

Paris 8, Université des créations
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES (401)
LIAgE : Laboratoire Interculturalités, Apprentissages, marGes, Expériences

Doctorat en Sciences de l'éducation

**MUSIQUER : PRATIQUES
DE RECHERCHE EN LISIÈRES**
Fabriquer et chercher dans les
activités musicales ordinaires

ANNEXES

Nicolas SIDOROFF

Sous la direction de Pascal NICOLAS-LE STRAT

Soutenue le 12 décembre 2025

JURY

Yves CITTON professeur en études littéraires
Paris 8

Christine DELORY-MOMBERGER . professeure émérite en sciences de l'éducation
Sorbonne Paris Nord (pré-rapport)

Sylvia GIREL professeure de sociologie
Aix-Marseille Université (pré-rapport)

Pierre Johan LAFFITTE professeur en sciences de l'éducation
Paris 8

Pascal NICOLAS-LE STRAT professeur en sciences de l'éducation
Paris 8 (direction)

Sylvie PÉBRIER musicologue, professeure associée
au CNSMD de Paris

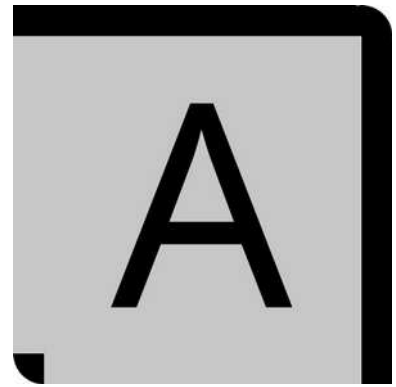
Ces annexes sont aussi en ligne (fichiers .pdf pour chaque, et des audio .mp3) :
<https://www.paalabres.org/ceipltN/TheseNS-annexes.html>

SOMMAIRE

(Annexes)

ANNEXE A	5
« Musiquer » dans Shakespeare ? <i>Twelve-Night, or what you will</i> (acte IV – scène 1)	
ANNEXE B	11
Rencontrimprovisation, PaaLabRes, Lyon, 26 avril 2019	
B. 1 PaaLabRes, se rencontrer-improviser	13
B. 2 Vendredi 26 avril 2019	13
B. 3 Une maison dans la 3e édition numérique	45
Références	46
ANNEXES C	47
Documents du Cefedem AuRA	
C1 : Charte des études au Cefedem (sept. 2012)	
C2 : Cahier des charges ‘Recherche-action’ (FDCE 2014-16)	
C3 : Cahier des charges ‘Recherche exploratoire’ (FDCE 2023-25)	
C4 : Doc ressource ‘Les 5 ficelles’, stage01, fév. 2023 (FDCE 2023-25)	
ANNEXE D	49
Le mot et l’expression « séga » (en quelques citations)	
D. 1 Dans une partie de l’océan Indien	51
D. 2 En appui avec plusieurs personnes	52
D. 3 « Séga » avec différents sens	55
D. 4 Le séga est... ..	58
D. 5 Le séga adjectivé de façon multiple	75
Références	76
ANNEXE E	81
Fanzines Piquer nout’ séga-là ! Un journal d’activités MAWAAR	

Les symboles ► renvoient à des parties dans la thèse elle-même.



« Musiquer » dans Shakespeare ?

*Twelve-Night,
or what you will*

(acte IV – scène 1)

– ANNEXE –

Thèse Nicolas Sidoroff, *Musiquer : pratiques de recherche en lisière.
Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires* (oct. 2025).

► 4.22b) 4/

Le verbe « musiquer » apparaît dans une réplique d'une traduction de la pièce *La Nuit des Rois* (ou *Le soir des rois* ou *La douzième nuit*, parfois avec un complément du type : *Ou ce que vous voudrez*, ou *Ce que vous voulez*).

Elle se trouve au début de la scène 1 de l'acte IV, ou la scène XVI pour les présentations sans la découpe en actes. S'y déroule un échange entre Sébastien (frère jumeau de Viola qui s'est déguisée en homme sous le nom de Césario) et Feste (le bouffon, le clown, le fou en charge de trouver Césario pour sa maîtresse). Ce dernier prend le premier pour Césario, qui lui répond de déguerpir. Feste se moque, il a bien reconnu Césario. Puis, dans la traduction d'Alexis Curvers, je mets en gras le verbe :

SÉBASTIEN. De grâce, va-t'en ailleurs **musiquer** ta folie. Tu ne m'as jamais vu.
LE FOU. **Musiquer** ma folie ! Il aura appris ce beau mot de quelque grand seigneur et il le replace au petit bonheur quand il rencontre un fou. C'est ainsi que dans le monde on ne cesse d'être un rustre que pour devenir un snob. **Musiquer** ma folie ! Moi, qui, pour une fois, parlais sérieusement !... Un conseil : quitte pour un instant cette affectation, et dis-moi simplement quelle réponse je dois **musiquer** à ma maîtresse. Oui ou non, lui **musiquerai-je** l'annonce de ta venue ?
[1990, p64]¹

L'expression se répète donc quatre fois : Feste-Le Fou reprend à l'identique deux fois la formule utilisée par Sébastien en la moquant, puis la conjugue et décline pour demander ce qu'il doit faire alors.

