



**HAL**  
open science

## Approche ethnométhodologique de l'activité de conception musicale d'un trio d'autodidactes

Hakim Hachour

► **To cite this version:**

Hakim Hachour. Approche ethnométhodologique de l'activité de conception musicale d'un trio d'autodidactes. EPIQUE, IRCCyN, Université de Nantes, Sep 2007, Nantes, France. pp. 49-62. hal-01078145

**HAL Id: hal-01078145**

**<https://hal.science/hal-01078145>**

Submitted on 28 Oct 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Approche ethnométhodologique de l'activité de conception musicale d'un trio d'autodidactes

Hakim HACHOUR

Université Paris 8, Laboratoire Paragraphe (EA 349) Rattaché à « Ethnométhodologie et Cognition »,  
hakim.hachour@univ-paris8.fr

**Résumé :** Cet article est centré sur les facteurs communicationnels de l'activité de co-conception musicale d'un trio d'auteur-compositeurs-interprètes. L'approche ethnométhodologique de ce phénomène m'a conduit à observer, puis analyser les interactions des membres dans leur contexte. Les membres ont construit puis ont fait évoluer une représentation intersubjective de leur réalisation selon un processus typiquement constitué de propositions individuelles, de négociations et de coordinations. La réalisabilité du projet d'action établi conditionnait le statut de la conception. Cette évolution était prise pour allant de soi dans l'accomplissement. Si la conception peut être interprétée comme un réseau de résolution de problèmes, la génération des situations problématiques serait le produit d'une remise en cause située des allant-de-soi du groupe.

**Mots clés :** ethnométhodologie, phénoménologie sociale, ergonomie cognitive, activité de conception collective, communication interpersonnelle, analyse des conversations.

## Introduction

L'activité de conception collective est l'objet de recherches éclectiques<sup>1</sup> et l'interaction humaine impliquée dans une telle activité justifie mon intérêt pour l'analyse des aspects communicationnels et organisationnels du processus de *co-conception*<sup>2</sup>. J'ai appréhendé ce phénomène à travers l'analyse descriptive de l'activité de *co-conception* musicale d'une unité sociale formée d'un trio d'autodidactes. En effet, ce trio est parvenu à élaborer des conceptions musicales sans utiliser une

<sup>1</sup> L'étude des activités de conception s'est affirmée dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle avec l'essor des sciences cognitives et du développement de l'informatique dont l'un des objets est la simulation d'actions humaines dont la conception [Borillo, Goulette 2002, pp.10-11]. Cette ère succéda à celle dont les recherches portaient sur l'étude de la conception orientée vers la production de modèles économiques et d'ingénierie industrielle. S'il existe de nombreuses contributions significatives portant sur la conception formelle et technique de *dispositifs matériels*, le problème de la fonctionnalité et de l'élaboration rationnelle de *dispositifs symboliques* [Darses, Falzon 2002, p.123], telles que des œuvres artistiques, est plus récente.

<sup>2</sup> Je reprends ainsi la dichotomie de la conception proposée en ergonomie cognitive [Darses, Falzon 2002, pp.126-127]. La conception pourrait être interprétée selon deux formes : la *conception distribuée*, au cours de laquelle les concepteurs travaillent simultanément mais individuellement sur une contribution destinée à être intégrée à une conception collective, et la *co-conception*, activité où tous les concepteurs travaillent simultanément et de manière conjointe sur une conception collective.

méthodologie musicologique ; les membres de cette activité (*i.e.* les membres) auraient-ils mis en œuvre un processus de conception rationalisable et typique ? Quelle était l'importance des interactions dans leur processus de conception collectif ?

Ce compte rendu est le fruit d'une étude *ethnométhodologique* augmentée de notions issues des sciences cognitives concernées par l'étude de la conception collective<sup>3</sup>. Après l'exposé de la méthodologie d'approche du terrain, je propose de restituer les éléments qui distinguent mes résultats d'enquête, et ce, en vue d'explicitier comment les membres de cette activité ont conduit leur processus.

## Le terrain d'étude et son approche : méthodologies

### Du terrain aux données

L'activité de *co-conception* étudiée fut celle de trois membres, dont ma personne, représentés par les lettres majuscules S, E et H dans cet article<sup>4</sup>. J'ai fondé ma recherche à partir de données recueillies au cours d'un an d'enquête. J'ai pu observer cette organisation en qualité de membre, c'est-à-dire que l'observateur *appartient socialement* à l'activité du groupe étudié. Ce statut m'a permis d'observer les interactions des membres *in situ* avec la possibilité d'interpréter les échanges et les significations selon leurs *schèmes d'interprétation*<sup>5</sup>. Cependant, cette *appartenance sociale* totale pose le problème de l'objectivité des analyses. En vue de compenser cet effet, j'ai employé plusieurs méthodes.

