

MUSIQUES

recherches interdisciplinaires

La revue de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche
en musique de l'Université Laval (OICRM-ULaval)

ISSN : 2818-2006

Volume 2, n° 2 : Créer malgré, créer avec, créer ensemble

Créer malgré, créer avec, créer ensemble

Introduction au volume 2, numéro 2.

Rubrique : Introduction au numéro

Pour citer cet article :

Stévance, Sophie. 2025. « Créer malgré, créer avec, créer ensemble ». *Musiques : Recherches interdisciplinaires* 2 (2). <https://doi.org/10.62410/55gana4g>

Copyright © Sophie Stévance 2025



Cette œuvre est sous licence [Creative Commons Attribution 4.0 International](#).

Créer malgré, créer avec, créer ensemble

Sophie Stévance

Université Laval

Ce numéro parle de courage. Et puisqu'il parle de courage, il parle forcément de méthodes, de cadres théoriques, d'épistémologies en friction, de tout ce qui nous oblige aujourd'hui à repenser la manière dont nous produisons du savoir en musique. Il parle de la manière dont la musique, en tant qu'objet, pratique, geste ou espace, déplace nos façons de connaître, de transmettre, d'écouter, de collaborer, de documenter... et même d'habiter un monde instable. Plus que jamais.

En lisant ces cinq contributions, une évidence s'impose : la recherche en musique s'est déplacée. Elle excède désormais l'étude des répertoires ou l'analyse des dispositifs pour devenir un révélateur théorique, un lieu où se redéfinissent les conditions mêmes du savoir, ce que Karen Barad a nommé l'*intra-action*, c'est-à-dire des configurations où théorie, pratique, corps, outils, milieux et situations co-construisent ce que nous avons pris l'habitude d'appeler « musique » (Barad 2007). Nous sommes loin d'une musicologie désincarnée : ici, la musique est une activité ontologique, un opérateur d'intelligibilité du réel.

Lorsque **Frédéric Maizières, Alexis Vachon, Sébastien Blanquart et Sandrine Liogier** examinent la place du modèle dans la création musicale au collège, ielles revisitent un concept dense et ancien, situé à la croisée de la didactique, de la psychologie cognitive (Sloboda 1985), de l'épistémologie des sciences (Varenne 2024) et des pédagogies de la création qui ont marqué les années 1980 et 1990 (Delalande 1984; Reibel 2000). En s'appuyant sur ces héritages, leur geste consiste à reconcevoir le modèle : d'un repère destiné à soutenir l'apprentissage, il devient une véritable interface épistémique qui façonne la manière dont les élèves conçoivent la musique.

Le modèle opère alors comme une véritable lentille conceptuelle, un *actant* au sens de Latour : un élément qui reconfigure la situation autant qu'il en est reconfiguré. Les auteurices montrent comment il déclenche des gestes, bouscule des habitudes, ouvre des bifurcations, déplace des intuitions. À ce stade, l'enjeu consiste à éclairer les modalités concrètes de son action : avec qui il agit, sur quoi il influe et dans quelles conditions il devient génératif.

Ce déplacement résonne avec deux axes théoriques majeurs : la zone proximale de développement (ZPD) de Vygotski (1934) et les théories de l'enaction de Varela, Thompson et Rosch (1991). Dans cette perspective, transmettre la musique consiste à activer des possibilités, à rendre perceptibles des relations, à faire advenir des formes de sensibilité sonore. On comprend alors très vite que le véritable enjeu de l'article dépasse la pédagogie elle-même : il pose les bases d'une épistémologie de la création musicale en contexte éducatif. Une épistémologie attentive aux conditions qui rendent possible l'invention, l'audace, l'émergence d'un rapport actif et réflexif au son. Et loin d'être marginal, cet enjeu constitue l'une des questions scientifiques qui traversent la musique aujourd'hui : comment se fabrique un savoir créatif? C'est cette question qui irrigue, me semble-t-il, tout leur propos, et qui, d'une certaine manière, traverse l'ensemble du numéro.