C'est la même chose dans les mots de Shakespeare, je mets pareillement en gras le verbe :

Seb. *I prethee **vent** thy folly some-where else, thou know'st not me.*
Clo. **Vent** my folly: *He has heard that word of some great man, and now applies it to a foole.* **Vent** my folly: *I am affraid this great lubber the World will proue a Cockney: I prethee now vngird thy strangenes, and tell me what I shall **vent** to my Lady? Shall I **vent** to hir that thou art comming?* [1623, 4.1]

Les différentes traductions sont alors intéressantes : elles peuvent être libres et/ou créatives par la réplique qui suit, basées sur l'appui sarcastique sur le mot.

En anglais, *to vent* vient du XIV^e siècle et du vieux français *esventer*, sortir par le souffle [Collins, 2000, p1690]. L'encyclopédie *Zell's* de 1878 donne pour sens : laisser sortir par une fente ou une petite ouverture mais aussi prononcer, mettre en avant ou publier [p2443, V2 p1072]. Aujourd'hui on dirait : relâcher, évacuer, décharger, libérer ou laisser échapper une émotion de façon exagérée [Collins, 2000, p1690 ; Harrap's, 2007, p1361].

1 Dans cette annexe, les indications bibliographiques des traductions sont rangées par ordre chronologique des publications que j'ai consultées.

Un traducteur a proposé « musiquer », quel verbe ont utilisé les autres pour la même idée ? Chacun d’eux a des relations avec musiquer.

Dans l’ordre chronologique des publications de traductions :

Date	Trad. / adapt. de	La première phrase de Sébastien [pages]
1821	Letourneur, revue et corr. F. Guizot	Je t’en prie va exhaler ta folie ailleurs. [T7, p471]
1865	François-Victor Hugo	Je t’en prie, va éventer ailleurs ta folie. [T14, p363]
1867	Émile Montégut	Je t’en prie, va-t’en exhaler la folie quelque part ailleurs : [T3, p434] ²
1920	Théodore Lascaris	Je t’en prie va-t’en ailleurs exhaler ta folie. [p79] [1957, 1h24:44 ; 1962, 1h36:12]
1947	Félix Sauvage	Va, je t’en prie, ailleurs, proférer tes folies : [p142-143]
1956	Félix Carrère, Camille Chemin	De grâce, va proférer ailleurs tes folies : [p204-205]
1973	Nicole et Jean Anouilh	Va-t’en s’il te plaît débiter tes sornettes autre part. [1h27:32]
1975	Denis Guénoun	Je t’en prie, libère ta folie dans quelque autre endroit. [p66]
1982	Ariane Mnouchkine	Va-t-en ailleurs exhaler ta folie : [p131]
1990	Alexis Curvers	De grâce, va-t’en ailleurs musiquer ta folie. [p64]
1991	Bernard Noël	Je t’en prie, décharge ta folie ailleurs, [p115]
1992	Luc Dellisse	Ah, par pitié, va répandre tes folies ailleurs. [p77]
1993a	Daniel et Geneviève Bournet	Je te prie, exhale ta folie ailleurs. [t5, p369]
1993b	Antonine Maillet	S’il te plaît, va ailleurs éventer ta folie. [p105]
1994	Pierre Leyris	Va-t’en te délester ailleurs de ta folie ; [p308-309]
1996	Jean-Michel Déprats	Je t’en prie, va-t’en exhaler ta folie ailleurs, [p87]
2013	André Markowicz	Je t’en pris, va souffler ta folie ailleurs, [p137]
2018a	Olivier Cadiot avec Sophie McKeown	Je souhaite bon vent à ta folie, et merci de prendre le large – [p158]
2018b	Élisabeth Barthel	Je t’en pris, stupide bouffon, va-t’en souffler ta folie [1h17:14]

2 Dans la réplique suivante de Feste-Le bouffon, « exhaler » est imprimé en italique.

Il existe aussi une traduction de Georges Roth non datée (pour ce que j'ai trouvé). Mais cette pièce n'est donnée qu'avec des extraits, plusieurs scènes étant résumées. C'est le cas de la scène XVI [p44], sans allusion à l'épisode dont je cherche les mots.

En compagnie du « musiquer », les autres verbes traduisant *to vent* sont :

- « exhaler », 6 fois. Parmi les synonymes du CRISCO sur le site du CNRTL, je note par exemple : émettre, dégager, exprimer, manifester, respirer, expirer ainsi que quelques verbes qui sont ci-dessous.
- « éventer » 2 fois, comme « souffler », « souhaiter bon vent » 1 fois. Je les regroupe autour de l'image d'un mouvement d'air (le son a besoin d'une matière ou d'un milieu pour se diffuser, l'air très souvent).
- « proférer », 2 fois.
- puis « débiter », « décharger », « délester », « libérer » et « répandre », chacun 1 fois.

