrés une semaine plus tôt, et nous entamons une discussion. Il me demande : « T'es un intellectuel ? » J'hésite et réponds : « On pourrait le dire. » Lui et certains autres chauffeurs croient que je vais devenir ridiculement riche avec le film que je fais, ce qui me frustre toujours. Je dois me rappeler qu'ils n'ont aucune idée de la manière dont est financée une production documentaire, et encore moins quelque chose d'aussi expérimental et inhabituel que le type de cocréation que j'essaie d'effectuer à la Base. Cependant, même après une explication, Janvier insiste : « Si tu veux tourner quelque chose avec moi, paie-moi. »

Récemment, nous avons décidé avec mon nouveau producteur, Quentin Laurent, de réserver un budget de droits d'auteur pour les participants, dont la plus grande partie irait bien sûr aux cinq participants principaux – Jean Jacques, Ta, madame Tang, Momo et Ahmad. La rémunération des participants était toujours pour moi la condition nécessaire à la cocréation. Ce budget me permet également de proposer une modeste rémunération aux autres participants. Cependant, dès que je mentionne l'argent

à certains chauffeurs, les gens parlent. Après une semaine, j'ai parfois l'impression que tout le monde me regarde comme un sac d'argent sur pattes. Mais je ne peux pas me permettre de monétiser chaque interaction que j'ai à la Base, comme celle-ci avec Janvier, par exemple. Je m'aperçois qu'un modèle économique de participation doit être clairement défini et mis en place dès la genèse d'un projet de cocréation. En effet, au début, les personnages principaux étaient motivés à participer principalement en raison de leur relation personnelle avec moi et des bénéfices émotionnels qu'ils obtiendraient en s'engageant dans une activité créative. Puis, lorsqu'il est devenu évident qu'ils y consacraient beaucoup de temps, la question de la rémunération ne pouvait plus être ignorée. Mais il était trop tard pour l'introduire dans mon travail sur le terrain. Je ne voulais pas non plus que mes interactions soient fondées uniquement sur des récompenses économiques.

À la fin de la journée, je trouve une solution créative – je sais que Janvier aime jouer de temps en temps, car j'avais remarqué des jeux d'argent grattés dans sa voiture. J'achète quelques jeux à la cafétéria de la Base. Je propose à Janvier de les gratter et d'expliquer à son ami comment le jeu fonctionne, pendant que ce dernier filme le grattage avec son téléphone. Sa rémunération serait le prix qu'il gagnerait, quel qu'il soit. Janvier rit, il est séduit par l'idée. Nous tournons une scène animée et comique qui rend compte des jeux d'argent à la Base, un élément important de la vie ici. Il gagne 20 euros !

Alors que nous retournions à la cafétéria avec Janvier pour encaisser son gain, nous sommes passés à côté d'un groupe de ses compatriotes haïtiens, et l'un d'entre eux a dit avec amertume : « Quand on marche avec l'homme blanc, on ne dit pas bonjour ! » (Janvier m'a plus tard traduit cette phrase du créole.) Par inadvertance ou négligence, j'ai soulevé, du fait de ma présence, d'autres

problèmes dans sa communauté, dont je n'étais pas nécessairement conscient. Janvier s'est peut-être compromis en communiquant et en partageant avec moi. Tout à coup, son insistance sur le paiement ne me semble plus si scandaleuse. Les risques doivent être récompensés, et le temps, c'est de l'argent, n'est-ce pas ?

24 juin 2021 – Base arrière taxi

C'est ma dernière nuit à la Base. C'est la pleine lune, le temps de lâcher prise. La Base est calme et il n'y a pas beaucoup de taxis ce soir, la plupart des chauffeurs dorment déjà dans leur voiture. Nous filmons une séquence avec Khalil – un chauffeur que je n'ai rencontré que récemment et qui proposait de parler de la façon dont la Base et la profession de taxi en général aident à respecter les horaires des prières pour les chauffeurs musulmans pratiquants. Il me laisse filmer sa prière, nous regardons ensemble le résultat. Ensuite, nous tournons un entretien standard, nous le revoyons et ne l'aimons pas. Nous décidons alors de tourner en marchant, pour que Khalil se détende. Cela fonctionne mieux, et par la suite, lui aussi se couche pour dormir un peu avant que le premier vol atterrisse à 4 h 30 du matin.

Au cours de ces deux dernières semaines, mon producteur Quentin n'a cessé de me demander : « Es-tu sûr que le tournage est terminé ? » Il répète la question à quelques reprises et cela me met mal à l'aise. Comment puis-je savoir si le projet est terminé ? Comment reconnaît-on que l'on arrive au terme des recherches ? Ce processus de cocréation pourrait facilement devenir un voyage sans fin, une partie intégrante de ma vie, comme ce fut le cas toutes ces années. La quête d'exploration du terrain pourrait ne jamais atteindre le point d'épuisement. Je pourrais visiter la Base encore et encore pendant des semaines, des mois et des années, découvrir chaque fois de nouvelles personnes, comme Khalil, de nouvelles histoires, de nouvelles évolutions à la Base et au-delà.

Cependant, j'ai besoin de gagner ma vie et d'avancer – il arrive un moment où il faut avancer. Encore une fois, il s'agit d'un croisement de la réalité du terrain, de ma vie personnelle et des intérêts des parties prenantes institutionnelles. J'ai entrepris de faire un film – un documentaire, qui doit répondre à certaines attentes. De ce point de vue, la mission est accomplie : j'ai plus qu'assez de *rushes* pour le montage, et des personnages solides avec des arcs narratifs bien structurés. Il s'agit bien sûr d'une fiction, de nos fantasmes et de notre imagination partagée, d'une empreinte artificielle sur leur vie passée, sur leur place dans le monde qui n'existe plus, la lumière d'une étoile déjà morte au moment où elle nous parvient. Le projet n'est donc pas vraiment terminé, je ne suis pas sûr qu'il puisse l'être – je viens de décider qu'il l'est pour moi, alors que je m'en retire. J'arrête de regarder l'étoile que je ne pourrai jamais atteindre.

Je retrouve Jean Jacques à la terrasse près des machines à café, il mâche des saucisses molles non cuites avec des gencives édentées et boit du café au lait. J'essaie d'insister, comme d'habitude, pour qu'il mange mieux, mais je me rends compte que c'est inutile, surtout aujourd'hui. « Le film ! Sors le film demain ! Même pour 1 000 euros ! Comme ça, t'auras l'argent pour commencer à Montréal ! » Je suis touché par l'attention de cette proposition naïve. Cependant, je me sens aussi vexé par le fait que tout le processus de création et de distribution documentaire reste une boîte noire incompréhensible pour Jean Jacques malgré notre travail ensemble, les discussions, les scénarios écrits, les tournages et les visionnements partagés, les invitations en salle de montage. Et malgré mes bonnes intentions, une fois que j'aurai quitté la Base, ce lieu et sa vie continueront d'exister, si loin, sans trace de ma présence ni de mon intervention. Serait-il possible de faire les choses autrement ? De laisser derrière soi un dispositif durable, des outils universels, des empreintes permanentes ? Ou est-ce que

la cocréation réelle, sans compromis, n'est possible qu'avec une fusion absolue avec le terrain, son habitation ?

J'ai besoin de dire au revoir à Jean Jacques. C'est si difficile de me retirer de sa vie, ou plutôt que lui se retire de la mienne. Je le regarde pour la dernière fois et lui fais signe de partir. Il sourit : « Fais pour le mieux ! »

* * *

Les économistes s'accordent sur le fait que la profession de chauffeur de taxi, emblématique des grandes métropoles du monde entier, est la première à subir une transformation numérique telle qu'elle sera totalement automatisée au *xxi^e* siècle. La Base en porte déjà les prodromes. Les chauffeurs et chauffeuses, dont beaucoup ont plusieurs dizaines d'années d'expérience, voient leur capital économique et leur estime de soi se dévaluer rapidement face aux nouveaux usages de la mobilité numérique urbaine.

Dans le discours médiatique, ces nouveaux usages sont souvent réduits au développement des VTC, véhicule de tourisme avec chauffeur, dont Uber est le chef de file. Ce point de vue néglige en fait la complexité et le degré de pénétration de la mobilité numérique dans nos vies quotidiennes. Les VTC sont les rivaux les plus évidents, mais ils sont loin d'être les seuls. Les trottinettes, les vélos et les scooters disponibles sur demande, la planification et l'optimisation des trajets en tout genre permises par une connectivité de masse et l'utilisation généralisée des *smartphones* menacent la profession de chauffeur de taxi « à l'ancienne ».

Année après année, de plus en plus de chauffeurs et chauffeuses ont trouvé refuge à la Base auprès de leurs compagnons d'infortune. Alors, la capacité de cette terre d'accueil est devenue insuffisante. En 2017, un territoire bien plus vaste a été aménagé pour eux, plus loin de l'aéroport, derrière le terminal 2G.

Mais l'ancienne Base, exiguë et bordélique, n'en était pas moins un village, un bouillon de culture, une tour de Babel où les chauffeurs et chauffeuses, issus de dizaines de communautés ethniques différentes, avaient construit des espaces pour se divertir, socialiser, prier et se reposer. Avec le changement d'implantation est venu le changement d'attitude. La nouvelle Base n'est pas un substitut de cour de récréation ni de maison de retraite. Gigantesque, elle n'est plus aménageable ni appropriable par les communautés de chauffeurs et chauffeuses. Les services d'entretien, de restauration et de surveillance sont externalisés, confiés à des prestataires peu soucieux des traditions et du bien-être de leur clientèle captive.