<sup>3</sup> Science sociale fondée par Harold Garfinkel : « lorsque je parle d'ethnométhodologie, je me réfère aux études des propriétés rationnelles des expressions indexicales et d'autres actions pratiques en tant que composition d'accomplissements, en cours de fabrication, de pratiques techniques quotidiennes organisées » [1984, p.11]. J'ai inscrit mon étude dans le courant ethnométhodologique et je reprends l'approche multidimensionnelle des sciences cognitives dont les représentants prennent en compte le raisonnement des concepteurs, la distribution de la connaissance, et soulèvent la question de la représentation de cette activité pour ces derniers.

<sup>4</sup> E (homme de 44 ans, compositeur/interprète), S (femme de 29 ans, auteur compositeur interprète) et H (ma personne, homme de 29 ans, observateur participant/compositeur/interprète/ arrangeur musical). S et H vivaient en couple. Ce groupe s'est organisé en 2002 en vue de concevoir des œuvres musicales avec un intérêt mutuel de les faire écouter à l'extérieur de leur environnement familial. Les concepteurs avaient d'ailleurs fondé une organisation parallèle impliquant d'autres individus et dont l'objet était la réalisation, la production et la commercialisation de leurs œuvres.

<sup>5</sup> J'adhère ici à la définition schützienne de « schème d'interprétation ». Selon Schütz, et à la suite de la théorie de la *typification* husserlienne, l'interprétation d'un signe se réalise selon un certain schème qui dépend du sens subjectif que l'acteur social attribue à sa propre conduite, c'est-à-dire « ses raisons d'agir et ses objectifs, ses plans immédiats ou de plus grande ampleur, sa définition de la situation et des autres personnes » [Schütz 1970, p.322]. Ce sens subjectif serait objectivé à travers sa reconnaissance et sa catégorisation dans un type expérimenté de manière pertinente selon le système de l'interprétant [Schütz 1970, 1982].

En premier lieu, il s'agissait d'appréhender les interactions des membres avec une posture propre à l'ethnométhodologie dite d'« *indifférence* ». Pour résumer, cette posture consiste à suspendre son jugement des manifestations significatives produites par les membres ; il s'agit plus particulièrement de suspendre « [...] *tous jugements sur leurs compétences, valeurs, importance, nécessité, fonctionnalité, succès, conséquences* » [Garfinkel, Sacks 1990, p.63]. Ensuite, et en vue de compléter cette posture dont le maintien strict est rendu difficile du fait de l'implication dans l'activité, j'ai fait une analyse rétrospective d'enregistrements vidéo des rencontres et des activités de *co-conception*. J'ai filmé près de cinquante heures d'interactions ; ces dernières constituent des discussions, et majoritairement des situations de *co-conception* musicale. J'ai procédé à une formalisation de ces enregistrements par le biais de transcriptions. Celles-ci ont été faites de manière à ce que leurs interactions multimodales soient représentées précisément. Cette précision comprenait la description des modalités employées par les membres : le verbal<sup>6</sup>, le gestuel<sup>7</sup> et le musical<sup>8</sup>.

En vue de recueillir des éléments complémentaires sur les représentations internes des membres, j'ai entretenu les deux autres concepteurs. J'ai conduit des entretiens individuels semi – structurés afin qu'ils développent leurs représentations « intimes » de leurs activités de conception et de leurs procédures de travail<sup>9</sup>.

Pour compléter cette méthodologie, j'ai réalisé des expérimentations. Il s'agissait, après l'examen des enregistrements vidéo (constituant une auto-confrontation), et la description de procédures typiques, de rendre observable aux autres membres une action fondée sur *des schèmes d'interprétation, d'expérience et d'expression* (cf. *infra*)

<sup>6</sup> Dont les pauses, les chevauchements du discours, les temps de pause entre les tours de paroles. Ces éléments étant utiles à une analyse des conversations [voir Sacks, Schegloff, Jefferson 1974 ; Kerbrat-Orecchioni 2005].

<sup>7</sup> Dont les indicateurs d'allocation tels que les mouvements de têtes et de mains.