Références

Version anglaise :

1623. In-folio. En ligne :

https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/TN_F1/scene/4.1/index.html

1623. Fac-similé. En ligne :

[https://en.wikisource.org/wiki/Shakespeare_-_First_Folio_facsimile_\(1910\)/Twelfth_Night/Act_4_Scene_1](https://en.wikisource.org/wiki/Shakespeare_-_First_Folio_facsimile_(1910)/Twelfth_Night/Act_4_Scene_1)

Dictionnaires anglais :

Zell's Popular Encyclopedia. (1878). Philadelphia : T. Ellwood Zeel, Davis & co (*Complete Dictionary of the English Language* by L. Colange, LL. D.).

Collins English Dictionary. (2000). Glasgow : HarperCollins Publishers (5th Australian ed. Updated).

Harrap's Unabridged. (2007). Edinburgh : Chambers Harrap Publishers (vol. 1, English-French).

Traductions françaises :

Elles sont rangées par ordre chronologique des années de publication que j'ai consultées. Le titre français original du volume est indiqué entre <> à la fin s'il n'est pas *La Nuit des Rois*.

s.d. Trad. Georges ROTH. Paris : Larousse. <Œuvres choisies... T3 – *Le soir des rois*>.

1821. Trad. LETOURNEUR (nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P. traducteur de Lord Byron). <Œuvres complètes T7 – *La douzième nuit, ou ce que vous voudrez*>. En ligne :

https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102984346

<https://archive.org/details/oeuvrescomplte1821shak7/page/470/mode/2up>

1865. Trad. François-Victor HUGO. <Œuvres complètes T14 – *Le soir des rois ou ce que vous voudrez*>. En ligne :

<https://archive.org/details/uvrescompletes14shak/page/362/mode/2up>

https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102470320

Reprise dans : 1983. *Œuvres complètes*, textes de présentation d'Henri Fluchère. Paris : Gallimard, bibli. de la Pléiade.

1867. Trad. Émile MONTÉGUT. Paris : Hachette <Œuvres complètes T3 – *Le soir des rois ou ce que vous voudrez*>.

1920. Trad. Théodore LASCARIS. Paris : éd. de la nouvelle revue française. En ligne :

https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001104527630

Texte à la base des adaptations :

1957. Réa. Claude Loursais, prod. RTF. En ligne : <https://youtu.be/5d7Wb0iyriA> <*La nuit des rois, ou... Ce que vous voudrez.. !>*

1962. Réa. Claude Barma, prod. RTF [VHS], INA (1996), coll. Images du temps présent à la télévision 1949/1964]. En ligne : <https://youtu.be/YmbIkeuiUkg>

1947. Trad. Félix SAUVAGE. Paris : Les belles lettres, coll. Shakespeare, texte anglais-français publiée sous la dir. de A. Koszul. <*Le soir des Rois ou ce que vous voudrez*>

1956. Trad. Félix CARRÈRE, trad. et annot. de Camille CHEMIN. Paris : Aubier, coll. Bilingue des classiques étrangers.

1973. Adapt. Nicole et Jean ANOUILH. [DVD]. Georges Folgoas (réa.), enregistré au théâtre Marigny. INA 1973, (P) 2001 AB Vidéo, coll. Au théâtre ce soir.

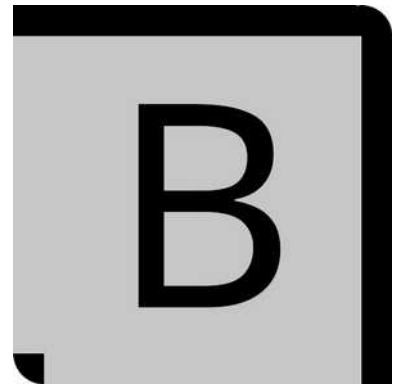
1975. Trad. Denis GUÉNOUN. (C) D.G. <*La Nuit des Rois ou Ce que vous voulez*>. En ligne : <https://denisguenoun.org/textesdetheatre/nuit-rois-traduction-de-shakespeare-1975-1976/>