Évoquant la « société de contrôle » foucaldienne, c'est un territoire quadrillé, où les sorties et les entrées sont réglementées. La surveillance est totale et vise à contenir, à contrôler, à sanctionner les comportements déviants, voire à expulser leurs auteurs ou autrices. C'est dans ce cadre coercitif et cet élan dystopique que la pandémie de Covid-19, crise suprême de la mobilité, a frappé les chauffeurs et chauffeuses de la Base. En mars 2020, l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle et la nouvelle Base sont soudainement fermés pour plusieurs semaines. Alors que l'activité reprend fébrilement, la faillite et le désespoir se répandent parmi les chauffeurs et chauffeuses de la Base. Et, désormais, le temps d'attente pour une course dépasse les dix heures...

Découvrir son clown pour (mieux) écrire sa thèse

CLAIRE BODELET

Ce chapitre s'inscrit dans le prolongement de ma thèse en sociologie qui a porté sur la professionnalisation des « clowns à l'hôpital », un groupe d'artistes jusque-là assez méconnus dans les sciences sociales. Elle a consisté à comprendre de quoi est fait leur travail au quotidien, et à interroger leur place parmi les autres professionnels et professionnelles de l'hôpital. Que font concrètement ces clowns ? D'où viennent-ils ? Comment travaillent-ils avec les différents acteurs et actrices de l'hôpital ? Ont-ils une place dans les soins et si oui, laquelle ? Pour mener ma recherche, j'ai occupé un poste en Conventions industrielles de formation par la recherche (CIFRE) au siège du Rire médecin, association pionnière et figure de proue en France dans ce domaine d'activité. Depuis sa création en 1991, Le Rire médecin a développé ses programmes dans plusieurs villes françaises (Paris, Nantes, Marseille, Angers, Orléans, Tours...) et dans différents types de services pédiatriques (de la pédiatrie générale à la neurologie, en passant par l'oncologie, les urgences ou la réanimation). Elle compte aujourd'hui plus d'une centaine de clowns (tous intermittents et intermittentes du spectacle) et une équipe de personnel salarié (chargé de la levée de fonds, du marketing, de la communication, etc.). Lorsque je suis moi-même devenue membre de cette équipe, ma tâche a consisté

à établir chaque mois les plannings de jeu à l'hôpital (et pendant un temps, à organiser aussi les formations des clowns). Cette place dans les coulisses de l'action des clowns m'a permis d'accéder à différents types de données sur leur organisation du travail et de comprendre comment ils et elles avaient inscrit leur activité parmi les autres activités de la profession de comédien. En parallèle, j'ai effectué une série d'observations ethnographiques dans deux hôpitaux où les clowns de cette association interviennent chaque semaine. De cette façon, j'ai mis en lumière l'amplitude des compétences que ces artistes mettent en œuvre pour construire, dans chaque chambre, un nouveau spectacle « sur-mesure » et répondre à la diversité des situations qu'ils et elles rencontrent chaque jour dans le contexte de l'hôpital.

Pour étudier leur travail à l'hôpital, j'ai également dû faire un détour par la question de l'apprentissage du métier de clown. En effet, avant d'exercer comme « clown à l'hôpital », il faut d'abord être clown. Or on connaît peu de choses sur ce parcours d'apprentissage. Comment devient-on clown ? Existe-t-il des formations spécifiques ? Comment se déroulent-elles ? Avec qui et selon quelles modalités de participation ? À partir des données récoltées au siège du Rire médecin et des résultats de certains travaux déjà existants, j'ai d'abord montré que l'apprentissage du métier de clown s'effectue exclusivement par la pratique (il ne s'apprend pas dans un manuel) et s'organise selon des voies et des temporalités multiples : tantôt au cours des formations initiales en art dramatique (en tant que partie de la formation d'acteur), tantôt au cours de la carrière professionnelle d'artistes déjà en exercice (dans le cadre de la formation continue). Dans ce cas, la formation prend la forme de stages plus ou moins longs, regroupant généralement une dizaine de participants et participantes autour d'un ou deux formateurs. Ils se déroulent dans des espaces variés : théâtres, lieux de résidence, écoles d'art dramatique... Ces dernières années,

des écoles de clown ont aussi vu le jour, comme Le Samovar en région parisienne. Elles ont développé leur propre parcours de formation, tout en devenant aussi des lieux d'accueil pour des stages ponctuels. Cela dessine des parcours d'apprentissage chaque fois singuliers (suivant des trajectoires non linéaires, marquées par des retours en stage tout au long de la carrière professionnelle, selon des moments qui sont propres à chaque personne), dans lesquels on retrouve néanmoins un enjeu central et commun à tous les parcours : la création de son propre personnage de clown.

La définition d'un personnage à soi est une condition incontournable pour exercer le métier de clown. Il est un matériel indispensable que l'acteur ou l'actrice pourra ensuite « amener » et « piloter » sur différentes scènes, y compris l'hôpital. Dans ma thèse, j'ai étudié ce travail de construction de son clown comme un processus de création qui peut se décomposer en différentes phases (lesquelles se suivent, se chevauchent ou se superposent) et dont le résultat n'est jamais connu à l'avance (« on ne sait pas ce qui va sortir »). Il conduit les clowns à attribuer une série de traits à leur personnage (un costume, une démarche, une coiffure, un maquillage, un genre, un nom, etc.) qu'il s'agira ensuite de reproduire avant chaque représentation. Pour étudier ce parcours peu commun d'apprentissage, j'ai recueilli différents récits de clowns et j'ai utilisé ma propre expérience d'apprentie clown. En 2016, j'ai notamment participé à un stage avec Alain Gautré, un formateur que j'avais rencontré lors d'une de ses collaborations avec Le Rire médecin. Au cours de ce stage, j'ai pris part aux exercices d'improvisation et éprouvé tantôt le « trac » du passage en public, tantôt l'« ivresse » du jeu. Le présent chapitre porte sur ce domaine d'apprentissage, et pose la question de ses effets sur mon travail de chercheuse. Dans quelle mesure l'engagement dans la découverte de son propre clown peut-il enrichir les méthodes d'enquête en sciences sociales ? Pour répondre à cette question

un peu saugrenue, je montrerai dans un premier temps comment la mise en route du processus de création de son clown repose sur des pratiques du corps qui favorisent le développement d'un nouveau rapport à soi et à son environnement. Cela me conduira à interroger ensuite les possibilités de réinvestir ces compétences dans le cours du travail de recherche et en particulier, dans le travail de terrain.

Devenir clown : un laboratoire d'exploration de soi-même

Devenir clown consiste à se transformer soi-même pour devenir un ou une autre. Chaque clown se caractérise ainsi par une série de traits qui le rendent unique et reconnaissable parmi ses pairs. Toutefois, ce travail de transformation ne consiste pas à adopter une forme déjà préétablie, mais bien plutôt à construire sa propre forme. Pour cela, les stagiaires doivent prendre appui sur leur propre personne et travailler à partir de qui ils et elles sont déjà. L'acteur qui joue le clown « ne tient pas un rôle, il est un autre lui-même », écrivait Annie Fratellini (1989, 165). Par conséquent, avant même d'être un travail de transformation de soi, devenir clown correspond d'abord à un travail de connaissance de soi. Cette dimension fait partie intégrante du parcours d'apprentissage. Elle vise à identifier chez chaque acteur ou actrice des éléments qui le singularisent et dont il ou elle pourra se servir pour donner forme à son personnage. Dans cette première partie, je m'intéresse à cette phase particulière de l'apprentissage, et montre comment les clowns apprennent à transformer leur corps en un domaine d'investigation à part entière dont l'enjeu est de « trouver comment ça marche chez moi ».

Le corps comme matière première de travail

L'apprentissage du métier de clown repose sur une norme de singularité qui valorise l'individualité de chaque acteur ou actrice. « Vous allez tous devenir des clowns uniques ! », explique un matin le formateur à ses stagiaires. Cet aspect de la pratique des clowns constitue une véritable spécificité qui la distingue notamment de celle de comédien. « C'est pas comme au théâtre : un personnage, il est dans une pièce et on va le composer, un clown c'est un personnage qui vient de soi, c'est le clown qu'on a à l'intérieur » (Jean-Philippe Buzaud, dans Mathieu et Grison 2011, 177). Cette conception de l'apprentissage trouve ses origines dans les années 1960 et est associée à Jacques Lecoq, un enseignant en art dramatique (et ancien professeur d'éducation physique). En effet, Jacques Lecoq est reconnu pour avoir développé une pédagogie spécifique consistant pour chaque acteur ou actrice à « chercher son clown », c'est-à-dire à trouver sa propre façon d'être clown et non à adopter un comportement qui correspondrait à l'idée que l'artiste se fait de ce qu'est un clown. « Il ne s'agit jamais, pour un clown, de composition extérieure », mais d'une composition personnelle qui prend pour point de départ sa propre personne (Lecoq 1997, 156). Dans cette perspective, le corps fait l'objet d'une attention particulière. Conçu comme le principal facteur de distinction entre les individus, il est « scanné » et « décomposé » en différentes parties (les jambes, les bras, les mains, etc.). « Si un clown est très maigre, il joue de sa maigreur, s'il a des grands pieds il en joue aussi, s'il sait qu'il a un problème de communication, ce qui est mon cas, il en joue aussi. C'est un peu tous mes défauts exagérés », raconte un clown du Rire médecin (Jean-Philippe Buzaud, dans Mathieu et Grison 2011, 177).