<sup>8</sup> Par le biais d'une symbolisation adéquate aux représentations que les co-concepteurs se sont faits de leurs œuvres musicales, à savoir, l'attribution d'une qualité structurelle à une séquence de l'œuvre musicale dont l'exécution implique une coordination précise d'actions individuelles ou sa représentation par le biais d'une « expression musicale », ou « *échantillon musical* », instrumentée. La voix avait un statut double, la prosodie pouvait être reconnue comme une modalité complémentaire du mode d'interaction verbal mais devenait le phénomène principal d'une expression musicale chantée, surplombant ainsi la sémantique.

<sup>9</sup> Les entretiens E et S ont respectivement duré 2 heures 30 minutes et 3 heures. J'ai construit un guide à partir d'une réflexion sur la nomination. La seule consigne était de commenter et de « donner ses impressions » après que j'ai prononcé une expression ou suite à l'enclenchement d'un enregistrement audio, en général, des œuvres musicales ayant impliqué l'un des (ou les) concepteurs-membres.

volontairement non pertinent. Je décrivais ensuite les réactions des membres. Cette pratique expérimentale m'a servi à déterminer la cohérence des situations par élimination : lorsque celle-ci a induit une réaction originale de la part des membres, la situation n'était plus cohérente selon leur rationalité<sup>10</sup>.

### **Téléologie et fondations de l'action sociale**

En vue de compléter l'exposé de ma méthodologie je restitue quelques bases théoriques à travers lesquelles j'ai *approché* le terrain d'étude.

La « téléologie », principe d'inspiration systémique, met à jour un comportement considéré comme inhérent à la nature humaine dans le constructivisme scientifique. Le principe téléologique se fonde sur l'acceptation que les situations sociales impliquent une activité cognitive et que « *toute activité cognitive s'effectue dans le monde empirique d'une conscience dirigée vers un but* » [Glaserfeld 1988, p.35]. L'interprétation scientifique, en tant qu'activité cognitive, serait soumise au principe téléologique. Il conviendrait alors d'inclure dans ma méthodologie des moyens pour réduire la subjectivité de mon interprétation et de cerner par là même le *champ de ma science*.

Il s'agissait d'abord de préciser mes définitions des concepts théoriques employés ; s'il existe une fabrication normalisée des instruments de mesures dans les sciences dites « dures », l'observateur est le principal instrument en sciences humaines. Schütz a défini les deux fondations de l'action<sup>11</sup> chez un acteur social : le monde pris pour *allant de soi* (*taken for granted*), celui où l'acteur n'approfondit pas l'analyse des éléments qui l'entourent, et ce, jusqu'à nouvel ordre (*for the time being*) [Schütz 1972, p.74] ; et *une situation biographiquement déterminée* par un ensemble d'expériences unifié dans un moment ; cette situation serait le point de départ d'une projection dans l'« agir » [Schütz, 1982, p.76]. L'exercice constitué par la rédaction d'une autobiographie raisonnée complète cette précision théorique.

## **Résultats**

### **Interactions situées dans le cours d'action**

Le phénomène qui caractérisait les interactions de membres s'est fondé dans l'utilisation combinée qu'ils ont faite de trois modes de communication (verbal, gestuel, et musical). En effet, ces trilogues multimodaux étaient réservés au *cours d'action* [Theureau 2006, pp.46-48] de *co-conception*. J'ai pu observer l'évolution ritualisée des interactions des membres, qui les conduisit à engendrer le

<sup>10</sup> Ce type d'expérimentation a été utilisé par Garfinkel sous le nom de « *breaching* », ou le *fait de fissurer l'ordre social*.

<sup>11</sup> J'adhère aux définitions d'« action » (processus en cours de réalisation qui se base sur un projet préconçu) et d'« acte » (le résultat de ce processus) formulées par Schütz [1982, p.67]

processus de *co-conception*. Celui-ci était caractérisé par des temps de paroles courts, des pauses quasi-inexistantes, des chevauchements des tours de paroles fréquents, et ce, sauf lorsque les membres accomplissaient des communications planifiées strictement musicales. L'étude comparative de l'utilisation de ces modes de communication selon l'évolution des différentes conceptions musicales en cours me mena au constat que plus la conception musicale était perçue comme aboutie par les membres, plus ils développaient une capacité à exécuter la conception à travers l'emploi unique de la modalité musicale.