Ce premier geste théorique prépare un déplacement : si le modèle agit comme un opérateur dynamique dans la classe, que se passe-t-il lorsqu'un modèle social tout entier est mis à l'épreuve? En analysant l'ouvrage *La culture au Québec au temps de la pandémie* (Guay, Leroux et Bouliane, 2024), **Jean-Hugues Robert** nous place devant un modèle socioculturel mis à l'épreuve et profondément fragilisé par un événement global. Le livre recensé, et la lecture qui en est proposée, constitue une archive des méthodologies d'urgence où se croisent l'ethnographie multi-située telle que formulée par George E. Marcus dans les années 1990, notamment dans son texte de 1995, l'archive participative travaillée par Anne J. Gilliland et Sue McKemmish dans leurs travaux de 2014, les analyses organisationnelles du secteur artistique proposées par Pierre-Michel Menger, en particulier dans son ouvrage de 2009 *Le travail créateur*, ainsi que des recherches récentes en résilience créative.

Ce qui apparaît alors, ce sont des milieux culturels qui ne se laissent plus saisir comme de simples objets d'analyse : ils deviennent des laboratoires de résilience qui dévoilent les dynamiques systémiques soutenant ou fragilisant les pratiques artistiques. La pandémie agit comme un révélateur : elle expose les structures profondes qui soutiennent ou fragilisent les pratiques artistiques, souvent imperceptibles en temps ordinaire. Artistes, publics, institutions, technologies et environnements sociaux s'y trouvent en interaction constante. La crise met au jour la richesse, la fragilité et l'élan inventif des milieux culturels. Elle oblige à revoir ce qui permet aux pratiques artistiques de tenir, de se transformer ou de surgir sous de nouvelles formes dans un contexte où rien ne reste en place.

Ce regard macro, ancré dans les crises systémiques, appelle un changement d'échelle : quitter la scène des infrastructures pour entrer dans l'atelier du geste, là où le savoir se fabrique en

situation. **Sarah-Anne Arsenault** ramène alors la réflexion au point précis où se fabrique le savoir : dans l'action de créer ensemble. Son projet de co-création d'une chanson avec des adolescentes fait apparaître ce qui échappe souvent à l'analyse musicale traditionnelle, c'est-à-dire les hésitations, les émotions, les ajustements et les micro-négociations qui façonnent une œuvre collective. Elle montre comment une « facilitatrice » peut accompagner sans prendre toute la place, comment sa propre sensibilité devient un outil d'observation, comment la co-création engage des enjeux de confiance, d'autorité, de légitimité et de pouvoir. Sa démarche mobilise les théories contemporaines de la recherche-création, notamment les travaux de Sophie Stévance et Serge Lacasse (2018), et s'inscrit dans une « épistémologie de méta-réflexivité » permanente inspirée de Florence Piron (2017) ou encore des méthodes qualitatives développées par Paillé et Mucchielli (2012).

Cette démarche affirme une conception exigeante de la recherche-création : là où les pratiques artistiques deviennent un terrain d'expérimentation capable d'ouvrir des accès singuliers à l'enquête. Dans l'article d'Arsenault, la création fonctionne comme un milieu d'observation structuré, un espace où se déploient des phénomènes que d'autres approches peinent à saisir : fluctuations des idées, modes de négociation, effets du rôle de la facilitatrice, dynamiques d'autorité, ajustements, blocages, circulations d'inspiration. Le processus devient ainsi l'outil qui façonne la recherche, en révélant ce qui circule entre les personnes, les idées et les gestes. Arsenault ne cherche pas à ériger l'œuvre en résultat scientifique; elle fait du cheminement même l'espace où le savoir se construit.

Tout son protocole (observation participante active, captations, transcriptions, analyses thématiques, autoconfrontation croisée) montre que la création est ici mobilisée comme méthode d'investigation et comme espace phénoménologique, plutôt que comme objet de savoir. La réflexivité qu'elle engage vise moins à raconter une expérience qu'à ajuster sa posture, à repérer ses biais et à mieux comprendre comment sa présence influe sur le déroulement des interactions, la dynamique du groupe. Cette attention contribue ainsi à la rigueur de l'enquête et à la validité des interprétations proposées. Arsenault démontre de cette manière que la recherche-création peut constituer un dispositif scientifique robuste, un lieu où l'on teste, affine et éprouve des hypothèses à travers l'action, sans jamais confondre expérience et connaissance. Son projet illustre pleinement une recherche-création structurée, où la démarche artistique et la démarche scientifique se répondent, s'articulent pour faire apparaître des phénomènes qu'aucune autre approche ne permettrait de saisir.

Ainsi, la co-création apparaît comme un dispositif épistémique : elle fait surgir des connaissances au cœur même de l'interaction. Les hésitations, les erreurs et les réajustements deviennent des données à part entière, des traces fines de la manière dont le sens musical se façonne collectivement. Ce projet rejoint les travaux qui reconnaissent à l'affect une portée interprétative (Vaucher 2020) et propose une sémiotique de la collaboration attentive aux gestes, aux regards, aux rythmes, aux respirations et aux idées qui se rassemblent pour faire advenir une œuvre qui n'appartient à personne tout en portant la trace de chacure.

