



HAL
open science

LE JAZZ : UNE METHODOLOGIE DE LA COOPERATION

Charles Calamel

► **To cite this version:**

Charles Calamel. LE JAZZ : UNE METHODOLOGIE DE LA COOPERATION. [Rapport de recherche] CNAM. 2015. hal-01203107

HAL Id: hal-01203107

<https://hal.science/hal-01203107v1>

Submitted on 22 Sep 2015

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.

LE JAZZ : UNE METHODOLOGIE DE LA COOPERATION

Charles Calamel
Chercheur associé au CREF –
Equipe de recherche : Crise, Ecole, Terrains Sensibles
Université Paris Ouest Nanterre La défense
charles.calamel@orange.fr

MOTS CLES :

Jazz – improvisation – apprentissage autodirigé – coopérer – théorisation.

Résumé

Dans le champ des sciences de l'éducation, les concepts de collaboration et de coopération font l'objet de nombreuses recherches. En référence aux travaux de S. Fernagu Oudet (2014), ces notions de coopération et collaboration sont distinctes, même si toutes deux participent à ouvrir l'horizon des personnes concernées, le regard porté sur les problèmes à résoudre devenant pluriel.

Cette contribution propose d'aborder la coopération qui se définit par l'action d'un individu à s'acquitter d'une sous-tâche permettant au groupe dont il fait partie de réaliser « la » tâche qu'il s'est fixée. Ce travail s'inscrit dans des travaux de recherche sur le jazz théorisé comme modèle d'apprentissage autodirigé. A partir de leurs improvisations interactives, les jazzmen font « œuvre commune », car ils s'engagent dans des échanges sensibles et des propositions musicales réciproques. Cela conduit à considérer ces productions comme le fruit d'un processus de coopération théorisé *a posteriori*.

Que nous apprend cette démarche artistique du jazz sur le principe de coopérer : élaboration ; interactions ; négociation ; fabrication, réparation ?

Introduction

Cette communication intervient dans le cadre de la biennale sous la thématique « coopérer » ?

Elle a pour objet de rendre compte à travers une étude de cas d'un processus de travail collectif et de coopération comme évoqué par Howard Becker dans une interview (Peretz, Pilmis, Vezinat 2010). Les pratiques musicales, et plus singulièrement le jazz avec son caractère improvisé, représentent pour moi un socle pertinent pour l'étude des interactions et des socialités. Il me semble également important de préciser que cette communication s'ancre dans le cadre de recherches sur les « terrains sensibles »¹ et une pratique assidue du jazz. Je revendique donc ici la double appartenance et la transversalité de ces deux domaines pour construire cette contribution. Pour approcher ces objets de recherche, je m'appuie sur les outils des sciences humaines tels que l'interactionnisme symbolique et la théorie ancrée (Glaser & Strauss, 2010, Goffman, 1974), l'ethnographie et l'observation participante visuelle et sonore (Cefaï, 2010 ; Becker, 2009 ; Becker, 2003) et une approche des terrains sensibles (Bouillon *et al.*, 2005 ; Datchary, 2013 ; Brito, 2014).

La problématique et l'étude de cas comme méthodologie vont nous aider à cerner la notion de coopération tant du point de vue de la fabrication d'un objet en l'occurrence « musique », que de sa réparation s'il subit quelques cassures. Le jazz est considéré ici comme un cadre théorique pour observer la mise en œuvre d'actions de coopération entre des musiciens.

¹ En particulier dans le cadre de l'équipe de recherche « Crise, École, Terrains sensibles » (CREF, EA 1589), cf., www.education-crise-territoire.net

Ce texte est construit en trois parties : la première va poser la problématique de ma recherche sur la coopération ; la deuxième partie va donner quelques définitions des concepts utiles pour poser un cadre d'analyse ; la troisième partie propose une méthodologie par une étude de cas, à partir d'un morceau de jazz interprété par un trio de jazzmen professionnels.

1 - Problématique de ma recherche

Lorsqu'on entend et observe un groupe de jazz, on se rend rapidement compte qu'il se passe quelque chose de l'ordre du « faire ensemble » (Carles, Clergeat, Comoli 1994). Si on assimile le jazz à la coopération, cette participation collective, qui permet aux musiciens d'élaborer un discours en l'occurrence artistique, repose sur un rapport social construit dans le but de réaliser une œuvre commune (Becker 2009). Peut-on transférer ce processus d'analyse de la fabrication interactionniste et coopérative du jazz vers d'autres contextes sociaux ? Je dirais comme Becker qu'il faut tenter d'élargir le champ du concept de coopération et pour cela envisager, à partir d'une théorisation substantive du concept de coopération dans le jazz, de monter en généralité vers une théorisation formelle (Strauss & Glaser *op cit.*) applicable à d'autres contextes.