1982. Trad. Ariane MNOUCHKINE. Paris : Solin, Théâtre du Soleil, coll. Les Shakespeare.

1990. Trad. Alexis CURVERS. Paris : Actes Sud, coll. Actes Sud -Papiers.

1991. Trad. et adapt. Bernard NOËL. Paris : Gallimard, coll. L'arpenteur.

1992. Adapt. Luc DELLISSÉ. Carnières : éd. Lansman, coll. Théâtre de la vie. <La douzième nuit>.
- 1993a. Trad. Daniel et Geneviève BOURNET. Lausanne, Paris : l'Âge d'homme. <Théâtre complet – T5, La douzième nuit>.
- 1993b. Trad. Antonine MAILLET. Ottawa : Leméac éd.
1994. Trad. Pierre LEYRIS. Paris : Flammarion, coll. GF, n°756 bilingue. (préf. Léo Salinger, notice F. N. Lees).
1996. Trad. Jean-Michel DÉPRATS. Montreuil : éd. Théâtrales.
- Reprise dans : 2016. Paris : Gallimard, bibli. de la Pléiade (bilingue). <Œuvres complètes – T6, Comédies II, La nuit des rois ou Ce que vous voudrez. (sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet)>.
2013. Trad. André MARKOWICZ. Besançon : Les solitaires intempestifs, coll. Trad. du XXI^e siècle. (préf. Margaret Jones-Davies). <La nuit des rois ou Ce que vous voulez>.
- 2018a. Trad. Olivier CADIOT (avec Sophie McKeown). Paris : P.O.L. <La nuit des rois ou Tout ce que vous voulez>.
- 2018b. Adapt. Élisabeth BARTHEL. [vidéo]. Les jeux dits de la Bruyère (prod). En ligne : <https://youtu.be/js3m5AFffys>



**Rencontr-
-improvisation
PaaLabRes, Lyon,
26 avril 2019**

– ANNEXE –

Thèse Nicolas Sidoroff, *Musiquer : pratiques de recherche en lisière.
Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires* (oct. 2025).

► 5.22)

Table des matières

B. 1 PaaLabRes, se rencontrer-improviser	13
B. 2 Vendredi 26 avril 2019	13
B. 21) Les circonstances	13
1/ Un passage à Lyon fait l'occasion	13
2/ Faire un compte-rendu	14
B. 22) L'après-midi (jouer, parler)	15
B.22a) L'arrivée et première improvisation	15
3/ Premiers échanges en arrivant	15
4/ L'installation musicale	16
5/ Une première improvisation commence	17
6/ La représenter ?	18
B.22b) Tour de salle, premiers échanges	20
7/ György Kurtag jr	20
8/ Yves Favier	23
9/ À mon tour, résonance des lisières	28
10/ Gilles Laval	29
11/ Une guitare augmentée, jouer avec l'informatique musicale	37
B.22c) Continuer...	39
12/ Parler ou rejouer ?	39
13/ Rejouer, mais avec une consigne ?	40
14/ Consigne(s) façon prisme et vortex (John Zorn)	41
15/ Une deuxième improvisation	42
16/ Une troisième improvisation	43
B. 23) Le soir (manger, échanger)	43
17/ Jean-Charles François	43
18/ L'article d'Emmanuel Hocquard et un cadavre exquis	44
B. 3 Une maison dans la 3^e édition numérique	45
Références	46

Les symboles ► renvoient à des parties dans la thèse elle-même.

B. 1 | PaaLabRes, se rencontrer-improviser

PaaLabRes (Pratiques Artistiques en Actes, LABoratoire de REchercheS sur les pratiques nomades et transversales) existe officiellement depuis 2011, même si les premiers textes sont écrits à l'automne 2010.

La partie (► 5.21) de la thèse décrit plus précisément sa naissance et une rapide histoire.

Nous avons construit l'habitude de rencontres sur base d'improvisation (des rencontrimprovisations), en invitant des personnes de passages à venir nous rencontrer en improvisant, improviser en nous rencontrant. Nous avons établi le protocole suivant : jouer ensemble (improviser) le plus vite possible, puis seulement après, faire un tour de discussion avec l'idée d'une présentation personnelle, du parcours, des questions et préoccupation du moment. L'idée est de commencer la rencontre dans/par/avec le son et pas dans les phrases, même si, avant de jouer, il faut se coordonner, dire bonjour, s'installer, boire un café... mais alors rapidement. Pour que, le plus possible, les sonorités précèdent les phrases et le verbal.

Pour avoir le temps de tout cela, une journée est optimum, une demi-journée est vraiment minimale. Nous connaissons aussi la joie-puissance d'un repas partagé pour continuer les rencontres et discussions. S'il est possible dans les espaces-temps disponibles, nous le prévoyons dès l'invitation. La disponibilité des espaces et temps pour le faire sont importants. Ces considérations conditionnent les endroits de ces rencontres : si possible une cuisine avec de quoi faire réchauffer, ou même cuire et préparer ensemble de quoi manger, pas uniquement une salle où pouvoir faire du bruit, avec une attention particulière au sol si des personnes veulent danser.

Celle du vendredi 26 avril 2019, après-midi puis soirée, est importante dans le cadre de mes recherches sur l'idée, le concept et le concret des « lisières » (► 5.)

B. 2 | Vendredi 26 avril 2019

B. 21) Les circonstances

1/ Un passage à Lyon fait l'occasion

Jean-Charles François est parmi les membres fondatrices de PaaLabRes. Il rencontre plusieurs musicien·nes et danseuses dans le cadre des rencontres du CEPI (Centre européen pour l'improvisation), créé autour de Barre Phillips (1934-2024).