Les membres interprétaient leur conception musicale soit comme un tout, une œuvre, soit en tant que *structure musicale* et comme un sous-ensemble destiné à être intégrée dans une « éventuelle » production future. Pourtant, chacune de ces structures musicales était également interprétée comme une conception à part entière ; les membres explicitaient régulièrement le fait qu'ils avaient « composé un accord » ou « créé une transition » par exemple. Comment les membres ont-ils géré l'ordonnancement de ces éléments structurels et leur unification conceptionnelle ?

En vue d'illustrer ces phénomènes je propose la restitution d'un extrait d'une réunion des membres. C'est un extrait de la réunion du 25 mars 2006, qui a eu lieu chez S et H. S, munie de son texte, chantait ; H et E utilisaient respectivement leur guitare. Après que les membres ont essayé une nouvelle coordination dans l'exécution musicale collective de l'une de leur conception, il y a eu un échange concernant ces derniers actes. Cet échange avait pour objectif explicite « la définition de la structure musicale » selon l'expression des membres, du premier mouvement musical « couplet-refrain » (décomposition couramment utilisée dans le genre dit des « musiques populaires »). Plus précisément, l'échange portait sur la conception d'une coordination relative à l'exécution d'une mélodie par H. Dans le cadre de la transcription<sup>12</sup>, j'ai interprété cette mélodie avec les *schèmes d'interprétation* des membres, à savoir, je décompose la mélodie produite par H (h0) au cours du refrain en quatre *échantillons musicaux* qui se suivent, notées : h0=h1→h2→h3→h2→h3→h4.

<sup>12</sup> Je restitue, à travers certains symboles, différentes pratiques langagières des membres. Un chevauchement entre plusieurs expressions est indiqué par des crochets. Le symbole « = » marque l'absence de pause entre deux tours de paroles. Le symbole « (.) » désigne une pause (<=0.10 seconde). La virgule symbolise les respirations. Les ((commentaires)) de l'analyste sont entre doubles parenthèses. Les (descriptions des modalités de communication non verbales) sont indiquées entre parenthèses. Les  mots soulignés  marquent une augmentation d'intensité sonore. « [...] » indique une coupure dans la transcription. Entre guillemets, les expressions chantées notées phonétiquement.

En plus du fait que les expressions musicales aient été congruentes dans ces échanges, de nombreux gestes ont complété ces derniers (en tant qu'indicateurs d'allocation notamment). Une prosodie complétait, *évidemment*, toutes ces verbalisations. Les chevauchements de discours ont été fréquents et les pauses quasiment inexistantes. Ce type d'interactions était uniquement observable pendant le *cours d'action de co-conception musicale*.

(S, H et E commence à exécuter le mouvement)

L01/S- non  
L02/E- = ohh  
L03/H- = ohh merde  
L04/S- = pas encore  
L05/H- [ c'est moi qui me suis trompé non on c'est moi ]  
L06/E- [ ((inaudible)) non c'est moi qui  
me suis trompé ]  
L07/H- = ah ouais (.)  
L08/E- j'ai [ pas compté j'ai pas compté ]  
L09/S- [ ouais il fallait laisser encore ] une fois  
L10/E- = parce que faut, non, dès l'instant que tu fais ton  
L11/H- = en fait dès l'instant où je fais ça  
(H exécute la mélodie h2)  
L12/E- [ ouais il faut que j'compte à ] partir de là,  
L13/H- voilà, à partir de là (.)  
L14/S- non c'est à partir de « *tinnin-tinnin* » (S chante le  
début de la mélodie h1),  
L15/H- ouais à partir de ça en fait (H exécute la mélodie  
h1) non après ça (H exécute la mélodie h1)  
L16/S- = non c'est à partir de ça lui il est en train d'en faire  
un, donc après il y a « *tin-nin-nin* » (chanté avec la  
mélodie h2) quand tu commences le « *tin-nin* -  
*nin* » il commence [ son deuxième  
(H exécute la mélodie h2) ]  
L17/H-  
[...]  
L44/H- = parce que  
[ si imagines j'en fais un de plus quoi ]  
L45/S- [ essayez [...] vous avez pas encore ] vous  
avez pas encore essayé alors essayez donc autant  
essayer (.) [...]  
L53/H- quand je commence à faire ça tu sais qu'il y  
en a deux parce que faut pas te baser au premier  
au fait, au deuxième comme ça je vais changer (H  
exécute la mélodie h4) (.) on va faire un essai,  
L54/E- ouais, ouais  
L55/H- (exécute son apport au mouvement)  
L56/S- [ (S chante la mélodie h0) ]  
L57/E- [ (exécute son apport au mouvement) ]  
L58/H- c'était le bon changement ((exécution de la  
transition couplet – refrain)) mais juste là c'est (.)  
[...]