Le dictionnaire définit le sens général de la coopération comme l'action de coopérer, de participer à une œuvre, à un projet commun. La coopération est la capacité à s'engager dans une action commune et créer les liens qui se tissent pour la réaliser. Elle est donc un mode d'organisation sociale qui permet à des individus aux intérêts communs de travailler ensemble avec le souci de l'objectif général. La coopération appelle un certain degré de confiance et de compréhension.

L'orchestre de jazz prend la figure d'un collectif de travail résultant d'un processus conduisant un ensemble d'individus détenteurs de compétences complémentaires à fédérer, à un moment et dans un contexte donné, leurs potentialités et leurs efforts pour atteindre, ensemble, un résultat bien identifié (Fernagu Oudet 2014). Henri et Lundgren-Cayrol (2001) expliquent que la collaboration mise en réalisation de la tâche autant par l'individu que par le groupe est distincte de la coopération qui propose à l'individu de s'acquitter d'une sous-tâche permettant au groupe de réaliser la tâche. Ces deux notions participent à ouvrir l'horizon des personnes concernées, et à porter ensemble un regard sur les problèmes à résoudre devenant pluriel. De ce fait, le travail coopératif est un travail de groupe, hiérarchiquement organisé et planifié, impliquant des délais et un partage des tâches selon une coordination précise.

Dans une première ébauche de problématisation, la coopération peut être regardée soit au niveau macro, celui de l'organisation des formes qui la favorisent, soit au niveau micro où l'on peut analyser l'effort de coopération et les différents éléments mobilisés par les acteurs amenés à coopérer (Raulet-Croset 2003). Coopérer nécessite donc la coprésence des acteurs et un caractère volontaire.

Cette problématique ainsi posée soulève immédiatement deux questions liminaires liées à « l'objet musique » du fait qu'il est susceptible d'être rompu, interrompu, brisé, mais aussi du fait qu'il est le résultat d'une expérience collective et de mobilisation participative de plusieurs individus (Henri et Lundgren-Cayrol, *op cit.*). Ainsi, coopérer permettrait de : réparer un objet cassé par la coopération, mais aussi, de réparer la coopération par l'expérience de la reconfiguration de l'objet lorsque la coopération risque elle-même d'être en péril par une incapacité des individus à mettre en œuvre un processus de « reconfiguration » de l'objet cassé et des désirs de le faire ensemble.

Dans la perspective de comprendre ce type de processus de coopération, il me semble qu'on ne peut se placer que dans une démarche de recherche hypothético-inductive. Celle qui vise à retrouver l'ordre du fonctionnement comme une sorte de règle-loi signifiant les premiers pas d'une théorisation substantive de la coopération dans le jazz. Cette théorisation permettrait d'alimenter les réflexions sur une forme de stabilité du fonctionnement coopératif, et d'apporter une lecture contributive aux modes des interactions entre les individus.

Mettre à l'épreuve la coopération, rechercher à la définir, la revendiquer comme élément moteur de la composition d'un groupe qui se donne pour mission de produire quelque chose ensemble, m'a conduit à observer les actes de fabrication et de réparation de « l'objet musique » (Becker 2003). Si le déroulement d'un morceau est soudainement interrompu, on peut considérer que l'objet musique est cassé. Mais il y a aussi la coopération elle-même en tant qu'objet qui peut tout à coup se briser, parce que les individus investis dans un projet commun décident de ne plus coopérer. C'est alors l'objet « coopération » qui se trouve cassé. Je fais alors l'hypothèse que les actes de réparation permettent d'observer ce qui est mis en œuvre pour redresser une situation ou un objet, et se rendre compte des états de coopération.

2 - Définition des concepts en jeu ici

Les musiciens de jazz fabriquent leur musique au fur et à mesure qu'ils la jouent, ils se retrouvent systématiquement dans le phénomène de réparation de l'objet musique. D'ailleurs, on peut considérer l'orchestre de jazz comme un atelier artisanal où la fabrication et la réparation se présentent comme des processus qui sont en prise directe avec la vie sociale du groupe constitué par les musiciens. « Incorporé » (mettre dans son corps) devient un mot chargé qui aide à établir ces liens d'un savoir social incarné. Finalement, l'étude d'une théorisation de la coopération dans un groupe de jazz permet d'envisager la reconfiguration des moteurs de la coopération dans un autre secteur de la vie sociale. Le mot incorporé apparaît d'autant plus précieux dans le jazz, que la fabrication de cette musique implique une incorporation des codes, règles, formats pour fonctionner ensemble et d'une technique instrumentale pour fonctionner avec soi-même. Lorsqu'on les regarde, on comprend que l'instrument est un prolongement du musicien et que l'improvisation est le socle des interactions sociales par lequel la musique est le résultat de cette incorporation de tous ces codes.