Ce regard porté sur les milieux culturels ouvre une nouvelle perspective : que devient un territoire lorsqu'il se manifeste d'abord par le son plutôt que par l'image? Avec **Ludovic Tourigny**, le terrain devient spectral. Dans son analyse de *WhiteOut* de Lawrence English, perception, mémoire et géographie se mêlent. Tourigny explore les strates phénoménologiques qui traversent les enregistrements et interroge le statut même de l'enregistrement sonore. Que signifie écouter un *field recording* réalisé quinze ans plus tôt lors d'un voyage en Antarctique? Comment la mémoire perceptive, la médiation technologique et l'imaginaire géographique transforment ce que nous nommons un territoire? Son analyse s'inscrit dans le champ des *Sound Studies*, en dialogue subtil mais solide avec les travaux fondateurs de R. Murray Schafer publiés en 1977, avec la phénoménologie de l'écoute développée par Don Ihde dans *Listening and Voice* (1976), la réflexion de Salomé Voegelin dans *Listening to Noise and Silence* publié en 2010, les recherches de Brandon LaBelle sur le son et l'espace depuis 2006, et avec la perspective anthropologique de Tim Ingold, notamment dans *The Perception of the Environment* publié en 2000. À travers cette constellation théorique, le *field recording* apparaît comme un document phénoménologique, un fragment d'expérience où se superposent l'écoute de 2010, la réinterprétation de 2022 et la réception de 2025.

Cette stratification temporelle ouvre une question d'ontologie du territoire. Selon ce qui résonne dans *WhiteOut*, écoutons-nous un lieu, une trace, une médiation ou une fiction? Cette interrogation rejoint les travaux de Steven Feld sur l'« acoustémologie » (épistémologie acoustique, *le son comme voie de la connaissance* : 2019), publiés en 1996, où il défend l'idée que connaître passe par l'écoute, par un engagement sensoriel et relationnel avec le monde. Tourigny montre que l'écoute ne donne jamais un accès direct au réel. Elle est une opération située, historique, sensorielle, façonnée par les médiations techniques autant que par les attentes culturelles et les imaginaires individuels. Le son ne se contente pas d'illustrer un territoire. Dans *WhiteOut*, il le construit symboliquement, il le fait exister autrement, il le transforme en espace perçu, en territoire intérieur, en paysage mental.

Cette mise en tension entre son, mémoire et territoire ouvre alors vers une autre scène critique : celle où l'écoute devient un acte d'interprétation. L'article de **Bob W. White** s'inscrit pleinement dans cette approche herméneutique. En mobilisant Hans-Georg Gadamer, en particulier les analyses développées dans *Wahrheit und Methode* paru en 1960, l'auteur replace la rumba congolaise au cœur d'une réflexion sur l'interprétation en contexte, sur les limites des catégories que l'on transporte d'un univers musical à l'autre et sur l'écoute envisagée comme rencontre entre horizons de sens. Cette orientation fait apparaître la rumba non pas comme un simple objet esthétique mais comme une grammaire sociale où se jouent pouvoir, mémoire, désir et appartenance. La musique devient alors un espace où les identités se négocient autant qu'elles s'expriment, ce qui rapproche la démarche de White des travaux de Kofi Agawu (2003), de Veit Erlmann (2010) ou de Thomas Turino (2008). Agawu aborde la musique africaine comme un système sémiotique qui oblige à interroger nos propres catégories. Erlmann, dans *Reason and Resonance* publié en 2010, retrace l'histoire moderne de l'écoute pour montrer comment nos manières d'entendre sont façonnées par des constructions culturelles et historiques. Turino, quant à lui, analyse les pratiques musicales comme des lieux d'appartenance, de participation et de formation identitaire. Ces approches convergent vers une même idée : l'écoute n'est jamais transparente. Elle est située, culturellement instruite, historiquement conditionnée. Elles résonnent directement avec la réflexion de White qui situe la rumba congolaise à l'intersection du social, du politique et du sensible. L'enjeu devient alors moins de « décrire » la musique que de comprendre ce que nos outils d'écoute laissent apparaître ou disparaître, et comment ils orientent ce que nous croyons percevoir. Dans cette perspective, le « bruit » n'est plus un simple résidu sonore mais le signe des limites de nos catégories analytiques. L'écoute devient un acte critique qui met au jour les réflexes occidentalocentres que l'on tente de dépasser sans toujours y parvenir. White rappelle ainsi que la musicologie n'est jamais neutre... et ne l'a même jamais été; elle est façonnée par ses héritages conceptuels et par les traditions qui ont exercé leur domination sur la discipline.