Dans l'extrait ci-dessus, les membres ont utilisé les trois modes de communication exposés. Ils ont naturellement engagé ces formes d'interaction en vue de concevoir des conceptions musicales. J'ai observé que les *échantillons musicaux* pouvaient signifier des objets complexes ; ils pouvaient *exemplifier* [au sens de Goodman 1990, pp.33-35, p.92, pp.127-128 ; Hachour 2007] l'exécution précise d'un air musical selon un certain rythme ou un indicateur pour la coordination de l'exécution

simultanée par exemple. L'utilisation de *déictiques*<sup>13</sup> était généralisée.

### **Expérimentations in vivo**

La modification de mes actions typiques (*cf. supra*) m'a permis de dégager un résultat principal : l'exécution d'une œuvre musicale dont la conception était avancée pouvait varier dans son expression selon que les membres prenaient la liberté d'exécuter des improvisations musicales ; l'exécution des conceptions « non abouties », au contraire, n'impliquait pas d'improvisation musicale de la part des membres. Les irrégularités dans l'exécution changeaient ainsi de statut selon l'état de l'avancement de la conception : dans un premier temps, les irrégularités étaient potentiellement interprétées par les membres comme des propositions explicites de contribution, et au fur et à mesure que les membres ont parfait leurs conceptions, les irrégularités prenaient le statut d'« erreur dans l'exécution ».

Ce dernier phénomène précédait une phase conceptionnelle pendant laquelle les improvisations n'étaient plus systématiquement discutées : les membres avaient acquis une capacité à faire varier leur expression individuelle sans porter atteinte à la représentation collective de la conception, et une capacité à exécuter les œuvres *via* l'emploi exclusif du mode de communication musical.

### **Les représentations des membres**

Les membres pouvaient apprécier leur activité de conception musicale selon différentes représentations. Dans le cours d'action (*cf. supra*), les membres produisaient des *échantillons musicaux* en vue d'*exemplifier* de manière coextensive une action, un moment, et/ou un membre ; par exemple, lorsque H coupa la parole à E et lui proposa d'agir « *dès l'instant où* [il fait] ça » (L11), E rendit compte de sa compréhension de l'échantillon proposé : « *ouais, à partir de là* » (L12). H et E se sont accordés sur le sens de cette réalisation : ils en ont une *représentation intersubjective*<sup>14</sup>.

Au cours des entretiens et/ou lorsque les membres n'étaient pas en cours d'activité de *co-conception*, ils se représentaient leurs conceptions musicales (avancées et celles perçues comme abouties) selon une représentation unifiée subjective. Chacun d'entre eux, à la seule prononciation du nom de

l'une des conceptions du groupe, pouvait s'exprimer sur plusieurs dizaines de minutes. Ces commentaires comprenaient deux types d'éléments : ceux explicitant un sens subjectif de la conception musicale, et un type de références indexicales dénotant leur expérience du processus de conception.

En vue d'illustrer ces phénomènes, voici deux *verbatim* tirés des entretiens.

Commentaire explicitant un sens subjectif d'une conception collective :

H : « Justement si je te dis : *A magua de mulher* ((nom de l'une des conceptions musicales collectives des membres)). Ça te fait penser à quoi ? »

E : « Ça fait penser un petit peu à des euh musiques berbères, bossa nova, ça fait penser aussi au fado portugais ça fait penser à des musiques euh, qui se rapprochent des musiques traditionnelles mais sans que ce soit une musique traditionnelle, avec une originalité [...] qui rapproche les gens humainement »

Commentaire contenant des éléments indexés à l'expérience du processus de conception :

H : « Donc maintenant je vais te dire *Night under influences* ((nom de l'une des conceptions musicales collectives des membres)) »

S : « *Night under influences*, c'est une chanson aussi que j'ai écrite en même temps sur le rythme [...] Parce que je me rappelle tu m'avais dit de raccourcir et tout mais je voulais quand même dire le texte que j'avais fait [...] »

## **Les facteurs organisationnels de la communication**

### **Une activité de conception socialement organisée et située**

L'extrait proposé dans le paragraphe précédent démontre l'importance de la contextualisation dans le langage naturel des membres. L'utilisation généralisée de *déictiques* et la combinaison des communications verbales, gestuelles et musicales constituaient des accomplissements pratiques indispensables à la bonne conduite de l'activité de co-conception.