- **Définir le jazz :**

Définir ce qu'est le jazz renvoie à tous les travaux qui le font dans une revue de littérature particulièrement abondante. Moi-même, j'apporte ma contribution en théorisant les cadres et les formats (Calamel 2012) qui permettent de comprendre comment cette musique improvisée peut se fabriquer. Becker et Faulkner proposent une approche du jazz dans « Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? » (2011) à partir d'une observation d'un processus interactionniste. Trois ou quatre musiciens entrent dans un bar. Ils ne se connaissent pas et n'ont pas de partition. Que font-ils ? Ils réussissent à jouer ensemble. Le public de ce bar pense que cela fait des années qu'ils jouent ensemble. Comment font-ils ? apparaît comme une bonne question de recherche interactionniste. La première hypothèse est de penser : ils ne se connaissent pas, mais ils connaissent tous les morceaux qu'ils vont jouer. Il leur suffit de dire le titre pour pouvoir pratiquer ensemble. Mais ce n'est pas ce qui se passe réellement. Par exemple, lorsque le morceau est connu de tous, ils s'accordent encore sur la tonalité dans laquelle ils vont le jouer. Mais parfois, l'un d'entre eux ne connaît pas le morceau. Alors on constate que se met en place un processus de travail collectif pour voir ce qu'ils peuvent faire ensemble. Ils vont par exemple laisser celui qui connaît le morceau prendre le premier chorus, et ainsi laisser un temps supplémentaire à celui qui ne le connaît de se familiariser avec la grille harmonique par une écoute attentive. Ce processus est une métaphore parfaite de la coopération.

Cet exemple montre que nous pouvons nous servir de nos savoirs pour faire ensemble quelque chose. Ces savoirs sont ici d'ordre culturels (ils connaissent le morceau) mais aussi techniques (ils savent jouer de leur instrument). Nous possédons inévitablement un corps de compétences communes, qui nous suffit pour établir une connexion et lancer le processus de coopération. Ainsi, la vie sociale peut être conçue comme une improvisation, et la coopération intervient dans cet accord de « partager l'instant ». Quand les gens trouvent quelque chose qui marche, ils s'en saisissent et fabriquent ensemble.

Le discours musical improvisé des musiciens de jazz est donc le reflet des interactions sociales

dans l'orchestre. Le mot incorporé rend alors plus directe et plus concrète la connexion qui existe entre les individus et à l'intérieur même de l'individu, je dirais pour relier et mettre en synergie sa tête et son corps. Je doute qu'il y ait séparation entre l'esprit et le corps ainsi je ne saurais croire que l'expérience sociale soit détachée de la sensation physique. Même si ces relations sociales entre les jazzmen ne sont que des analogies qui méritent d'être élargies, elles permettent de rafraîchir le sentiment que les relations sociales sont des expériences corporelles viscérales.

- **Définir la coopération :**

Alain Touraine (1973) définit le concept d'acteur social par la nature du rapport social dans lequel l'individu est engagé. Cet acteur peut être individuel ou collectif. Par exemple, dans l'entreprise, la direction et le personnel constituent chacun un acteur social qui vit l'expérience d'un rapport social interactif mutuel. Il en va de même pour un enseignant avec sa classe d'élèves ou pour les autorités publiques avec leurs administrés. L'orchestre ou la « formation/groupe » de musiciens n'échappe pas à cette construction. On y observe la fabrication des constructions sociales et des rapports de force qui s'exercent aussi du point de vue visuel que sonore. Autrement dit, la musique qui émane d'un groupe est le résultat des interactions musicales et sociales. On les voit aussi qu'on les entend. Les jazzmen disent : ça tourne ; ou encore : ça swingue.

On en déduit facilement que dans tous les cas, un rapport social se présente comme une coopération conflictuelle d'acteurs qui s'attachent à une production (comprise dans son sens le plus large, par exemple de biens ou de services, d'une formation générale ou professionnelle, de l'organisation de la vie collective). Mais ces acteurs entrent inévitablement en conflit en raison de leurs positions inégales dans la coopération ou, ce qui revient au même, de leur emprise inégale sur les enjeux de leur coopération (la définition des objectifs ou la rétribution des prestations par exemple).