Ces rencontres ont lieu fin août au moment où je suis mobilisé par un stage au Cefedem AuRA³ dans le cadre de la FDCE⁴. Les contacts sont pris et certain·es passent par Lyon. Par exemple, le vendredi 26 avril 2019 : **György Kurtag jr** (compositeur, improvisateur) rejoint **Yves Favier** (à cette époque, directeur technique à l'ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, et tromboniste improvisateur) à Lyon. PaaLabRes passe l'après-midi et soirée avec eux ; seuls Jean-Charles François, **Gilles Laval** et **moi** sommes disponibles. Nous nous rencontrons dans une salle du Cefedem AuRA.

2/ Faire un compte-rendu

Lors de ce type de rencontres, je place au moins un enregistreur numérique. Beaucoup de musicien·nes aiment réécouter les improvisations, d'autres pas du tout ; il s'agit toujours de procédures en contexte(s) (► 4.23b). Et c'est assez facile de laisser tourner la bande. Mais, pour des rencontrimprovisations, j'utilise le plus souvent possible deux enregistreurs, comme ce jour-là :

- Le premier avec un niveau d'entrée automatique que je place dans la pièce à un endroit discret pour vite l'oublier. Le niveau d'entrée automatique est une manière facile pour pouvoir entendre à la fois les coups de caisse claire et autres moments très sonores, et aussi les discussions qui peuvent être très feutrées. Les deux m'intéressent et notamment leurs interactions, il faut donc un outil pour avoir des traces suffisamment utilisables des deux.
- Le deuxième est placé au centre du cercle (forme choisie pour jouer ensemble)⁵, avec la stéréo la plus ouverte possible et, pour celui-là, un niveau d'entrée permettant d'encaisser les volumes les plus forts. Le rendu fait alors mieux hommage aux variations de dynamiques. Celles-ci sont une des composantes importantes des improvisations que nous développons.

Et de plus, pendant les temps de discussions, je prends beaucoup de notes sur des petits papiers au format A6 qui tiennent facilement sur mes cuisses (mon concept-

3 Cefedem Auvergne Rhône-Alpes, centre de ressources professionnelles et d'enseignement supérieur artistique. L'acronyme vient de l'appellation : Centre de formation des enseignant·es de la musique. Ce Centre dépend du ministère de la Culture. Créé en 1990, il forme au DE (Diplôme d'État, équivalent L3) de « professeur de musique », professeur·e de l'enseignement musical spécialisé. Ce mot « spécialisé » rassemble les écoles de musique de toutes formes dont les conservatoires, mais pas uniquement. Deux programmes diplômants existent : FIN, formation initiale, FDCE (voir note suivante), ainsi qu'un programme de formation continue, à la fois sous forme de stage cours et de formation sur site à la demande/commande d'équipes, d'écoles, de collectivités et/ou de réseaux. (Voir aussi ► 1.22a)

4 FDCE pour Formation diplômante en cours d'emploi : une promotion tous les deux ans, entre 25 et 30 étudiant·es, avec une moyenne d'âge d'un peu moins de 40 ans et toustes en reprise d'étude. Nous fonctionnons avec des stages durant les vacances scolaires et des travaux entre chacun demandant différents suivis.

5 Voir la discussion de la phrase « La musique, c'est le cercle » de Maité Lafaye (professeure de musique et cirque à l'école de Beauvallon, commission pédagogie du Caem, Carrefour d'animation et d'expression musicale, école de musique de Dieulefit dans la Drôme) dans la thèse de Karine HAHN [2023, p436-459].

d'équipement « cargo-A6-3stylos », ►8.32b 4/). J'utilise deux stylos à bille de couleurs différentes : le bleu pour ce qu'il se passe avec l'heure pour me retrouver dans les futurs fichiers audio, et le noir pour ce que cela m'évoque en termes de recherches. À la fin de la journée, je prends quelques notes de type journal-en-liste (pas en phrase complète), souvent sur des formats A5, le A6 devenant alors trop petit. Ensuite, si des éléments m'ont semblé intéressants, le plus vite possible, je photocopie en 200 % les A6 et en 141 % les A5 pour unifier dans un format A4 facilement rangeable et classable, et surtout : je les annote une deuxième fois plus proprement. Le bleu complète le gris de la photocopie, en réécrivant sur, entre et sur les bords du papier ; et le noir entoure, commente et fait des remarques concernant la ou les recherches.

En avril 2019, j'étais en deuxième année de doctorat et la notion de lisières était vraiment au centre de mes attentions. Je l'ai partagée et elle s'est développée tout au long de cette journée. J'ai donc fait cette deuxième annotation, très vite : en fin de soirée et le lendemain matin. (Donc un week-end : de l'avantage d'avoir les clés du lieu et savoir/pouvoir utiliser l'imprimante photocopieuse présente.)

Le récit qui suit a pour source les différents enregistrements sonores, ces feuilles A4 doublement annotées, et mon retour sur cette journée en la (d)écrivant en avril-juillet 2024 (soit cinq ans après).