Dès lors, la construction de « son » clown nécessite d'entrer dans un travail de conscientisation de son propre corps, et même

de conscientisation des façons de faire de son propre corps : façons de bouger, de se tenir, de marcher, etc. Pour cela, les formations incluent une série d'exercices qui mettent les apprentis en mouvement. De nombreux exercices de marche visent, par exemple, à explorer les manières « enfouies » de se tenir : « un bras qui se balance plus que l'autre, un pied qui s'oriente vers l'intérieur, un ventre légèrement avancé, une tête portée vers le côté » (Lecoq 1997, 156). Dans ce cadre, il est fréquent que le formateur ou la formatrice introduise une série de consignes supplémentaires visant à modifier les attitudes corporelles des acteurs et actrices. Il ou elle peut demander aux stagiaires d'accélérer ou de ralentir le pas, d'expérimenter différents états de tension du corps, d'inverser le sens de la marche, etc. Le même exercice peut également se poursuivre en mobilisant différents imaginaires. Les stagiaires se déplacent alors comme si le sol était brûlant, comme si une tempête venait de se lever, ou encore comme s'ils avaient du chewing-gum collé sous la chaussure. Par ailleurs, le formateur ou la formatrice peut aussi donner la consigne de moduler leur démarche en fonction de différents états émotionnels (inquiet, pressé, amoureux, etc.). Dans ce cas, le travail consiste à distinguer les parties du corps où se logent les régions de l'expressivité de chacun ou chacune (les jambes, les épaules, les mains, etc.) et à observer comment elles s'activent (par certains mouvements des doigts, par exemple). « Sentez comment ça se passe quand vous bougez, explique une autre formatrice à ses stagiaires. Non pas bouger pour bouger. Mais sentez comment vous bougez. Et de toute façon, cultivez cette intériorité-là, ça vous servira » (Rosenblatt et Desjardins, 2014).

Au cours de cet apprentissage, on prête une attention particulière aux éléments qui s'écartent, pour chaque individu, des normes de la présentation de soi. Ce domaine de la vie sociale a constitué l'un des principaux thèmes de recherche du sociologue Erving Goffman. Dans le deuxième tome de *La mise en scène de*

la vie quotidienne, il montrait notamment que ces disciplines du corps se caractérisent par un succès toujours mitigé, d'où surgissent des « apparences compromettantes » (Goffman 1973, 109). Or, c'est justement à partir de ces « succès mitigés » que les acteurs et actrices créent leur propre identité de clown. « Vous êtes tous des bizarres ! », lançait encore un autre formateur à ses stagiaires (Dallaire dans Guyart, 2014). Dans ce cadre, le formateur prend la fonction d'un guide dont l'objectif consiste à « surligner le réel » : il pointe l'écart entre la tenue concrète et spécifique de chacun, et le niveau de conformité sociale attendu. Ainsi, les clowns apprennent que leur personnage n'émerge pas à partir de n'importe quels éléments de leur personne, mais à partir d'éléments qui sont socialement peu valorisants, car souvent considérés comme déviant. Ce sont ceux qui ne répondent pas complètement aux attentes sociales : « Marche bien ! », « Tiens-toi droit ! », « Arrête de gratter tes cheveux ! » (Lecoq 1997, 156). Dans ces conditions, le corps devient l'espace de tensions que l'individu en société cherchera à dissimuler (sous peine d'être rejeté par la communauté des personnes saines d'esprit), mais que le clown aura, lui, pour tâche de mettre en relief. Définie comme un principe fondamental dans la pratique du clown aujourd'hui, cette idée s'inscrit dans l'héritage direct de Jacques Lecoq dont il est coutume de rappeler que l'enseignement reposait sur la transformation d'une faiblesse personnelle en force théâtrale. « Nous sommes tous des clowns, écrivait-il, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui, en s'exprimant, font rire » (Lecoq 1997, 153).

L'examen de soi au centre de l'apprentissage

Chaque formation se caractérise par une répartition du temps entre des périodes d'exercices et d'autres d'improvisation, puis de *débriefing*. Dans ce cadre, les improvisations représentent

des moments pivots de la création de son personnage de clown. Elles consistent à passer un à un devant un public (ici constitué des autres stagiaires), et à développer un numéro sur un thème particulier (qui peut être annoncé ou non à l'avance). À ce stade de la formation, l'objectif ne consiste pas encore à construire un numéro cohérent sur le plan dramaturgique, mais plutôt à entraîner sa spontanéité. « C'est dans les espaces de réaction que l'on voit la nature de chaque clown », expliquait Alain Gautré. Pour cela, de nombreux canevas d'improvisation visent explicitement à déstabiliser les stagiaires ou, pour le dire avec le vocabulaire de Goffman, à mettre en danger la « face » de l'acteur ou l'actrice. Dans ce type de situation, la personne ressent un malaise, dont la cause « peut être qu'elle avait compté sur la rencontre pour confirmer une image d'elle-même à laquelle elle est sentimentalement attachée, et qu'elle voit maintenant menacée. Un tel manque de confirmation peut provoquer de la surprise, de la confusion et une incapacité momentanée en tant qu'interactant » (Goffman 1974, 12). On le voit très bien dans l'un des exercices qu'avait mis en place Alain Gautré et qui consistait à organiser le passage d'un clown sur scène en deux temps : un premier passage pour lequel le formateur avait d'abord demandé au public de réagir avec enthousiasme aux actions du clown, puis un second, devant le même public à qui il avait, cette fois, été demandé de n'exprimer aucune émotion. Silence absolu. Une telle situation provoque une grande diversité de réactions : on peut observer des acteurs et des actrices se décomposer sur place, d'autres prendre le parti de la surenchère, d'autres s'excuser auprès du public, et d'autres encore poursuivre modestement leur numéro en ne laissant paraître leur détresse qu'à travers quelques regards ou respirations.

Il s'en suit que l'apprentissage du métier de clown ne représente pas toujours une expérience agréable. Au contraire, la « mise au monde » de son clown apparaît même souvent comme un proces-

sus potentiellement douloureux. Elle conduit l'acteur ou actrice à exposer ses doutes, ses vulnérabilités, ses propres contradictions en public (à « sortir au-dehors ce qui est caché à l'intérieur, ce qui hésite à se faire voir », et à perdre le contrôle sur l'idée qu'il ou elle a pu se construire jusque-là de lui ou elle-même. « Derrière ce qu'il découvre de son clown, il y a des choses personnelles qui sont très embarrassantes pour lui-même », explique un autre professeur. Les clowns en formation témoignent d'ailleurs souvent d'un fort sentiment d'appréhension. « T'es tout le temps assis sur ton siège à te dire : aaah quand est-ce que je vais passer, aaah ça va être horrible, aaah... j'ai peur », explique une élève du Samovar (Rosenblatt et Desjardins, 2014). Dès lors, les acteurs et actrices doivent aussi apprendre à travailler avec cette peur, et à éviter qu'elle ne vienne inhiber leur comportement, voire qu'elle ne paralyse complètement l'action. Pour cela, le nez rouge tient un rôle particulier. Défini par Jacques Lecoq et ses disciples comme « le plus petit masque du monde », il matérialise le changement d'identité des acteurs et actrices et fonctionne comme une « protection ». « Le fait que le masque vous absolve de cette manière, qu'il vous donne de quoi vous abriter derrière lui, vous dispense de vous cacher, écrivait Peter Brook. C'est le paradoxe que l'on retrouve au théâtre : parce qu'en sécurité, vous pouvez vous exposer au danger. C'est très bizarre, mais tout le théâtre est basé là-dessus » (Brook, dans Aslan et Bablet 1988, 201).

Chaque passage sur scène est ensuite suivi d'un temps de *débriefing* au cours duquel l'acteur ou l'actrice est invité à partager son vécu de la situation avec le reste du groupe. L'objectif consiste alors à repérer collectivement les manifestations de sa personnalité qui ont « échappé » à son attention. Un clown se remémore les commentaires de Jacques Lecoq sur sa première improvisation : « On voit que tu es maniaque et méticuleux », lui avait-il dit. « C'était un choc. C'est celui qu'on vit, chacun, quand

on découvre les premières couches de son clown », ajoute le clown en question (Ami Hattab, dans Mathieu et Grison 2011, 118). Par ailleurs, c'est aussi lors des moments de *débriefing* que le formateur ou la formatrice transmet les fondamentaux du jeu clownesque. Un des premiers éléments d'apprentissage consiste, par exemple, à ne pas « actoriser » les émotions, mais plutôt à réinjecter ses propres émotions dans son jeu de clown. « Si une émotion émerge, quelle qu'elle soit, il faut la jouer », expliquent les formateurs. En effet, l'expression des émotions constitue pour les clowns l'un des principaux leviers de fabrication du comique. « Ce qui nous importe c'est de savoir *comment le clown vit ce qu'il vit* » (Bonange et Sylvander 2012, 63 ; italique dans le texte). En ce sens, il ne s'agit pas ici d'apprendre à faire rire par la reproduction mécanique de ficelles comiques, mais par l'expression immédiate de ses propres émotions (au moment même où elles surviennent). Pour cela, il est fréquent que le formateur ou la formatrice intervienne au cours des improvisations en s'adressant directement à l'acteur ou actrice sur scène pour lui demander : « Qu'est-ce que ça te fait ? » Et ensuite, l'encourager : « Alors joue ça, montre-nous ce que ça te fait ! » Ce procédé permet aux apprentis clowns d'« ancrer » certains mécanismes de travail en transformant notamment cette question récurrente « Qu'est-ce que ça te fait ? » en une « petite phrase qui résonne dans la tête ».