Chaque individu est, en fait, partie prenante d'un ensemble de rapports sociaux en raison de ses coordonnées sociales. Selon l'endroit où il se situe, le même individu peut tantôt être chef d'orchestre², parent, simple membre d'une association et président d'une autre. Il peut être en même temps exécutant, officier de réserve, et maire de sa commune. Dans chacun de ces rapports sociaux il peut être acteur fortement ou faiblement structuré, qu'il coopère ou non à la production et selon qu'il est capable d'en infléchir ou non les orientations, les modalités et les résultats. En d'autres termes, selon qu'il est capable ou non de trouver une place dans la coopération et de se défendre dans une relation conflictuelle.

Ce qui attire ici mon attention c'est la nécessité de penser de façon dialectique un résultat qu'on cherche à analyser. Il faut par exemple analyser le jazz du point de vue de la coopération et de son contraire, le conflit. Autrement dit, il se fabrique des choses à partir de la coopération et/ou du conflit. Ainsi, la chose que nous obtenons est le fruit d'une action collective, résultat du meilleur comme du pire.

- **Définir la réparation**

Généralement dans nos objets de recherche, on s'intéresse davantage à la fabrication qu'à la réparation. Dans le domaine de la musique, on s'intéresserait davantage à la coopération conduisant à la fabrication de la musique plutôt qu'à l'analyse de ce qui la répare au fur et à mesure de son exécution pour lui permettre d'aller à son terme en surmontant tous les obstacles de l'interprétation. Or, la fabrication et la réparation sont les deux éléments décisifs de la continuation de la musique et à fortiori des actions entreprises où la coopération tient le rôle principal.

Si la fabrication tient place centrale dans le « faire de la musique », la réparation suggère d'autres façons de rattacher l'individu physique à son environnement social. Sennett nous dit qu'il existe

² ou chef d'entreprise et ce parallèle invite à relire les travaux des chercheurs Anzieux et Martin sur la dynamique des groupes restreints. Anzieux, Martin 1997.

trois façons d'accomplir une « réparation » qui correspondent chacune à une stratégie de l'action : la « restauration » qui cherche à retrouver l'état d'origine de l'objet ; la « remédiation » qui vise la substitution de parties de l'objet en préservant sa forme ancienne ; la « reconfiguration » qui tend à imaginer une nouvelle forme et conduit à définir un nouvel objet.

Ces trois stratégies dépendent du jugement initial sur la possibilité de réparer ce qui est cassé. Ainsi, un objet irrécupérable devient alors techniquement un objet « hermétique ». Plus aucun travail n'est possible. Or la coopération en tant qu'objet n'a rien d'hermétique, d'irrécupérable quand elle est cassée elle peut toujours être réparée ; Sennett (2012) démontre que ses formes sont durables et toujours prêtes à la réparation.

La réparation « comme neuf » est incarnée par le restaurateur dont le défi consiste à reproduire l'objet en éliminant toute trace des efforts qu'il a faits pour retrouver l'objet qui a été cassé. Le stradivarius cassé peut-il être restauré et ne pas perdre de sa valeur marchande après restauration ? La remédiation est une technique de réparation qui privilégie davantage la présence du réparateur. Elle préserve une forme existante tout en substituant des pièces nouvelles aux anciennes pièces. Remédier une contrebasse tient par exemple à changer les cordes, ce qui permet toujours d'obtenir un meilleur son.

La remédiation peut être une réparation qui améliore l'objet. Nous allons voir dans l'étude de cas que Keith Jarrett n'interrompt pas le morceau après s'être trompé. L'option choisie par lui va conduire le trio vers de nouveaux ressorts et donner une nouvelle résonance au morceau. La remédiation nécessite une compétence d'inventaire, c'est-à-dire une connaissance de solutions disponibles en matière de substitution d'une part et d'autre part la capacité d'insérer ses applications possibles dans l'objet à réparer.

La troisième stratégie est la reconfiguration qui apparaît comme la forme de réparation la plus radicale. L'objet cassé est l'occasion de rendre l'objet différent de ce qu'il était auparavant. Dans le cas d'une coopération humaine, il s'agit alors pour les individus de repartir à zéro sur un nouveau contrat.

Le jazz nous apprend que l'improvisation est la clé de ce genre de réparation radicale, car elle procède en explorant les relations entre les petites réparations et leurs grandes conséquences.