B. 22) L'après-midi (jouer, parler)

B.22a) L'arrivée et première improvisation

3/ Premiers échanges en arrivant

Ce jour-là, seul Jean-Charles François connaît préalablement György Kurtag et Yves Favier, du fait de ses deux participations aux « rencontres du CEPI » de 2017 et 2018 (Puget-Ville dans le Var). Gilles Laval et moi les rencontrons pour la première fois et je suis la personne qui a les clefs du lieu. Les bonjours du début d'après-midi, les cafés-thés et les premiers échanges sont orientés et colorés par cela. Entre autres : le Cefedem est un Centre de formation à l'enseignement que Jean-Charles et d'autres ont créé, Gilles y a enseigné et j'y travaille ; Gilles est professeur dans le département rock de l'ENMDAD de Villeurbanne (École nationale de musique, de danse et d'art dramatique) ; Yves a des responsabilités de transmission (le compagnonnage) à l'ENSATT, György a enseigné et enseigne notamment en animant des ateliers... Ce ne sont pas uniquement l'intérêt et l'envie d'improviser qui font commun : des questions autour de l'enseignement et de l'apprentissage sont partagées. Notamment ce jour-là les questions d'équipe et de coopération dans des grilles qui découpent et avec des secteurs déterminés qui ont tendance à séparer des activités, etc. Mais nous allons vite nous installer pour musiquer avec du son, tout en continuant à parler.

4/ L'installation musicale

Une fois dans la salle où nous musiquerons l'après-midi, l'installation musicale commence. György « joue avec des instruments tactiles. Le son sort des haut-parleurs physiquement, mais au niveau des sensations, l'expression est alors réellement au bout des doigts. »⁶ J'avais préparé les deux enceintes dont il a besoin pour son instrument. Il l'installe rapidement : deux pads de percussion manuelle avec 13 touches répondant au toucher (type Handsonic). Un essai de son droite-gauche ? OK. Yves avec un trombone (et quelques ustensiles) et moi avec une trompette (et d'autres ustensiles) sommes aussi vite installés : une chaise et de quoi poser les sourdines et objets. Quelques souffles témoignent que les tuyauteries sont prêtes. Jean-Charles déballe son ensemble de percussion : un grand tom basse, deux bongos sur pied puis deux tables pour aligner des plus ou moins petites cymbales, des caisses et peaux variées, ainsi que différentes baguettes et autres outils de friction-crissement sortis progressivement d'une (grosse et grande) valise.

Très vite, György et Gilles discutent électroniques, effets sonores et preset (réglages prédéfinis à l'avance) à mesure que ce dernier sort ses différents objets accompagnant le son de sa guitare électrique vers son ampli. Yves, Jean-Charles et moi échangeons sur les habitudes de PaaLabRes pour des rencontres d'improvisation. Les deux discussions se superposent. Le passage par nos expériences avec le lieu Ramdam (recherche-action danse-musique et autres commencée avec la compagnie Maguy Marin, 2016-2018) crée un échange concernant tout le monde à propos de cette compagnie et quelques-unes de nos expériences dansées respectives. Le CEPI réunit musicien·nes et danseuses. Gilles termine ses branchements. Jean-Charles explique un peu la deuxième édition du site sur les partitions graphiques. Il enchaîne avec les ateliers que lui et moi essayons de mener en séminaire universitaire (faire ensemble quelque chose puis en discuter plutôt que des suites de communications), puis avec les performances que nous faisons tous les deux pour présenter le site ; Yves avait parcouru le site et vu une de celles-ci : « PaaLabReS remix » [François&co, 2018]⁷. Jean-Charles évoque le guide touristique que nous sommes en train de finir, il nous manque une voix, celle de Gilles, nous lui rappelons... Jean-Charles frappe le tom basse, il est prêt. Nous commentons en riant avec Gilles de la fin de son installation avec ses (nombreux) câbles, qui n'a toujours pas fait un son. Il allume l'ampli, petit souffle mais rien ne sort. Yves fait quelques sons au trombone dans un coin. En enlevant quelques pédales, du son de guitare sort : c'est celle de réverb'⁸ qui posait

6 <https://scime.u-bordeaux.fr/scime/membres-du-scime/gyorgy-kurtag> (les autres citations sont transcrites des enregistrements de la journée).

7 En ligne : <https://youtu.be/s1tXfvjRnNE>

8 **Réverb'** (abréviation de réverbération, mais ce mot complet est très rarement utilisé) : désigne les multiples rebonds d'un son initial sur les surfaces environnantes, avec plusieurs réflexions qui se superposent et vont décroissantes. Elle peut être mécanique (par exemple dans une cathédrale) et aussi correspondre à un effet électronique (qui imite les multiples réflexions, avec différents paramètres donnant des couleurs spécifiques).

problème. Gilles règle son ampli et quelques potentiomètres de pédales, puis sort quelques objets permettant de faire vibrer les cordes et/ou réagir les micros.