Ce modèle d'apprentissage du métier de clown repose donc sur certains types d'expériences qui visent à développer à la fois de nouvelles techniques de scène, mais aussi de nouveaux savoirs sur soi-même. Les clowns apprennent notamment à développer un rapport réflexif et instrumental à leur propre corps, dont on peut se demander s'il ne serait pas possible d'en tirer aussi des leçons pour le travail du chercheur ou de la chercheuse sur son terrain. C'est notamment ce que propose l'anthropologue Philippe Hert (2014) en rappelant que le corps est le premier outil de travail

de l'ethnologue. Comment cet apprentissage s'actualise-t-il alors dans le contexte particulier de l'hôpital ?

Suivre les clowns à l'hôpital : se repérer dans un flux de données sensibles

Dans cette partie, je m'intéresse au travail en actes des clowns, dans son déroulement quotidien à l'hôpital. Pour analyser ce travail, j'ai adopté une démarche ethnographique et j'ai suivi des duos d'hommes et de femmes clowns pendant plusieurs mois dans deux hôpitaux différents (services de pédiatrie générale, urgences, oncologie et neurologie pédiatriques).

Or, cette démarche a soulevé de nombreuses questions méthodologiques liées à l'importance des données sensibles et immatérielles de ce terrain. Dans certaines situations, l'intensité des émotions et leur imprévisibilité ont parfois aussi produit un sentiment de perte de contrôle sur mon travail d'observation, m'obligeant à reconsidérer mes méthodes habituelles de travail. Je montre ici comment mon apprentissage au métier de clown a paradoxalement permis de créer une distance avec le travail de ces artistes, tout en alimentant ma propre boîte à outils de sociologue. Il m'a notamment offert des techniques d'investigation pour accéder aux codes de ce groupe d'artistes et réfléchir aux façons d'utiliser mon corps pour « capter » différents types de données sensibles.

Activer d'autres formes d'attention

À l'hôpital, l'activité des clowns se caractérise par un enchaînement de spectacles improvisés et personnalisés dans les chambres de chaque enfant. En effet, les spectacles ne sont pas préparés à l'avance, mais élaborés sur place, dans une interaction directe avec le public qui est libre de participer ou non à la construction du numéro. Dans ce contexte, les clowns doivent faire preuve

d'une grande inventivité. En outre, leur travail ne se réduit pas – comme on pourrait le croire – à faire rire. Au contraire, leurs prestations prennent ici différentes formes : une berceuse dans la chambre d'un bébé, un tour de magie dans le couloir avec les adolescents, une course-poursuite dans la salle d'attente des urgences... J'assistais alors à ces scènes comme n'importe quel autre spectateur, si bien qu'une question est rapidement apparue : dans quelle mesure était-il possible de ne pas me laisser « absorber » par les numéros de ces artistes, alors même que leur travail consiste à capter et à concentrer sur elles et eux l'attention du public ? De plus, leurs spectacles se succèdent ici à un rythme particulièrement soutenu (puisque une improvisation dure entre trois et dix minutes en moyenne), ce qui augmente le risque d'être emportée dans le tourbillon de leurs différentes prestations, avec chaque fois pour conséquence une nouvelle « suspension de la conscience réflexive » (Piette 2009, 32). Pour résoudre ce problème pratique, le temps passé sur le terrain a été fondamental. Comme ailleurs, il m'a permis de repérer quelles sont les situations qui se répètent et les « recettes » que les clowns mettent en place pour y répondre ; mais il m'a aussi permis de considérer progressivement ces fluctuations de l'attention comme des effets volontaires de l'action des clowns pour les intégrer comme des données à part entière du terrain.

Dans chaque situation, j'ai ainsi cherché à distinguer et à nommer le travail accompli par ces clowns, ce qui pouvait ou non le faciliter, comment il se faisait selon les partenaires, dans des espaces plus ou moins contraignants et avec différents types de publics, souffrant de différentes pathologies et appartenant à des classes d'âge différentes. Cela m'a conduit à analyser chaque spectacle comme le résultat de multiples ajustements que les clowns accomplissent « en direct » en fonction d'un ensemble de paramètres tant matériels (le mobilier de la chambre, par exemple)

qu'immatériels : les sons, les émotions, les ambiances... En effet, l'ambiance de l'hôpital constitue l'un des principaux éléments avec lesquels ces clowns doivent composer. Or, elle peut être radicalement différente d'un endroit à l'autre, ce qui implique un travail particulier d'observation. Pour « prendre la température du service », les clowns portent leur attention aussi bien sur le monde extérieur que sur le monde intérieur des sensations, en prenant conscience des ajustements corporels qui surviennent spontanément chez elles et eux. Ils et elles mobilisent ainsi une forme de réflexivité immédiate du corps qui ne passe pas nécessairement par le langage. « L'ambiance, quand il vient d'y avoir un décès dans le service, vous la percevez tout de suite, y a pas besoin qu'on vous le dise », leur faisait un jour remarquer un chef de service. De même, le chercheur ou la chercheuse se trouve ici face à des situations qui sont ressenties avant d'être perçues ou pensées. Dès lors, il a été nécessaire d'élargir moi aussi mon champ d'observation à d'autres types de données sensorielles sur le terrain, et en particulier à celles qui ne transitent pas par la vue.

Parmi ces données, les émotions occupent une place centrale à l'hôpital. Elles sont à la fois une ressource et une contrainte avec laquelle les clowns doivent apprendre à travailler. « Moi, j'ai un peu le trac en allant jouer à l'hôpital, me confiait un clown. Mais c'est pas le trac de la scène, c'est plus que je sais pas ce que je vais voir. » Lorsqu'ils et elles interviennent à l'hôpital, les clowns doivent donc mener un important travail émotionnel. Conceptualisé par la sociologue américaine Arlie Russell Hochschild, le travail émotionnel est un type d'effort qui « requiert d'un individu qu'il déclenche ou refoule une émotion dans le but de maintenir extérieurement l'apparence attendue » ([1983] 2017, 27). Dans le cas des clowns, il vise à éviter que leurs propres émotions ne perturbent le bon déroulement des numéros. C'est particulièrement le cas lorsque les clowns participent à des moments du soin (prise de

sang, changement de pansement, ponction lombaire, etc.). Ces moments peuvent être plus ou moins impressionnants et nécessitent souvent de savoir garder son sang-froid. Toutefois, cette dimension de l'activité représente aussi un défi pour l'analyse. En effet, les émotions ne se voient pas, et mettent à l'épreuve nos méthodes d'enquête. Pour développer cette partie de l'analyse, j'ai donc diversifié mes sources de données. Je me suis aussi bien intéressée au rôle de l'organisation du travail des clowns (à partir des données récoltées dans le cadre de mon poste en CIFRE au siège du Rire médecin) qu'aux stratégies individuelles de gestion des émotions (par la conduite d'entretiens formels et informels avec ces artistes, l'observation des interactions quotidiennes entre elles et eux, la lecture des écrits de travail) et à ma propre expérience d'apprentie clown. De cette façon, j'ai non seulement mis en évidence comment les clowns appliquent à l'hôpital certains rites et techniques acquis au cours de leur socialisation professionnelle (pour « chausser » le nez rouge en coulisses, par exemple), mais aussi comment ils et elles les adaptent pour jouer à l'hôpital, créant ainsi des variations spécifiques à leur groupe professionnel.

Repenser les périmètres de l'enquête

À l'hôpital, les numéros des clowns suivent des trajectoires toujours singulières, qui ont la particularité de ne pas laisser voir les procédés sur lesquels ils reposent. Dans ce contexte, il m'a fallu trouver comment accéder à cette autre part invisible du travail. Pour cela, l'analyse du langage des clowns a constitué une autre entrée intéressante. En effet, les clowns utilisent entre eux et elles un vocabulaire spécifique, très imagé, dont une partie vise à transmettre les différents usages qui sont faits du corps, et en particulier ceux qui concernent « l'intracorporel ». Certains formateurs et formatrices se distinguent même par l'inventivité de leur vocabulaire en la matière. Toutefois, au premier abord, ce

langage peut paraître très abstrait, voire, comme le disent certains, assez « ésotérique ». De ce point de vue, ma formation au métier de clown est apparue comme une étape imprévue, mais particulièrement féconde de l'enquête pour accéder à la compréhension de certaines dimensions de leur travail. Elle m'a permis d'éprouver moi-même certaines catégories d'action en mettant en relation des types d'expériences avec les leviers d'efficacité de l'action clownesque : « prêter les émotions du comédien à son clown », « sortir ses antennes », « délocaliser la tour de contrôle », etc. La « tour de contrôle », par exemple, correspond à la partie du corps de l'acteur qui dirige l'action. Or, les clowns apprennent à ne pas faire tout de suite usage de leur « tête » (lieu de la raison et de la pensée calculée), mais à utiliser d'abord leurs propres ressentis. Un tel procédé répond à une conception dualiste du corps et de l'esprit qui s'oppose aux représentations dominantes de la prise de décision, la tête étant ici définie comme « le pire endroit pour un clown » (Sirois 2014, 157). Toutefois, l'efficacité des numéros dépend aussi d'un certain nombre de techniques qui nécessitent d'être contrôlées et correctement « pilotées ». En fonction des objectifs poursuivis, les clowns apprennent, par exemple, à sélectionner et à délivrer leurs émotions au public selon des rythmes différents, et à introduire des ruptures à des moments très précis de chaque numéro. De fait, « chaque temps raconte une histoire différente », expliquait Alain Gautré à ses stagiaires.