La partition conditionne ce qui est prévu à l'avance. Le fait qu'en jazz il n'y est pas de partition offre plus de place à l'expérimentation de la musique, au discours musical et aux interactions sociales permettant de reconfigurer la relation coopérative pour aboutir à l'œuvre commune.

La marge laissée à l'improvisation a pour but d'engendrer de nouvelles formes de coopération tout en conservant le sentiment installé qu'avaient les gens d'être capables et compétents. La coopération sur des menus détails, met en mouvement ce processus de métamorphose des relations sociales.

La réparation suggère donc d'autres façons de rattacher le physique et le social qu'il s'agisse de réparer un objet en faïence ou le culte d'un rituel (Goffman 1974).

La restauration restitue l'authenticité ; la remédiation envisage d'améliorer l'objet d'origine ; la reconfiguration engage dans un inconnu expérimental et vers de nouvelles perspectives.

3 – Méthodologie par l'étude d'un cas

Dans l'enregistrement public à l'Open Theater East de Tokyo, le 25 juillet 1993, il s'est passé quelque chose à la 10^{ème} seconde de l'interprétation Solar par le Trio Keith Jarrett au piano, Gary Peacock à la contrebasse, Jack DeJohnette à la batterie.

Le pianiste ajoute après la première exposition du thème, 4 mesures qui ne font pas partie intégrante de la composition originale de Miles Davis.

L'écoute du morceau oblige à certains soupçons quant aux raisons pour lesquelles ces 4 mesures sont ajoutées. En réalité, cet ajout ne pose pas de problème majeur en soi, surtout dans le cadre d'une musique improvisée. Mais il ne va pas de soi pour le musicien en train de jouer ni pour le

mélomane qui se trouve en train d'écouter cette version. Ces 4 mesures ajoutées signifient la mise en œuvre d'une coopération entre les individus afin de réparer et poursuivre le morceau. Une courte période d'ajustement est alors nécessaire pour retrouver le déroulement du morceau.

- **« Solar » ou le rire partagé**

Si nous prenons cette interprétation de Solar comme étude de cas, on entend dès le début du morceau quelque chose qui ne va pas : le morceau n'est pas comme il devrait être. L'origine de la structure musicale de Solar est un morceau composé en 12 mesures. C'est-à-dire que ce nombre de mesures quantifie le cadre « métrique » du morceau, que les musiciens vont reproduire autant de fois qu'ils le désirent pour façonner leur improvisation. Or Keith Jarrett ajoute délibérément 4 mesures supplémentaires entre la fin du premier exposé du thème et la reprise du second exposé de thème.

La cause simple de cet ajout de mesures est qu'entre le troisième et le quatrième temps de la cinquième mesure, soit à exactement la 10^{ème} seconde du début du morceau, Jarrett, le grand Keith met un doigt à côté. Mélodiquement et harmoniquement, la « faute » est supportable. Mais pour ce musicien, il en va de qualité musicale qu'il propose au public. Depuis de longues années, Jarrett rappelle dans toutes ses interviews l'importance qu'il accorde à la qualité de la musique ; recherche dans laquelle il oblige les spectateurs à coopérer à la création et aux respects des conditions d'émergence d'une musique de qualité. Ecoute, attention, respect, silence, sont autant d'éléments sur lesquels Jarrett est intransigeant lorsqu'on assiste à l'un de ses concerts.

Dans cette version de Solar, le pianiste joue à la 10^{ème} seconde une note qui vient déstabiliser le grand maître de l'improvisation. En réalité, ce qui le déconcentre c'est probablement, à en suivre son regard, le fait que le contrebassiste à ce moment précis s'essuie le visage avec une serviette éponge. La conséquence de cette note imprévue vient briser « l'objet musique », c'est-à-dire l'interprétation du morceau de musique lancée par le trio. Dans la mesure où le thème n'est pas interprété comme il devrait l'être dans la mémoire collective et que le choix des notes désirées ait subi une altération involontaire : la métrique n'est pas respectée. Or on connaît la rigueur de ce pianiste, et les notes jouées par la contrebasse disent bien qu'il y a eu faute (Peacock joue un Fa grave censé suivre le déroulement de la grille harmonique, tandis que Jarrett revient au Do mineur marquant le premier accord de la première mesure du morceau. Pour l'auditeur avisé, mélomane, c'est un peu comme s'il y avait un « faux départ » à une course de 100 mètres. Pourtant, on ne remarque pas d'étonnement particulier dans l'attitude des deux compères qui agissent comme si tout était normal. Disons qu'on peut en déduire qu'ils sont juste « prêts à tout », disponibles pour jouer, prêts à coopérer.