Mais comment les membres ont su adapter le référentiel à la situation ? Schütz proposa que les acteurs sociaux partageant des expériences communes construisent des *schèmes d'expérience, d'interprétation et d'expressions* [1972, 1982]. Cette construction commune serait celle de *connaissances de sens commun (common sens knowledge)* [Schütz 1982, pp.3-42 ; Garfinkel 1984, pp.68-75, pp.263-283]. Les membres étudiés ont su reconnaître des situations et les catégoriser selon différents facteurs : d'abord un facteur contextuel, factuel, et objectif (le lieu, les acteurs en présence par exemple), et un facteur situationnel conditionné par leur *représentation intersubjective* (l'exécution

<sup>13</sup> Adjectif servant, en logique, à montrer, à démontrer. En grammaire, ces expressions déterminent les conditions de l'énonciation (pronoms personnels, adjectifs possessifs et démonstratifs par exemple).

<sup>14</sup> L'*intersubjectivité* au sens que Schütz lui a donnée à partir de la théorie de Max Scheler. « [Une partie du monde de la vie quotidienne est intersubjective] *parce que nous vivons dedans en tant qu'Hommes parmi d'autres Hommes, liés à eux à travers une influence et un travail commun, comprenant les autres et étant compris par eux* » [Schütz 1982, p.10].

de telle conception ou une coordination planifiée par exemple). C'est-à-dire qu'ils adoptaient des *schèmes d'interprétation et d'expressions* en fonction d'une indexation contextuelle d'une part, et de *leurs schèmes d'expérience* d'autre part.

Et ces deux processus d'indexation, lorsqu'ils ont été concomitamment effectifs dans l'action, ont fondé l'*intercompréhension* des membres. Cependant, ces dépendances objectives et intersubjectives ne permettent pas seules d'accéder à une compréhension de leur activité.

### ***Propositions individuelles, négociations conversationnelles et coordinations***

J'ai pu mettre en évidence deux types de communication caractéristiques d'une situation de *co-conception* musicale chez les membres : *la communication interpersonnelle située* et *l'échange musical*.

Une *communication interpersonnelle* est *située* si, et seulement si : i) Il s'agit d'une communication entre plusieurs membres humains *en cours d'action pratique socialement organisée* [Garfinkel] ; ii) La communication s'est déroulée « en direct », elle est monomodale ou multimodale [Schütz, Brassac] ; iii) La communication est saisie dans le *cours d'action située* [Suchman, Theureau] et liée à l'activité en cours selon le sens subjectif des membres. Et *l'échange musical* est lui-même décomposé en deux types : i) L'échange musical multimodal caractérisé par l'exécution intentionnelle d'expressions musicales par tous les membres, simultanément et de manière synchronisée ; communication complétée par l'expression de gestes et de verbalisations pris comme indicateurs pour la coordination des membres, ii) L'échange « *stricto-musical* » caractérisé par l'emploi exclusif d'expressions musicales.

*La décomposition analytique des interactions des membres dans le cours d'action peut être typiquement décrit comme une succession asystématique de propositions (intentionnelles ou non), de négociations ponctuées par des codécisions, et de coordinations.*

Les membres ont dû négocier le sens de leurs productions individuelles dans le cadre d'une réalisation collective. Ces négociations implicites<sup>15</sup>, jamais mentionnées ou interprétées en tant que telles par les membres, ponctuées et jalonnées de codécisions, sont descriptibles sous le regard d'une analyse des conversations. La codécision type, qui

permettait de faire évoluer la conception, concernait leur « *projet d'action* » [Schütz 1982, pp.67-96].

Dans la séquence transcrite (*cf.* Résultats), portant sur une procédure d'exécution collective, les membres ont accompli de multiples négociations (de l'interprétation, du thème, du projet d'action). Le caractère récursif du processus de conception procédait de l'évaluation collective de la réalisabilité des projets d'action négociés.