Sa conclusion relance une question qui demeure au cœur de la discipline : si nos écoutes sont situées et si nos outils analytiques reflètent les traditions dont ils sont issus, la musicologie peut-elle encore s'appuyer sur l'idée d'une universalité, ou doit-elle, comme l'invitent Donna Haraway (1988) et Karen Barad (2007), reconnaître plus clairement sa dimension située? En d'autres termes, la notion d'une musicologie universelle a-t-elle encore une réelle pertinence?

La perspective de Bob W. White permet de mesurer les effets d'une certaine sémiologie qui a bâti son autorité en important des modèles conceptuels venus d'ailleurs plutôt qu'en élaborant une réflexion issue des pratiques musicales elles-mêmes (Agawu 2016; Mandolini 2018). Cette

tradition a longtemps revendiqué une ambition théorique présentée comme fondatrice alors qu'elle reposait surtout sur la réinterprétation de cadres déjà établis dans d'autres disciplines (Born 1995; Kramer 1990). Son universalité autoproclamée reposait davantage sur la force de son discours que sur une confrontation réelle aux situations culturelles et performatives (Nettl 2005; Dunsby 1989; Feld 1984). Quant au terrain qu'elle invoque volontiers, il n'a souvent fait que confirmer les attentes du modèle, les données se chargeant d'illustrer ce qui était déjà décidé (Cook 2013). Le caractère supposément systématique de l'ensemble masque surtout un circuit fermé de validation interne qui étouffe la pluralité réelle des pratiques musicales (Tagg 2013).

Or la rumba congolaise, telle que White l'aborde, montre exactement l'inverse : il n'existe pas de musique hors contexte, pas de catégorie hors culture, pas d'écoute hors histoire. La question d'une musicologie universelle apparaît dès lors pour ce qu'elle est : une fiction disciplinaire produite par une époque où certaines voix, certains savoirs et certaines pratiques s'étaient arrogé le pouvoir d'imposer leurs propres visions comme horizon scientifique et de reléguer les autres à la périphérie.

Ce numéro rejoint un ensemble de travaux qui ont mis en lumière les limites de ce modèle. Les cinq contributions démontrent que la discipline n'a rien à perdre à rendre visibles ses ancrages. Assumer ce caractère situé ne réduit en rien son ambition : cela permet au contraire l'émergence d'une musicologie ouverte à des mondes sensibles multiples, consciente de la diversité des écoutes et des pratiques, et prête à dépasser les hiérarchies qui ont longtemps entravé son développement.

L'école, les ateliers de création collective, la pandémie, l'Antarctique, Kinshasa : dans tous ces lieux, il s'agit de composer avec des forces vécues, parfois antagonistes et souvent fécondes. En prenant un peu de distance, on voit se dessiner un fil rouge. La musique apparaît comme un acte de relation. Relation aux élèves, aux publics, au territoire, à l'autre radical, aux co-créateuices, et même à soi. Ces axes se répondent, se complètent, se nourrissent mutuellement, jusqu'à composer une vision élargie de ce que peut être aujourd'hui la recherche en musique.

Dans cette perspective, ce numéro montre que la musique n'est pas seulement un objet d'étude que l'on observe à distance, aussi fascinant soit-il. Elle devient une méthode, un moteur de connaissance, un dispositif d'observation, un espace d'expérimentation, une manière de comprendre le monde autant qu'une manière d'y (ré)agir. Créer malgré, créer avec, créer ensemble : ces gestes prennent ici la valeur d'une orientation scientifique autant que d'un engagement esthétique, et parfois même éthique.

La recherche en musique se dégage enfin de cet universalisme qui n'existait que dans la cohérence interne d'un discours soigneusement cadre (Campbell 1997; Born 1995). Ce mouvement ne relève pas d'un simple ajustement théorique : il marque une prise de conscience grandissante des conditions réelles dans lesquelles la musique circule, se vit et se comprend, dans le sillage des critiques formulées par Agawu (2003) contre les prétentions universalistes et les lectures décontextualisées. La discipline retrouve ainsi ce que la musique a toujours été, dès qu'on cesse de la réduire à un modèle unique : multiple, située, relationnelle, indocile, audacieuse, comme l'ont montré aussi les travaux ethnomusicologiques qui soulignent l'importance des contextes et des mondes sociaux dans la construction du sens musical (Nettl 2005; Feld 1984; Graddy et al. 2022). Ce numéro rappelle ainsi qu'une musicologie pleinement consciente de ses ancrages n'abandonne rien de son ambition : elle la redéploie autrement, au plus près des mondes où la musique prend vie.