Qu'il s'agisse d'un travail coopératif ou collaboratif, la distinction s'opère à partir des relations qu'entretient chaque individu avec les membres du groupe (obligation ou liberté), sa responsabilité par rapport aux actions (responsabilité déléguée au coordinateur ou constamment partagée), sa capacité à influencer sur la définition et l'enchaînement des actions permettant d'atteindre l'objectif assigné au groupe (statut : hiérarchie ou égalité).

Mais la lecture de cet état de la coopération montre d'une certaine manière une égalité au sein de ces trois musiciens. S'il y avait un chef, et deux accompagnateurs sous-chefs, on observerait quelques réactions sur les visages, dans le regard, sur les lèvres, ou un mouvement du corps comme un haussement d'épaules par exemple. Or, là, le fait qu'il n'y ait pas de réaction apparente confère à une mise en disponibilité des deux musiciens partenaires. Cela permet d'analyser la situation comme le point clé d'un acte de coopération, basé sur une égalité sociale des rôles, places et fonctions au sein même de la création du discours musical. Cette musique deviendrait alors le symbole d'une coopération engagée.

- **Réparer l'objet cassé en s'appuyant sur la coopération**

L'objet musique est alors cassé. En tout cas, il l'est pour Keith Jarrett qui est aux commandes. De fait, il hésite sur la tournure que doit prendre le morceau, et à la fin de l'exposé du thème alors qu'il doit rejouer le thème, il glisse et rajoute 4 mesures imprévues à l'origine. Ces mesures lui permettent de chercher une solution, et de se reconcentrer. Il doit se dire, que fait-on, si je laisse file on pourra monter au mixage, couper la prise. C'est en tout cas une hypothèse à étudier. S'arrêter et reproduire comme si « de rien n'était » est impossible ; rejouer le thème alors qu'il l'avait lancé sans introduction est inconcevable ; ça l'est d'autant plus que se deux partenaires ont fait leur entrée réciproque (DeJohnette à la 10^{ème} mesure et Peacock à la 11^{ème}). Ces deux-là se préparent tout à coup à reprendre le prochain thème, mais Jarrett retarde le second exposé en ajoutant ces mesures durant lesquelles il échafaude une solution.

Ces 4 mesures lancent le démarrage du processus de coopération musicale et sociale. Ce qui risque d'être brisé, c'est la confiance entre les individus. D'ailleurs si l'on écoute la contrebasse de Peacock à la fin de ces quatre mesures ajoutées, on entend un Fa grave sur la mesure suivante. Ce fa vient souligner que le contrebassiste joue la modulation harmonique prévue, tandis que le pianiste ne se situe pas dans la cadence harmonique. Cette note montre que le contrebassiste a gardé le tempo et a considéré que le morceau se déroulait normalement, jusqu'à ce qu'il comprenne que le pianiste ne module pas quand la progression harmonique l'exigeait³. Il s'agit d'un temps de réajustement : les musiciens laissent filer le temps de la musique. Mais très rapidement, Peacock comprend que Jarrett a ajouté ces mesures qu'il considère alors comme une zone tampon qui annonce un nouveau départ au morceau.

Cette réparation instantanée de l'objet musique ne peut être réalisée qu'à partir d'une coopération collective. Il y a le désir chez les trois musiciens de se retrouver dans l'ordonnance du morceau, retrouver le protocole de la marche à suivre, qui au regard des circonstances du concert public, ne peut être qu'implicite.

Ce type d'erreur est très rare pour ne pas dire unique dans toute la production de ce trio depuis 1981. Mais les solutions arrivent : à l'issue du deuxième exposé du thème, c'est le contrebassiste qui prend le premier chorus. Même s'il n'y a pas de règle explicite, la convention dans les morceaux à tempo rapide fixe que c'est généralement le piano qui dans ce type de configuration prendra le premier chorus. D'ailleurs Peacock prendra un second chorus (espace d'improvisation à 9'40. Le sourire est revenu sur les visages des musiciens. Ils se sourient mutuellement.