Voici une analyse succincte de la séquence. S explicite le problème de la situation (L01) et expose son interprétation (L09, L14). H et S rendent compte de leur désaccord (L14-L15) et remettent en cause la codécision prise entre H et E (L13) qui ne respectait pas l'interprétation de S. Dans la suite de cette séquence (L16-L55), E n'intervient verbalement qu'à cinq reprises en vue de proposer son interprétation ; typiquement, E n'avait que l'étiquette de compositeur/interprète et s'impliquait peu dans les négociations concernant l'arrangement musical. Si le négociable concerne un accomplissement de E, c'est H et S qui conduisent une argumentation complexe conditionnée selon les relations de pouvoir spécifiques au groupe étudié [Hachour 2006, Chapitre 10.2]. H et S rendent compte de la construction d'un compromis sur un projet d'action (L44-L45), qui abouti sur une nouvelle codécision à laquelle E se rallie (L52-L54). Celle-ci est validée par une coordination réussie (L55-L58).

La rationalisation du processus constitué d'une *proposition individuelle* suivie de la négociation d'une *représentation intersubjective* de sa réalisabilité me conduit à le définir comme un processus de *synchronisation cognitive* [Darses, Falzon 2002, p.125]. Les synchronisations cognitives étaient typiquement suivies d'une exécution collective simultanée pouvant être décrite comme une coordination opératoire : chacun des membres devaient alors exécuter un enchaînement précis de communications en vue d'obtenir un rendu collectif satisfaisant. J'ai interprété cette réalisation coordonnée comme une *synchronisation opératoire* [Darses, Falzon 2002 p.126].

### ***La relation réflexive entre synchronisation cognitive et synchronisation opératoire***

L'une des caractéristiques du processus de co-conception des membres était la relation réflexive qui liait les deux phases de *synchronisation cognitive et opératoire*. La synchronisation opératoire constituait la principale ressource d'une nouvelle synchronisation cognitive. Ce nouveau processus, nourrit de l'expérience de l'exécution, avait pour objectif la construction d'une nouvelle *représentation intersubjective du projet d'action*. Les codécisions, ponctuant les négociations, et fruits d'une *co-construction de sens* [Fixmer, Brassac 2004], pouvaient fonder la planification

<sup>15</sup> Comme le souligna Garfinkel « *la propriété rationnelle de la prise de décision dans la gestion des activités quotidiennes est remarquable par son absence* » [1984, p.114], dans le sens où les acteurs sociaux prennent quotidiennement de multiples décisions, mais que ce fonctionnement est implicite voire automatisé dans certains cas.

d'acquisition de ressources complémentaires ou un simple *ajustement* implicite (opératoire ou conversationnel), signe que les membres percevaient la conception collective comme « aboutie ».

### Conclusion

Au cours de l'activité de co-conception, le simple fait de feindre une incompétence dans l'accomplissement d'une conception musicale évoluée provoquait immédiatement un dérangement (modification originale et *descriptible* de la pratique, cf. *supra*). Ainsi, le fait que la réalisation d'une conception était prise pour *allant de soi* caractérisait une conception perçue par les membres comme « aboutie ». J'interprète le fait que l'appréciation des irrégularités dans l'exécution évoluait du statut de « proposition » à celui d'« erreur » comme la construction d'*allant de soi* collectifs. Et ces *allant de soi* étaient indexés et conditionnés selon leur expérience commune du processus, et le contexte d'accomplissement. La question de la réalisabilité de leurs *projets d'action* était directement liée à celle des *allant de soi*. En vue de réduire les possibilités de choix, potentiellement infinies dans le cas d'une expression artistique, les membres prenaient pour *allant de soi* leurs capacités, représentations et compétences. Dans ce cas, comment les membres ont pu concevoir de nouvelles œuvres musicales ? De fait, l'exécution de celles-ci ne pouvait être prise pour *allant de soi* puisque non déterminée.

Seules les propositions perçues comme telles par les membres, et dont l'interprétation ne pouvait être conditionnée par leurs *connaissances de sens commun*, ont introduit un *sens nouveau* dans le cours d'action. Comme le souligna Wittgenstein, « *il est dans la nature de la proposition de pouvoir nous communiquer un sens nouveau* » [1980, p.175] ; celui-ci, lorsqu'il était reconnu comme tel, a conduit les membres à négocier une interprétation commune qui venait grossir leur *stock de connaissances de sens commun*. Le modèle du réseau de résolution de problèmes [Simon ; Visser, Darses, Détienne 2004] explicite le processus conduit par les membres, pour ma part, je cherche à comprendre comment sont générées, de manière naturelle, des structurations innovantes de problèmes. Les membres ont effectivement résolu des problèmes de *synchronisations cognitive et opératoire*, mais la question de l'émergence d'une situation problématique est en amont de l'activité.