Cependant, si l'hôpital représente un lieu où les clowns peuvent appliquer un certain nombre de leurs compétences, il est aussi un lieu où ils et elles doivent en développer de nouvelles. En effet, à l'hôpital, les clowns travaillent dans une configuration inédite, caractérisée par un face-à-face avec un public constitué d'un seul spectateur ou d'une seule spectatrice. De plus, les patients ne s'attendent pas nécessairement à croiser des clowns, ce qui peut provoquer des réactions très variées, y compris de malaise, de peur,

voire de panique. Dès lors, le succès des clowns dépend d'une série d'ajustements qui font l'objet d'un apprentissage plus informel, et réalisé dans le cours même du travail. « On voit comment procèdent les plus expérimentés », expliquent-ils. Dans chaque situation, les clowns sont notamment à l'affût du moindre indice permettant d'évaluer l'état émotionnel du spectateur (mouvement des sourcils, brillant des yeux, inflexion du coin des lèvres, etc.), de manière à modifier leur conduite en conséquence : s'approcher, reculer, ralentir, réorienter la direction de leur regard, etc. Pour augmenter leurs chances de succès, les clowns disposent également d'un ensemble de stratégies qu'ils activent en fonction du type de situation rencontrée. Devant un « enfant craintif », par exemple, ils et elles développent immédiatement un « jeu indirect » en évitant de le regarder dans les yeux. Ils et elles peuvent alors jouer avec ses parents, s'adresser à l'une de ses peluches en la personnifiant ou discuter entre eux en faisant comme si personne ne les entendait. Simultanément, ils restent attentifs à d'autres dimensions rarement considérées dans nos enquêtes de terrain sociologiques, telles que la respiration. C'est particulièrement le cas lors des interactions avec les bébés : « Faut pas oublier de respirer, parce que si on reste en apnée, le bébé aussi ! », m'expliquait un clown. Enfin, une attention particulière est portée au domaine de l'extrasensorialité. La « bulle », par exemple, représente une catégorie de l'action pratique pour laquelle les clowns sont parfois entraînés (notamment dans le cadre d'exercices de marche à plusieurs consistant à adapter la distance qui les sépare des autres individus). À l'hôpital, elle leur permet ensuite d'interpréter certaines situations de travail, en particulier celles qui se présentent comme problématiques. « Pour moi, on est entré dans sa bulle, débriefait un clown après s'être trouvé face à un adolescent un peu trop agressif. Il a une bulle plus fine que celle des clowns. » « Je sais pas, poursuit son partenaire, mais en tout cas, lui, il est entré dans *ma* bulle ! »

En prenant en compte ces dimensions sensibles et plus ou moins invisibles dans l'ajustement du travail des clowns, je me suis inévitablement aussi trouvée face à des enjeux d'écriture. Comment décrire les regards, les changements de rythmes, les différentes compositions musicales de ces artistes ? La dimension sonore constitue, en effet, un autre ingrédient majeur de leur travail. À l'hôpital, les clowns annoncent notamment leur présence au moyen de parades musicales : on les entend entrer, s'approcher ou quitter le service. Au cours des numéros, la production d'effets sonores est aussi récurrente et répond à divers enjeux. Elle leur permet de construire différents types d'ambiances (lorsque les clowns imitent le bruit du vent pour planter le décor d'un western, par exemple) et de rendre leur action intelligible (lorsqu'il faut mettre en scène une situation imaginaire). Pour cela, les clowns ont appris à « trouver la matérialité contenue d'une idée ». Ils et elles peuvent ainsi suggérer la présence d'un ravin à l'entrée d'une chambre en associant l'idée d'une action (un objet qui tombe, par exemple) à un son *decrecendo* (pour signifier que l'objet s'éloigne progressivement sous terre). Dans ce cas, certains gestes complémentaires servent aussi bien à rendre efficace la visualisation du ravin par le public (en portant, par exemple, la voix vers le sol comme on teste l'écho d'un lieu) qu'à produire des effets comiques. C'est le cas lorsque les clowns tendent explicitement l'oreille pour saisir l'écho de leur voix qui s'engouffre dans le sol, alors qu'on les voit produire eux-mêmes l'écho de cette voix. Face à ce type de situation, le travail d'écriture ne s'est pas tant présenté comme un outil dont le seul objectif serait de « mettre en mots » les notes de terrain dont le corps a été dépositaire (Sizorn 2013, 25), mais plutôt comme un outil de recherche à part entière dont l'objectif a été de trouver une forme spécifique à la restitution de l'analyse du travail des clowns. Ce faisant, il s'est aussi révélé être un moyen de continuer autrement l'enquête, en me donnant notamment

accès à d'autres types de données. En me surprenant, par exemple, à chanter moi-même les mélodies des clowns pendant que je rédigeais certaines parties de ma thèse, j'expérimentais de façon inattendue certains effets de leur travail. « Un clown, c'est un souvenir, mieux qu'une réalité », écrivait Annie Fratellini (1989, 69). Cette expérience pose la question de la trace laissée par le terrain sur le ou la chercheuse et du statut à accorder au souvenir dans nos recherches en sociologie. Elle invite notamment à s'intégrer soi-même dans le champ de l'observation et à faire usage d'une réflexivité continue, y compris dans les temps plus solitaires d'écriture.

* * *

Chaque nouveau terrain est une mise à l'épreuve pour le chercheur ou la chercheuse et ses savoir-faire. Dans le cas de ma recherche sur les clowns à l'hôpital, l'importance de la dimension immatérielle des données a constitué l'un des principaux défis de mon travail, au point de remettre en question la notion même d'« observation » ethnographique. Comment observer ce qui ne se voit pas avec les yeux ? Quels sont les autres leviers de l'observation ? Dans quelle mesure est-il possible de les actionner, et à quel(s) moment(s) ? Pour répondre à ces questions, ma formation au métier de clown m'a fourni un certain nombre de solutions, en renouvelant notamment l'attention que je pouvais porter à mon propre corps tout au long de l'enquête. Ces solutions se sont présentées tantôt spontanément (par la mise en œuvre de compétences incorporées), tantôt en différé (lorsque j'ai découvert que l'accès à certaines données du terrain était problématique).

Mais si je rappelle ici que le corps des chercheurs et des chercheuses constitue notre premier instrument de travail sur le terrain, on peut aussi poser la question de la place qui lui est faite

dans les autres moments de l'enquête. L'écriture, par exemple, est souvent présentée comme un moment de repli, dans lequel l'immobilité semble avoir pour effet de produire un corps « désaffecté ». Pourtant, le travail d'écriture engage aussi pleinement le corps du chercheur ou de la chercheuse en le faisant notamment réagir à ce que l'expérience du terrain a laissé en lui ou en elle comme interrogations, sensations et empreintes émotionnelles. Par conséquent, on peut se demander s'il ne faudrait pas reconsidérer la façon d'aborder et de penser le terrain, non seulement comme une étape de l'enquête, mais aussi comme une expérience subjective de travail qui continue de fournir des données à distance des situations vécues sur le terrain proprement dit.

RÉFÉRENCES

- Aslan, Odette, et Denis Bablet (dir.) (1998), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS.
- Bodelet, Claire (2018), « Embarquer avec les clowns à l'hôpital », dans Maxime Le Calvé et Olivier Gaudin (dir.), *Exercices d'ambiances. Présences, enquêtes, écritures*, Paris, Éditions du Seuil, p. 111-122.
- (2020), « Embarquer avec les clowns à l'hôpital. Sociologie d'un drôle de travail entre art et service », thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- (2023a), « Apprendre à “chausser” son nez rouge. Enjeux et rituels contemporains dans la profession de clown », *Techniques & culture*, n° 78, p. 70-85.
- (2023b), « “Attention, passage de clowns à l'hôpital !” La fête et son ordre négocié dans les contextes de soins pédiatriques », *Terrains & travaux*, n° 43, p. 77-98, [En ligne], [<https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2023-2-page-77.htm>].
- (2023c), « Se “protéger” derrière son nez rouge ? Le travail émotionnel des artistes-clowns à l'hôpital », *Pistes*, n° 25-1 : « Portées et limites du travail émotionnel pour interroger le travail et ses (dé)régulations », sous la direction de Thomas Bonnet et Éric Drais, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/pistes.7421>].