Sophie Stévance

Professeur Titulaire

Chaire de recherche du Canada en recherche-création en musique

Directrice de *Musiques : Recherches interdisciplinaires*

Directrice de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique de l'Université Laval (OICRM-UL)

Bibliographie

- Agawu, V. Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York : Routledge.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham : Duke University Press.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley : University of California Press.
- Campbell, Patricia Shehan. 1997. « Music, the Universal Language: Fact or Fallacy? » *International Journal of Music Education* 29 (1) : 32–41.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York : Oxford University Press.
- Delalande, François. 1984. *La musique est un jeu d'enfant*. Paris : Buchet/Chastel.
- Dunsby, Jonathan. 1989. « Music Semiology in the Mind of the Musician ». *CAML Review* 17 (1) : 2–9.
- Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York : Zone Books.
- Feld, Steven. 1996. « Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea ». Dans *Senses of Place*. Sous la direction de Steven Feld et Keith H. Basso. School of American Research, Santa Fe : 91-135.
- Feld, Steven, et Martin Dine. 2019. « Relations sonores : Entretien avec Steven Feld (University of New Mexico) ». *Anthropologie et Sociétés* 43 (1) : 195–210. <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2019-v43-n1-aso4669/1060876ar/>
- Feld, Steven. 1984. « Sound Structure as Social Structure ». *Ethnomusicology* 28 (3) : 383–409. <https://doi.org/10.2307/851232>.
- Gadamer, Hans-Georg. 1960. *Wahrheit und Methode*. Tübingen : Mohr.
- Guay, Hervé, Louis Patrick Leroux, et Sandria P. Bouliane (éds.). 2024. *La culture au Québec au temps de la pandémie : réaction, adaptation, normalisation, résistance et hybridation*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

- Gilliland, Anne J., et Sue McKemmish. 2014. « The Role of Participatory Archives ». *Archival Science* 12 : 1–20.
- Graddy, Andrew, et al. 2022. « A Mixed-Methods Systematic Review Regarding Musical Universality in Academic Literature ». *Journal of Student Research* 11 (4) : 1–17.
- Haraway, Donna. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14 (3) : 575–99.
- Ihde, Don. 1976. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens : Ohio University Press.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London : Routledge.
- LaBelle, Brandon. 2006. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York : Continuum.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Mandolini, Ricardo. 2020. « Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics ». *International Journal of Arts and Humanities* 3 (1) : 1–15.
- Marcus, George E. 1995. « Ethnography in/of the World System ». *Annual Review of Anthropology* 24 : 95–117.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur*. Paris : Gallimard.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana : University of Illinois Press.
- Paillé, Pierre, and Alex Mucchielli. 2012. *L'analyse qualitative en sciences humaines*. Paris : Armand Colin.
- Piron, Florence. 2017. *L'éthique de la recherche et l'injustice cognitive*. Québec : Cégep de Rivière-du-Loup.
- Reibel, Claude. 2000. *Modèles et création musicale*. Paris : L'Harmattan.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. New York : Knopf.
- Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford : Clarendon Press.

- Stévance, Sophie, et Serge Lacasse. 2018. *Research-Creation in Music and the Arts*. New York : Routledge.
- Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York : The Mass Media Music Scholars' Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago : University of Chicago Press.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, et Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge : MIT Press.
- Varenne, Franck. 2024. « Évolution des modèles du XIXe au XXIe siècle. Diversification de leurs types et de leurs épistémologies ». *Cahiers philosophiques* 176 (1) : 9-26.
- Vaucher, Carla. 2020. « Les émotions en tant qu'outils épistémologiques et éthiques dans le cadre d'une ethnographie itinérante ». Dans *Enjeux éthiques dans l'enquête en sciences sociales*. Sous la direction de Roca i Escoda, Marta, Burton-Jeangros, Claudine, Diaz, Pablo et Ilario Rossi, 193-212. Genève : Université de Genève.
- Vygotski, Lev. 1934. *Pensée et langage*. Moscou : Gosudarstvennoe Izdatelstvo.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York : Continuum.