La structure sociale sous-jacente générative du processus serait directement liée à la volonté naturelle des membres à construire une *représentation intersubjective* d'un sens nouveau émergent. *L'incompréhension d'une proposition impliquait la négociation d'un schème*

*d'interprétation intersubjectif*. Par conséquent, les membres ont dû approfondir l'analyse qu'ils avaient d'une situation en vue de redéfinir leur *stock de connaissances de sens commun*. Cet approfondissement procédait d'une réévaluation du *stock* disponible et collectivement pris pour *allant de soi*. Et la genèse de cette réévaluation résultait d'une remise en cause située des *allant de soi*.

Si j'adopte un raisonnement déterministe, induire une remise en cause des *allant de soi collectifs*, pertinente et située, en cours d'action, participerait à la génération d'une situation problématique originale dont la structuration, puis la résolution, constitueraient une étape du processus de co-conception.

### Bibliographie

- BORILLO M., GOULETTE J-P. (dir.) [2002], *Cognition et création*, Sprimont, Belgique, Pierre Mardaga Editeur.
- BORILLO M. (dir.) [2005], *Approches cognitives de la création artistique*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur.
- DARSES F., FALZON P. [2002], « La conception collective : une approche de l'ergonomie cognitive » (1996), in Terssac G., Friedberg E. (éds.), *Coopération et conception*, Paris, Octarès Editions.
- FIXMER P., BRASSAC C. [2004], « La décision collective comme processus de construction de sens », in Bonardi C., Grégori N., Menard J.-Y., Roussiau N., (éds.), *Psychologie sociale appliquée. Emploi, travail, ressources humaines*, Paris, InPress, 111-118.
- GARFINKEL H. [1984], *Studies in Ethnomethodology* (1967), Cambridge, UK, Polity Press.
- GARFINKEL H., SACKS H. [1990], « On Formal Structures of Practical Actions » (1970), in Coulter J. (éd.), *Ethnomethodological Sociology*, Aldershot, UK, Edward Elgar Publishing Limited.
- GLASERSFELD E. [1988], « Introduction à un constructivisme radical » (1981), in Watzlawick P. (dir.), *L'invention de la réalité*, Paris, Seuil.
- GOODMAN N. [1990], *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* (1968), traduit de l'anglais par Morizot J., s.l., Editions Jacqueline Chambon.
- HACHOUR H. [2006], *Approche ethnométhodologique du processus de conception collectif : l'alchimie créative du village musical golem*, Mémoire de Master 2, Saint Denis, Université Paris 8.
- HACHOUR H. [2007], « Quelle sémiotique pour l'étude des pratiques sociocognitives quotidiennes ? Le cas des communications musicales », communication au Colloque *Les pratiques sémiotiques en communication*

- (CIMEOS-LIMSIC), Faculté Chabot Charny,  
Université de Bourgogne, Dijon.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. [2005], *Le discours en interactions*, Paris, Armand Colin.
- SACKS H., SCHEGLOFF E., JEFFERSON G. [1974], « A simplest systematics for the organisation of turn taking in conversation », in Schenkein, *Language*, 50, pp.646-735.
- SCHÜTZ A. [1970], *On Phenomenology and Social Relations: Collected Papers*, Wagner H. R. (éd.), Chicago, University of Chicago Press.
- SCHÜTZ A. [1972], *The Phenomenology of the Social World* (1932), traduit par Walsh G. et Lehnert F., Londres, UK, Heinemann Educational Books.
- SCHÜTZ A. [1982], *Collected Papers I: The Problem of Social Reality* (1962), La Haye, Martinus Nijhoff.
- SIMON H. A. [2004], *Les sciences de l'artificiel* (1969), traduit par Le Moigne J.L., Paris, Gallimard.
- SUCHMAN L. [1994], *Plans and Situated Actions: The problem of human machine communication* (1987), Cambridge, Cambridge University Press.
- THEUREAU J. [2006], *Le cours d'action : méthode développée*, Toulouse, Octarès Editions.
- VISSER W., DARSEES F., DETIENNE F. [2004], « Approches théoriques pour une ergonomie cognitive de la conception », in Hoc J.M., Darses F., *Psychologie ergonomique : tendances actuelles*, Paris, PUF, pp.97-118.
- WITTGENSTEIN L. [1980], *Grammaire philosophique* (1933), Paris, Edition Gallimard.