- (2024), « Écrire une thèse sur les clowns à l'hôpital sans "tuer" les clowns : une expérience de recherche fondatrice », dans Violaine Houdart-Merot (dir.), *Le tournant créatif de l'écriture de la recherche*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes.
- Bonange, Jean-Bernard, et Sylvander Bertil (2012), *Voyage(s) sur la diagonale du clown*, Paris, L'Harmattan.
- Cézard, Zed (2014), *Les « nouveaux » clowns. Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan.
- Fratellini, Annie (1989), *Destin de clown*, Lyon, La Manufacture.
- Gayraud, Nicolas (2014), Michel Dallaire. *La balade des êtres libres* [DVD], Kafard Films.
- Goffman, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. II : *Les relations en public*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- (1974), *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- Hert, Philippe (2014), « Le corps du savoir : qualifier le savoir incarné du terrain », *Études de communication*, vol. 42, n° 1, p. 29-46.
- Hochschild, Arlie Russell ([1983] 2017), *Le prix des sentiments. Au cœur du travail émotionnel*, traduit de l'anglais par Salomé Fournet-Fayas et Cécile Thome, Paris, La Découverte.
- Jauze, Marie-Aude, et Pierre Galotte (dir.) (2013), *Clown*, La Cabanial, Marie-Aude Jauze.
- Lecoq, Jacques (1997), *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud.
- Mathieu, Bernard, et Jacques Grison (2011), *Nez rouges, blouses blanches*, Paris, Les Impressions Nouvelles.
- Piette, Albert (2009), *L'acte d'exister. Une phénoménographie de la présence*, Marchienne-au-Pont, Socrate Éditions Promarex.
- Rosenblatt, Pablo, et Émilie Desjardins (2014), *Tout va bien. Premier commandement du clown* [DVD], Lardux Films.
- Sirois, Michèle (2014), *Clowns d'hôpitaux, c'est du sérieux!*, Montréal, La Semaine.
- Sizorn, Magali (2013), *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Vinit, Florence (2010), *Docteur Clown à l'hôpital. Une prescription d'humour et de tendresse*, Montréal, Éditions du CHU Sainte-Justine.

Wacquant, Loïc (2011), « La chair et le texte : l'ethnographie comme instrument de rupture et de construction », dans Delphine Naudier et Maud Simonet (dir.), *Des sociologues sans qualités ?*, Paris, La Découverte, p. 201-221.

POSTFACE

Artiste-chercheur

Cohabitation étrange ou catégorie sociale émergente ?

Le magnifique ouvrage réalisé par Marianne-Sarah Saulnier et Anthony Grégoire montre que ce phénomène n'est pas aussi étrange que l'on pourrait le penser. En effet, les réflexions présentées dans cette collection d'écrits constituent en quelque sorte une critique de la pensée scientifique « moderne » – pour ne pas dire « occidentale » – qui veut que le savoir sur l'expérience humaine soit divisé en deux sphères autonomes : art et science. Je n'ai pas l'intention de replonger dans l'archéologie du savoir à ce sujet, mais force est de constater que malgré plusieurs générations de critiques, l'opposition entre art et science continue à se reproduire, non seulement dans les cultures disciplinaires, mais aussi dans l'organisation des institutions d'enseignement supérieur. C'est pourquoi je suis étonné – et enchanté – de voir paraître un livre au sujet de l'artiste-chercheur.

D'abord et avant tout, il faut se rappeler que l'on ne peut pas réduire l'art à la manifestation d'une émotion ou d'une inspiration. Au contraire, les pratiques artistiques s'organisent à partir des disciplines, avec tout ce que le mot « discipline » implique : apprentissage, répétition, transpiration, appropriation. Maîtriser une discipline artistique exige non seulement la compréhension d'une

tradition esthétique, mais également une capacité de faire de la recherche pour trouver des nouvelles expressions artistiques qui reflètent la réalité changeante de chaque présent. Évidemment, il y a toujours une partie du génie artistique qui relève de l'inspiration. Toutefois, il est aussi vrai que les pratiques artistiques professionnelles sont fondées sur la compréhension des techniques et des structures : les échelles du piano, la grille du canevas, la syntaxe des phrases littéraires. Ce n'est pas pour rien que l'apprentissage des instruments de musique a des répercussions positives sur l'apprentissage des mathématiques. Penser l'art renforce le penser tout court.

Inversement, on constate dans les sciences sociales, notamment en ethnologie, le très grand rôle joué par l'intuition et la créativité. Les ethnologues ne se lassent pas de raconter des anecdotes de terrain qui témoignent des percées de savoir qu'a permis ce travail et de la manière dont ils et elles se sont adaptés après avoir vécu des ruptures dans leur compréhension du monde ; mon propre parcours de chercheur servira d'exemple. Cet aspect inductif explique en partie pourquoi il est si difficile d'enseigner la méthodologie ethnographique : l'anthropologue trébuche sur le savoir, faisant confiance à sa capacité de se relever pour regarder le monde autrement. Plus ou moins conscients de leur présence comme « corps-étranger » (Arsenault 2023), les anthropologues pratiquent une sorte d'herméneutique artistique. Les chercheurs et chercheuses de terrain sont littéralement des instruments du savoir, comme une guitare est un instrument de musique. L'approche inductive développée par des générations d'ethnologues fait partie intégrante de la méthode ethnographique et met en lumière cette capacité créative, qui est indissociable du savoir anthropologique.

Les contributions à ce livre proposent d'explorer les dynamiques et les conséquences d'une prémisse qui a rarement fait

l'objet d'une réflexion approfondie en sciences humaines : les chercheurs-artistes sont différents des chercheurs « tout court », et cette capacité d'incarner une identité d'artiste en effectuant des recherches sur le terrain a une incidence non négligeable, non seulement sur les relations avec les acteurs et actrices du terrain, mais aussi sur le savoir généré. Cette idée est importante, parce que les artistes et les chercheurs non artistes génèrent du savoir, mais le savoir généré n'est pas nécessairement du même ordre ni sur le même plan. Étant moi-même chercheur et artiste – pas nécessairement dans cet ordre –, je suis intrigué par le sujet, même si mon parcours peut donner l'impression que dans la lutte entre ces deux identités, c'est celle du chercheur qui a gagné le combat. Évidemment, cette double identité n'est pas toujours vécue comme quelque chose de conflictuel, et plusieurs des contributions à ce livre en témoignent. Dans mon cas, il s'agit d'une tension productive, qui m'a accompagné tout au long de mon parcours professionnel. Mon identité d'artiste m'a ouvert beaucoup de portes, surtout dans le cadre de mon travail de terrain, mais ma relation avec la musique va au-delà d'une relation purement instrumentale.

Ma vie d'artiste proprement dite a commencé dans le sous-sol d'Eddy Carlson, fils de prêtre épiscopal sur le campus de Northwestern University, jeune bassiste talentueux et discipliné, qui habituellement jouait de la musique sérieuse et qui avait besoin de musiciens pour l'accompagner dans les reprises du groupe punk The Ramones. Au lieu de chercher des musiciens déjà expérimentés, il a décidé de regrouper trois ou quatre jeunes du quartier et de nous former aux bases de la musique de garage ; il disait que la musique punk sonnait mieux quand les musiciens ne savaient pas jouer. Il m'avait assigné les bongos pour commencer, mais quand j'ai touché la guitare électrique pour la première fois, sans d'ailleurs l'approbation du fondateur du groupe, ce fut une

expérience transformatrice. Ce jour-là, j'ai décidé que j'allais jouer de la musique pour le reste de ma vie.

Ont suivi une série de groupes de musique de garage, de grenier, de sous-sol d'église, chacun plus ambitieux que le précédent. J'ai suivi quelques cours privés et j'ai passé des heures à m'exercer, même si souvent je manquais de discipline pour produire les sons qui sortaient de notre tourne-disque familial : Jimi Hendrix, Eddie Van Halen, Adrian Belew. Ma vie tournait autour de la musique, et mon entourage était composé principalement d'amis et amies musiciens : Warren jouait de la batterie, Amy de la guitare, Dan montrait à Jim comment jouer du clavier. Nous rêvions d'une carrière musicale à l'image de nos idoles ; mais parfois, nous nous demandions ce qui nous réunissait à part la musique. Dans une entrevue publiée par le journal de mon école secondaire, je faisais de notre engagement une performance : « Si je le peux, j'essaie généralement de planifier mes devoirs en fonction de mes entraînements, plutôt que l'inverse. » Jusqu'au jour où j'ai assisté à une pièce de théâtre de Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, dans l'une des magnifiques salles de spectacle de la côte nord de Chicago. Ce jour-là, j'ai éprouvé une profonde déception en me rendant compte que l'industrie musicale était un *business* comme les autres, rempli de compétition, de vices et de vengeances. Après cette prise de conscience, j'ai décidé de laisser tomber mon rêve de devenir musicien et de me lancer dans la poursuite de choses « plus sérieuses » : des études internationales et un bac en anthropologie. J'ai continué à produire des enregistrements de mes chansons pour marquer les différentes périodes de ma vie, mais à partir de ce moment, la musique est passée deuxième violon.

Dix ans et plusieurs diplômes plus tard, à la fin d'une maîtrise en anthropologie du développement qui m'avait laissé plutôt blasé par rapport à mon avenir dans cette discipline, j'ai eu l'idée de revenir à la musique, cette fois dans le cadre de mon projet de

doctorat. À cette époque-là, au début des années 1990, il existait déjà un certain nombre de monographies sur la musique populaire, mais très peu en Afrique subsaharienne, et encore moins dans les régions francophones du continent où j'avais effectué des recherches sur le terrain. Dans mon premier livre, *Rumba Rules*, j'explique en détail le processus par lequel j'en suis venu à m'intéresser à la rumba congolaise. Étant donné l'influence de cette « *musica franca* » d'un bout à l'autre du continent, et compte tenu de mon amour pour le son de la « musique zaïroise », j'ai décidé de faire ma thèse sur le sujet, en espérant que le travail de terrain me permettrait de renouer avec mon identité de guitariste, que j'avais longtemps mise de côté.