« Jean-Charles : – On joue sans limite de temps ?

Yves : – C’est le propre de la composition instantanée, de ne pas avoir de durée.

Jean-Charles : – Mais si c’est trop court, on pourra recommencer, faire une deuxième session.

György (en regardant l’écran de l’enregistreur) : – Je pense qu’il y a assez de bande, on peut faire 18h52 minutes !

Yves (en rigolant) : – Jusqu’à notre départ, parfait !

Nicolas : – Si jamais on arrive au bout, on le vide et on recommence, on change la pellicule, comme au cinéma. »

Gilles accorde deux cordes, il dit « OK », quelques chaises craquent encore un peu. Et le silence se fait, chacun est attentif et prêt à jouer.

5/ Une première improvisation commence

Environ 6 secondes après...

[00:06] Un frôlement sur du bois (Jean-Charles) est le premier son qui sort, presque immédiatement suivi d’un très petit et court « clam » électronique (György)... On entend un très léger bruit d’interrupteur, puis le son frôlé puis tapé sur le bois (Jean-Charles) commence à discuter avec un son électronique (György) composé comme une grappe montante de plus petits sons.

[00:28] De très légers et doux frottements de métal du tube de la sourdine Harmon (Nicolas) apparaissent. Le volume n’étant pas vraiment pas fort, on entend distinctement deux manipulations de jack, et un pied sur une pédale de guitare (Gilles). Les grappes de son électronique en grappe continuent par intermittence, plus ou moins longues. Des « crik » « clak » et « tak » apparaissent (??), plus sonores ils ressortent, des légers coups sur la peau du tom basse accompagnent. Un autre son amplifié apparaît : un « gruwui-woin-on » court, les hauteurs descendent en même temps que le volume s’affaiblit (ce n’est pas évident tout de suite que cela vient de l’ampli guitare, donc Gilles). Le jeu sur le tom basse remplace les sons de bois (Jean-Charles).

[00:49] Un petit appel de sifflet passe dans une réverb’ (György), un accord comme un son de nappes de synthé glisse en modulant haut puis bas (Gilles), pendant que les grappes enchaînent avec un son plus métallique puis façon bulle (György). Une grappe de frappe de tom basse finit (Jean-Charles), les sons résonnent un peu, puis...

[00:57] Les manipulations de tom basse continuent (Jean-Charles), l’idée d’un « takatak » se développe entre sons de percussion et sons électroniques (Jean-Charles, György et Gilles)

[01:24] Un « pfuit » très court (soufflé rapidement et latéralement, en biseau sur une embouchure de cuivre, Yves) fait événement, et des sons répendent...

Je commence ainsi pour deux raisons : déjà, **1**) le tout début demande d’écouter assez fort parce que le volume est vraiment minime par rapport aux moments où trompette,

trombone, percussions, guitares et les sons électroniques du pad seront beaucoup plus forts [par exemple 18:52-19:27] (et « écouter très fort » demande une vigilance)⁹. Mais, surtout, **2**) cela montre la difficulté à décrire en texte et phrases écrites une vie détaillée des sonorités-rythmes. À l'oral et en présence, il est possible de colorer la voix un peu plus que par des mots écrits, mais le résultat sonore reste peu satisfaisant. L'intérêt principal peut être de pouvoir faire exister une temporalité partagée. À l'écrit, le temps qui passe est indiqué, mais sans plus. La personne qui lit décide du passage du temps raconté.

6/ La représenter ?

Il existe alors plusieurs stratégies.

Évidemment, **l'enregistrement audio**. Cette écoute ne reflète pas exactement les conditions de jeu : les sensations d'être au milieu ou dans un cercle avec des musicien·nes présent·es se perdent un peu dans une stéréo (qui reste aujourd'hui encore le mode de diffusion le plus répandu).

Alors : une version après un très léger traitement sonore, en remontant les sons faibles et resserrant un peu la stéréo (notée cpL pour « compression Légère ») :

<https://paalabres.org/ceipltN/190426a-RencImprov-jeu1-cpL.mp3> (93Mo, 38'37)

Et une autre, avec plus de traitement sonore sur les dynamiques ou le volume, de manière à réduire un peu les écarts en baissant le très fort puis remontant le tout, la stéréo restant la même, je n'ai pas senti le besoin de la resserrer encore plus (notée cpM, « compression Médium ») :

<https://paalabres.org/ceipltN/190426a-RencImprov-jeu1-cpM.mp3> (93Mo, 38'37)