A 10'38 de l'exécution du morceau, il se passe une chose incroyable : Peacock se met à répéter une petite formule rythmique qui immédiatement fait rire le batteur Jack DeJohnette et à 10'40, on entend Jarrett qui lui aussi rigole. La musique improvisée reprend à partir de cet instant une nouvelle dynamique. La coopération est totale entre les 3 musiciens. A 11'07 Peacock se met à rire à son tour. Cette coopération célèbre la « fusion » entre les musiciens. A 13'02, on aperçoit à l'arrière de la scène le public japonais assistant au concert. Il pleut vraisemblablement, car ils ont tous des capuches. Ils sont immobiles, attentifs, à l'écoute.

- **Réparer la coopération à partir de l'expérience de la reconfiguration**

Faire l'expérience de la reconfiguration de l'objet cassé, produit un état visible de mise en confiance du trio. L'objet réparé provoque chez les individus l'assurance qu'ils sont prêts à « jouer » le jeu de la coopération. Ici se préfigure le jeu interactif débouchant sur l'altération et l'alternation définie par Vulbeau (2006), où la situation crée un espace d'altérité.

Dans la vidéo du concert, on observe facilement cet état de bien-être et de confiance partagée. Ils reprennent le thème à 15'02. A 15'28, la fin du thème annonce une nouvelle évolution du morceau, vers un nouvel inconnu improvisé. Le morceau dure finalement 26'22. Il ne passera jamais sur une radio nationale dans son intégralité. Il se place dans un format hors-norme

³ La grille harmonique du morceau prévoit un changement d'accord (modulation) à la 5^{ème} mesure. Or, au lieu de changer d'accord comme convenu, le pianiste décide de rester 4 mesures supplémentaires sur le premier accord.

radiophonique. Pour comparaison, le Boléro de Ravel dure environ 17'00. Ce qui est intéressant aussi de constater c'est le décalage qui est visible entre l'effervescence sur scène et le calme contenu du public. L'ébullition sur scène et l'impassibilité dans le public.

La coopération devient une expérience à partir de laquelle nous avons acquis des savoirs et savoir-faire, plutôt qu'un simple partage sans réflexion. Pour un musicien, écouter est une action interne, intime qui se structure en trois modalités génériques (Petit-Mangin 2013) : l'attention du musicien se porte sur la source du son (l'événement du son) ; sur le son lui-même (conscience réfléchie de la qualité du son et discernement des nuances) ; sur les ressentis du musicien (la résonance du son en terme de plaisir procuré). Pour autant cette principale qualité d'écoute entretenue chez le musicien n'est pas si éloignée de celle que nous utilisons pour affronter notre quotidien relationnel : nos écoutes de l'autre nécessitent un ensemble de compétences : être attentif à ce que disent les autres ; interpréter leur propos avant de répondre ; prendre en considération ses gestes et ses silences autant que ses déclarations. L'appui sur les compétences d'écoute des musiciens pourrait nous conduire à façonner un modèle pour construire une conscience théorique de la coopération. Les répétitions chez les musiciens classiques et les concerts chez les musiciens de jazz par exemple sont la base de l'émergence de la musique comme un objet construit et partagé. Quand on pratique la musique, les compétences d'écoute sont d'une importance capitale. Mais la simple homogénéité d'un groupe constitué n'est pas une recette miracle pour faire de la musique ensemble.

L'observation des musiciens classiques montre qu'ils se retrouvent derrière une partition écrite, dont on pourrait croire que celle-ci dirige la conversation entre les musiciens (Sennett 2012). Ces notes ne suffisent pas cependant à nous dire comment la musique va effectivement sonner. En musique écrite baroque, classique ou contemporaine, l'instruction musicale la plus exaspérante marquée sur la partition est *expressivo* « expressivement » : pour donner une traduction sonore de cette instruction, souvent considérée comme une injonction, l'interprète doit deviner l'intention du compositeur. Alors, l'instruction du compositeur peut apparaître comme une injonction semblable à celle évoquée par Watzlavick (1975) lorsqu'il prend l'exemple d'une mère cherche à obtenir de son fils : je veux que mon fils apprenne un tas de choses, mais je veux que ce soit lui qui veuille les faire. Il y a là un paradoxe qui provoque une situation insoutenable du fait d'une situation logiquement impossible à obtenir. D'ailleurs la situation est insupportable pour les deux : le fils ne peut répondre à une injonction l'obligeant à « être spontané » sur commande : un ordre exigeant un comportement qui de par sa nature ne peut être spontané.

Dans le cadre de cette étude, on peut dire que les interprètes de musique écrite qui s'engagent à découvrir le son que le compositeur entendait au moment où il écrivait sa partition, qu'ils se lancent du même coup dans un acte de coopération. Tout cela pour dire que sans coopération, point de résonance de la musique.