Au début de mes recherches, j'ai réussi à intégrer un orchestre relativement bien établi à Kinshasa en proposant une participation à partir de deux rôles : « guitariste apprenti » et « étudiant chercheur ». Peu après, je me suis rendu compte que l'apprentissage de la guitare zaïroise me prenait beaucoup de temps et que certains aspects techniques du style me donnaient du fil à retordre. Tirailé entre le désir de maîtriser le symbole suprême de la modernité africaine – la guitare de la rumba congolaise – et les exigences d'un projet de recherche de terrain qui nécessitait du temps pour effectuer des observations et des entrevues, je me suis tourné vers le travail d'animateur percussionniste (en Lingala, « *atalaku* »). Ce rôle – plus facile à maîtriser – me permettait de me concentrer sur la collecte de données ethnographiques et il m'offrait un accès direct à l'imaginaire populaire de Kinshasa à travers les cris d'animation de l'*atalaku*. J'appréhendais la réaction de mon chef d'orchestre, mais finalement, il avait trouvé l'idée excellente :

Plus tard cette semaine-là, j'ai décidé de m'asseoir avec le Chef Maneko pour lui annoncer que j'abandonnais la guitare. Je ne savais pas comment il allait réagir, mais je savais que si je continuais à me battre avec la guitare, je n'aurais jamais assez de temps pour

apprendre ce que je voulais savoir sur les aspects sociaux et culturels de la musique populaire congolaise. J'avais besoin de jouer d'un instrument dont la mécanique était suffisamment simple pour me permettre de me concentrer sur les mécanismes et les significations d'autres choses, principalement l'interaction entre les musiciens et entre les musiciens et le reste de la société. L'instrument qui me permettrait de faire cela était les maracas fabriquées avec des bombes d'insecticide. Lorsque j'ai annoncé la nouvelle à Maneko, il a semblé vraiment enthousiaste. Je pense que lui aussi sentait que ma formation de guitariste ne se passait pas aussi bien que nous l'espérions et mon intention de me former comme *atalaku* lui semblait à la fois nouvelle et soulageante. (White 2008, 152 ; notre traduction)

Ce changement de posture au sein de l'orchestre n'a pas eu pour effet de m'éloigner de la musique. Au contraire, il m'a permis d'acquérir un point de vue plus global sur la vie de l'orchestre et ses membres, sur les dynamiques entre les artistes et les mélomanes, sur la façon dont les artistes-musiciens de Kinshasa construisent des moments de *catharsis* dans un contexte de précarité et d'incertitude. *L'atalaku* se situe à la frontière de plusieurs réalités sociales (riches/pauvres, tradition/modernité) et musicales (chant/danse, son/parole), et ces artistes parlent souvent de l'importance de « faire de la recherche » pour trouver des animations originales. En imitant les *atalaku*, j'ai acquis d'autres compétences artistiques, notamment la percussion et l'animation, mais j'ai aussi eu accès à un univers de sens qui m'aurait complètement échappé si j'étais resté dans ma peau de guitariste. Ce fut un tournant dans mes recherches.

L'anthropologue en moi a toujours été un peu jaloux des ethnomusicologues, parce que leur *habitus* disciplinaire présume la pertinence de l'art dans le cadre d'une démarche scientifique ; les ethnomusicologues n'ont pas besoin de cacher cet aspect de leur être-au-monde. Quand les ethnomusicologues se heurtent

à l'orthodoxie disciplinaire de l'anthropologie, qui malgré cinquante ans de critiques constructivistes continue à reproduire une opposition entre « art » et « science », ils nous rappellent la nature profondément interdisciplinaire de leur façon de travailler. Les anthropologues expriment souvent un inconfort face à l'aspect « technique » de l'ethnomusicologie. Ils l'expliquent en disant qu'ils ne sont pas en mesure d'évaluer la qualité ni la pertinence des analyses musicales. Cependant, je soupçonne leur scepticisme d'être également dû au fait que les ethnomusicologues occupent souvent cette double identité d'artiste-chercheur. Les anthropologues se méfient de cette identité trait d'union, comme si l'identité d'artiste (qui est à la recherche du beau) entraînait en conflit avec celle du chercheur ou de la chercheuse (qui est à la recherche du vrai). Malgré le fait que l'on compte beaucoup d'artistes parmi les anthropologues, il semble y avoir un tabou sur l'utilisation de l'art dans le cadre des recherches sur le terrain. Nous connaissons tous des anthropologues qui attendent la fin de leur carrière pour se consacrer à une pratique artistique apprise dans leur jeune âge, comme une forme de lâcher-prise qui ne pourrait se réaliser qu'après avoir pris une certaine distance vis-à-vis du monde de la recherche. Pourquoi avoir attendu ?

Cet ouvrage a eu le courage de nommer le paradoxe qui oppose ces deux postures, censément « incommensurables ». Le directeur et la directrice du volume proposent un approfondissement de la notion d'artiste-chercheur, ce qui n'est pas à confondre avec les études sur la collaboration entre les artistes et les chercheurs, un sujet fort intéressant, qui a beaucoup évolué depuis les premières critiques de la pas-tout-à-fait-feu « *world music* ». En mettant l'accent non pas sur la rencontre des personnes porteuses de ces différentes identités, mais plutôt sur des individus qui incarnent à la fois de multiples identités, le directeur et la directrice du présent

ouvrage ont fait le pari de réfléchir à l'émergence du savoir sur un autre plan : celui de l'intersectionnalité disciplinaire.

Artiste-chercheur : l'aspect sémantique de ce vocable en trait d'union est assez complexe, même si la formulation en ces termes nous semble familière, notamment dans l'utilisation des expressions qui indiquent les spécialisations disciplinaires. Par exemple, un artiste-peintre est un artiste qui se spécialise dans la peinture, et un artiste-musicien, ce n'est pas quelqu'un qui fait des tableaux, mais qui joue de la musique ; cependant, ce sont tous les deux des artistes. Suivant cette logique, le terme « artiste-chercheur » ferait référence à un artiste qui se spécialise dans la recherche, alors que la plupart des exemples présentés dans cet ouvrage parlent des cas contraires, c'est-à-dire des chercheurs qui utilisent le savoir artistique pour générer du savoir scientifique sur l'art.

Les contributions à cet ouvrage montrent que les deux postures peuvent être mobilisées à différents moments sans que l'une prime nécessairement l'autre, et les directeurs ont pris soin d'insister sur l'importance des analyses contextuelles. Ce mouvement de balancier implique tantôt l'artiste, tantôt le chercheur et, dans la plupart des cas, les individus sont capables de naviguer entre ces deux identités. Cela ne veut pas dire pour autant que les deux postures cohabitent dans une relation d'égalité. D'un point de vue systémique, il est important de situer les acteurs et actrices par rapport aux finalités de leurs actions : si des artistes s'adonnent à la recherche de terrain en vue de produire un travail scientifique, il ne s'agit pas d'un travail d'artiste-chercheur (un artiste qui fait la recherche), mais plutôt de chercheur-artiste (un chercheur ou une chercheuse qui fait de l'art).

On pourrait imaginer l'utilisation de la posture d'artiste comme moyen de contourner les rapports de pouvoir entre « chercheur » et « sujet » ; par exemple, un chercheur-artiste qui essaie de créer une relation d'égalité avec les gens sur le terrain en quittant sa peau de

chercheur et en mettant en avant son identité d'artiste. Cependant, la musique, en tant que construit social, est sujette aux mêmes contraintes que toute autre forme de savoir. Il n'y a qu'à regarder la situation de « double contrainte » vécue par les artistes issus de l'immigration, qui doivent choisir entre l'affichage d'une identité artistique autonome de l'ethnicité, et la nécessité de payer le loyer et de nourrir leurs enfants.

En réfléchissant dans ce sens, je ne veux pas minimiser l'importance du pouvoir d'agir des individus. Au contraire, les cas de figure présentés dans cet ouvrage témoignent de la créativité et de la résilience des personnes porteuses de multiples identités ; la lecture de ces expériences variées nous en apprend beaucoup sur l'anthropologie et sur le travail de terrain ethnographique. Cependant, nous savons que les acteurs et actrices ne sont pas des électrons libres. Ils prennent des décisions qui visent à atteindre différents objectifs, mais ces derniers sont organisés dans une relation hiérarchique. À l'intérieur d'un projet de recherche sur le terrain, un chercheur-artiste peut certainement faire de l'art pour l'art, mais cela ne change pas le fait que la pertinence de ce projet artistique sera évaluée selon les critères institutionnels de la recherche (« Cela contribue-t-il à la science ? ») et non pas de l'art (« Est-ce beau ? »), du moins dans le domaine des sciences sociales.

Cet ouvrage se donne pour défi de soulever des questions de fond sur la construction du savoir en sciences humaines et sociales. Mais plus que cela, et sur ce point j'aimerais insister, il ouvre une brèche – semblable à la fameuse « fissure » de Leonard Cohen – qui permettra de mieux comprendre la manifestation du pouvoir dans la hiérarchisation des savoirs. Il n'est pas surprenant que le monde des arts et le monde des sciences constituent des sphères d'action et de pouvoir distinctes. Si les êtres humains fonctionnent selon des logiques de silo, c'est parce que l'organisation humaine est complexe et que les sociétés humaines

ont besoin de compartiments pour assurer la transmission des connaissances aux générations futures.

S'il existe une équivalence entre les différentes formes de savoir, cela ne veut pas dire pour autant qu'il existe une égalité entre elles. Pour établir un meilleur équilibre entre le savoir artistique et le savoir scientifique, cet ouvrage permet d'aller au-delà d'une logique de complémentarité simpliste, en insistant sur les contextes et les dispositifs de rencontre des savoirs. La catégorie sociale émergente d'artiste-chercheur se manifeste par une série de traits communs aux deux postures, qui représentent des façons particulières d'appréhender le monde : le besoin de créer, l'empirisme et la capacité d'étonnement. Le constat de cette nouvelle catégorie sociale pourrait à première vue sembler évident ; mais elle cache un monde de complexité et de possibilités qui dépassent largement les esprits des créatrices et créateurs que nous sommes.

BOB W. WHITE

Professeur titulaire
Département d'anthropologie
Université de Montréal

RÉFÉRENCE

Arsenault, Maude (2023), « Ethnologist as Foreign Body : A Systemic Explanation », *Humans*, vol. 3, n° 3, p. 219-238, [En ligne], [<https://doi.org/10.3390/humans3030018>].

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Laurent Bellemare est titulaire d'une maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Musicien au sein de divers ensembles, il est notamment membre de l'ensemble de musique balinaise Giri Kedaton depuis 2015. Sa spécialisation en traditions musicales de l'Indonésie l'a amené à séjourner dans ce pays lors de l'année universitaire 2016-2017. Il a récemment achevé la rédaction d'un mémoire portant sur la naturalisation du gamelan indonésien dans trois villes canadiennes (Montréal, Toronto et Vancouver).

Claire Bodelet a rédigé une thèse en sociologie portant sur les clowns à l'hôpital, après avoir fait un double master en sciences politiques et en philosophie. Elle a suivi des duos de clowns pendant plusieurs mois à l'hôpital, et occupé un poste en CIFRE au siège du Rire Médecin, association pionnière et figure de proue en France dans ce domaine d'activité. Elle a soutenu sa thèse en octobre 2020 à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris).

Vadim Dumesh est journaliste, réalisateur et producteur de cinéma documentaire formé en économie, en cinéma, en arts et en affaires publiques. Originaire de Lettonie, il a acquis diverses compétences dans la réalisation et la production de nombreux contenus audiovisuels. Avec une approche transdisciplinaire, il interroge le potentiel des pratiques de cocréation, qu'il examine dans sa thèse de doctorat en études et pratiques des arts, copiloté par l'Université du Québec à Montréal et Le Fresnoy, studio national des arts contemporains (Tourcoing).

Michaël Garancher est auxiliaire d'enseignement à la Faculté de musique de l'Université Laval (Québec) où il poursuit un doctorat, après une formation en philosophie à l'Université Paris-Sorbonne et Paris-Ouest. Sa thèse porte sur les enjeux de la collaboration au sein de projets de recherche-crédation en musique. Il est également coordonnateur scientifique de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique de l'Université Laval (OICRM-ULaval) depuis 2018.

Anthony Grégoire, titulaire d'un double doctorat en anthropologie et en ethnomusicologie, est chargé d'enseignement à la Faculté de musique de l'Université Laval et spécialisé dans les dynamiques interculturelles et postcoloniales en Afrique de l'Ouest et la performance identitaire en musique. Il s'intéresse à l'émergence de nouvelles dynamiques autochtones dans les arts performatifs en Afrique de l'Ouest. Il est l'auteur d'une monographie sur la performance du *mbilim* et est coordonnateur de la revue de l'OICRM-UL, *Musiques: Recherches interdisciplinaires*.

Serge Lacasse est professeur titulaire en musicologie à l'Université Laval et directeur du Laboratoire audionumérique de recherche et création (LARC). Privilégiant une approche interdisciplinaire, ses recherches portent sur l'étude et la pratique de la musique populaire enregistrée, de même que sur la recherche-crédation en musique. Il a notamment corédigé, avec Monique Desroches et Sophie Stévanee, *Quand la musique prend corps* (Presses de l'Université de Montréal 2014). Il poursuit des activités de recherche-crédation, dont le projet Hits for HIIT (dirigé par Sophie Stévanee) et son propre projet musical Prof. Lacasse.

Pierrick Lefranc est guitariste, improvisateur et compositeur, ainsi que directeur artistique de la compagnie Ici & Maintenant. Il se produit dans des festivals de musiques improvisées et sur des scènes de création (Athénor-CNCM, scènes nationales, etc.). Il a également été formé à l'anthropologie et à l'ethnographie à l'École des hautes études en sciences sociales. Il est aujourd'hui artiste-chercheur au centre national de création musicale de Saint-Nazaire et doctorant au centre Norbert Elias, sous la direction de Jean-Paul Fourmentraux.

Luigi Monteanni est doctorant en études musicales à la School of Oriental and African Studies (Londres) et lauréat d'une bourse Arts and Humanities Research Council du Consortium for the Humanities and the Arts South-East England. Il s'intéresse aux relations entre les genres musicaux pop transnationaux contemporains et la musique régionale. Cofondateur d'Artetetra Records, une maison de disques et un collectif, il a collaboré avec Norient, Senyawa, *The Wire*, Terraforma, Club to Club et Tarawangasawelas.

Mélanie Nittis est chargée de cours en ethnomusicologie de la Grèce et de l'Europe centrale et orientale à l'Institut national des langues et civilisations orientales. Lauréate du Prix de la Maison des cultures du monde en 2014, elle a soutenu en septembre 2020 sa thèse de doctorat sur l'improvisation poétique chantée à Olympos (Grèce), un travail pour lequel elle a reçu en 2021 le prix solennel de la Chancellerie des universités de Paris. Ses recherches portent sur l'improvisation musicale et poétique dans les îles du sud de la Grèce.

Abderraouf Ouertani est joueur de oud et compositeur, docteur en anthropologie à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et chercheur associé au centre Georg Simmel (EHESS-CNRS). Il a plusieurs albums à son actif : *Contes d'un misérable luth* (2013), *Contes outre-méditerranéens* (2015), *Duo Deux Rives* (2018) et *Contes d'un retour au pays imaginaire* (2021).

Mathieu Poitras est doctorant en anthropologie à l'Université d'Ottawa, violoniste amateur et musicien autodidacte. Voyageant de l'Europe de l'Est à l'Afghanistan, en passant par la Méditerranée et les Balkans, il se penche présentement sur les musiques d'Anatolie. Il s'intéresse au parcours artistique de musiciens engagés envers la préservation et la valorisation des formes régionales du patrimoine musical, ainsi qu'aux revivals musicaux dans les espaces méditerranéens, postimpériaux ottomans, russes et persans.

Marianne-Sarah Saulnier est professeure associée à l'Institut de recherches et d'études féministes de l'Université du Québec à Montréal, chargée de cours en anthropologie à l'Université McGill et à l'UdeM et chercheuse à l'Observatoire québécois des inégalités. Titulaire d'un doctorat en anthropologie de l'Université de Montréal, elle est récipiendaire de la Médaille d'or académique de la Gouverneure générale en 2021. Elle poursuit un postdoctorat à l'Université McGill sur le statut et les droits des réfugiés climatiques en Asie du Sud et sur l'application d'une anthropologie féministe pour une justice climatique et une transition écologique équitable.

Sophie Stévance est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en recherche-crédation. Elle s'intéresse à la nature interdisciplinaire et collaborative de la recherche-crédation dans le cadre de projets réunissant chercheurs et praticiens. Autrice d'une dizaine de livres, dont *Research-Creation in Music and the Arts* (Prix de l'International Association for the Study of Popular Music, 2018) et *Pour une éthique partagée de la recherche-crédation* (2019), elle poursuit des activités de création dans le champ de la réalisation phonographique et des relations entre musique et sport dans le cadre de son projet Hits for HIIT.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
Monique Desroches	
Artiste-chercheur sur le terrain. Pour un partage de l'autorité dans la recherche	13
Marianne-Sarah Saulnier et Anthony Grégoire	
Repenser la bimusicalité au prisme d'une démarche interculturelle. L'enquête ethnographique dans la performance du <i>mbilim</i> chez les Noons (Sénégal)	45
Anthony Grégoire	
Ce que nous fait (faire) le chant de gorge. Création, recherche et méliorisme	83
Pierrick Lefranc	
Le troisième espace. Négocier la pratique du gamelan et la recherche en Amérique du Nord	121
Laurent Bellemare	
Enquêter sur les siens. Quand un joueur de oud fait une thèse sur d'autres joueurs de oud	151
Abderraouf Ouertani	

Peut-on simultanément faire de la recherche et de la création ? Une analyse comportementale dans un projet collaboratif	177
Sophie Stévance et Serge Lacasse, avec la collaboration de Michaël Garancher	
Écueils du rôle d'artiste-chercheur. Redéfinir les contours artistiques de la rencontre	209
Marianne-Sarah Saulnier	
Au cœur du <i>glenti</i> (fête rituelle) d'Olympos. Réflexions sur les enjeux de la recherche-action	241
Mélanie Nittis	
La musique qui nous fait. Enjeux de la transmusicalité chez l'artiste-chercheur sur le terrain	269
Mathieu Poitras	
« C'est maintenant à vous de raconter l'histoire. » Alkisah et les processus créatifs mondiaux	295
Luigi Monteanni	
La Base. Chronique de la cocréation documentaire	331
Vadim Dumesht	
Découvrir son clown pour (mieux) écrire sa thèse	353
Claire Bodelet	
POSTFACE	
Artiste-chercheur. Cohabitation étrange ou catégorie sociale émergente ?	375
Bob W. White	
NOTICES BIOGRAPHIQUES	385