Conclusion

En guise de conclusion, je dirais que le jazz, comme tous les arts d'improvisation, apparaît comme un objet fragile et cassable dès lors que son exécution peut être interrompue à tout instant dans son déroulement. La coopération intervient alors comme un outil propice à la réparation de l'objet cassé. Mais la coopération risque elle même d'être menacée et mise en péril par une incapacité des individus à mettre en œuvre un processus de reconfiguration de l'objet cassé et de leurs désirs de le faire ensemble.

Ce qui apparaît en creux dans cette étude du processus de coopération, c'est la disponibilité des individus qui s'engagent dans un contrat d'échange pour produire une musique devant un public particulièrement attentif.

S'il fallait en déduire un démarrage de théorisation, je dirais que coopérer relève d'un principe

d'égalité, sans lequel la coopération se discute et ne peut s'afficher aussi pleinement. Autrement dit, le jazz un cadre métaphorique pour la construction d'une musique et que la moindre inégalité empêcherait de produire un résultat de qualité. Le jazz apparaît d'une part comme un objet musique réparable bien qu'irréversible, et d'autre part, comme un espace instituant le développement d'actions de coopérer en soulignant que le processus de coopération ne s'obtient qu'en respectant la base d'une égalité des individus.

Bibliographie

- Anzieu D & Martin J.-Y. 1997. *La dynamique des groupes restreints*. Paris : PUF 11^{ème} édition corrigée, 1^{ère} édition 1968.
- Becker H. & Faulkner R. (2011). *Qu'est-ce qu'on joue maintenant...? Le répertoire de jazz en action*, La Découverte, coll. « Sciences Humaines ».
- Becker H. (2009) *Comment parler de la société*, Paris : La Découverte
- Becker H. (2003) *Paroles et musique*, Paris : L'Harmattan
- Bouillon F., Fresia M., Tallio V. (2005) *Terrains sensibles. Expériences actuelles de l'anthropologie*, Paris : EHESS.
- Boyer J. & Orlean A. 1997. Comment émerge la coopération ? Quelques enseignements des jeux évolutionnistes. In *Les limites de la rationalité*. Colloque de Cerisy, B. Reynaud (eds). Paris : La Découverte.
- Brito O. (2014) *Tourisme international et réinvention de la mendicité. Portraits de mendicités « pédocentrées » à Bangkok et Bombay*, Paris : L'Harmattan
- Calamel C. (2012) *Le jazz : un modèle pour apprendre. De la musique à une construction de soi*, Paris : L'Harmattan
- Carles P., Clergeat A., Comolli J-L. (1994) *Dictionnaire du Jazz*, Paris : Bouquins
- Cefaï D. (dir.) (2010) *L'engagement ethnographique*, Paris : EHESS
- Crozier M. & Friedberg E. 1977. *L'acteur et le système*. Paris : Seuil, Essais
- Datchary C. (dir.) *Petit précis de méthodologie. Le sens du détail dans les sciences sociales*, Lormont : Au bord de l'eau
- Fernagu Oudet S. (2014). *Agir collectif et environnement capacitant*. Paris ; Education permanente. Hors série AFPA.
- Giddens S. 1987. *La constitution de la société*. Paris : PUF
- Glaser B. & Strauss A. (2010) *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris : Armand Colin
- Goffman E. (1974) *Les rites d'interaction*, Paris : Minuit
- Henri F. & Lundgren- Cayrol K. (2001). *Apprentissage collaboratif à distance*. Presses de l'Université du Québec.
- Petitmangin C. (2013). La dynamique pré-réfléchie de l'expérience vécue et l'expérience d'apprendre. http://www.canal-u.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/la_dynamique_pre_reflechie_de_l_experience_vecue_et_l_experience_d_apprendre.13430
- Peretz P., Pilmis O., Vezinat N. (2010). *La vie en société : une improvisation*. Entretien avec Howard Becker. Publié sur Booksandideas en janvier 2011.
- Raulet-Croset N. 2005. La coopération au travail. Paris : Encyclopédie des ressources humaines. J. Allouche. Vuibert
- Sennett R. (2012). *Ensemble. Pour une éthique de la coopération*. Paris : Albin Michel
- Touraine A. 1973. *La production de la société*. Paris : Seuil.
- Vulbeau A. (2006) Alternation, altération et métissage : les jeux de l'altérité et de l'identité, *Le Télémaque*, n°29, p.57-68
- Watzlavick P. (1975) *Changements. Paradoxes et psychothérapie*. Paris : Seuil Essais