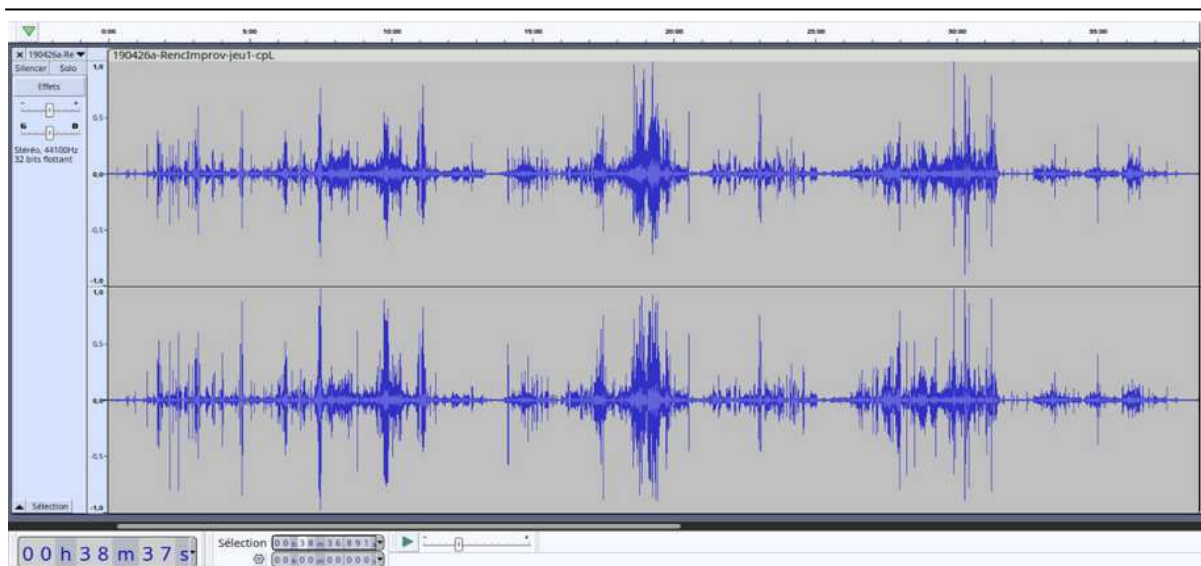
Les courbes d'intensité dans le temps sont des représentations graphiques aussi utiles. Elles donnent à voir différemment. Voir celle de cette improvisation (dans sa version cpL montrant plus les variations de volume), sur la page suivante.

Le récit-description avec un découpage plus large, de l'ordre de la minute plutôt que le suivi à la seconde comme ci-dessus. L'idée est alors de découper en blocs plus ou moins séparés, parce qu'il peut y avoir des superpositions, des transitions (lisières) peu compatibles avec des cases et boîtes. Ce découpage et la manière de découper sont très singuliers à la personne et les conditions dans lesquelles ce récit s'écrit. Nommer et désigner oriente beaucoup la lecture.

[00:00-02:41] Commencer

- Le son global se met en place à très bas volume sur des sonorités au départ de très petites idées : des suites irrégulières d'impacts très bois puis tom basse et son de cercle qui deviennent aussi frottements, avec des grappes de sons électronique qui s'agitent progressivement ;

9 Le risque est que ce que nous écoutons devienne autre chose, réglée avec un volume beaucoup plus fort. Et cela peut arriver que ce ne soit pas de notre volonté.



26 avril 2019, rencontrimprovisation PaaLabRes, jeu 1
(Audacity) [00:00-38:37]

Dans le minutage en haut de l'image, les petits chiffres en gras indiquent 0:00 puis 5:00 puis 10:00, entrecoupés de quatre petits tirets gris à chaque minute.

- [01:24-] Une impulsion (un son très court et plus fort que le reste, le « pfuit » soufflé rapidement et latéralement dans une embouchure)¹⁰ fait événement, dynamise l'ensemble et les sons répondent. Et ce « pfuit » se répète et se développe ;
- [01:39-] Le premier son long et très continue apparaît, un grincement aigu, quelques autres sonorités commencent à durer un peu aussi ;

[02:41-04:07] Se trouver

- Le trombone joue avec sourdine, il prend un peu la parole jusqu'à 03:12, soutenu par des sons qui continuent et développe les sonorités précédentes, entre suite de petits impacts et des tenues plus longues qui vivent de plus en plus ;
- [03:02-] Commencé par le trombone, relayé par la percussion, un crescendo se développe en volume et un peu d'agitation, un son électronique s'envole, le trombone est encore là, et la guitare termine dans l'aigu, le trombone lui répond dans le grave ;
- [03:14-] Un impact de percussion survient, suivi de multiples petits coups qui continuent en changeant de sonorités ; le trombone joue plus dans la masse sonore, pendant deux descentes identiques et continues puis une nappe bouge dans le médium. Un son long et aigu réapparaît, de guitare très légèrement saturée dans les mêmes timbres qu'avant, il s'interrompt et réamorce ;
- Etc.

10 C'est aussi le premier trait vertical très fin dans la représentation en courbes d'intensité dans le temps.

Un tableau temporel avec 5 lignes, une par personne, et le temps en abscisse horizontale (de gauche à droite avec 1 carreau pour tant de secondes) pourrait aussi décrire ce qu'il se passe ? Ou une **partition graphique**¹¹ comprise ici comme un relevé : il s'est passé « ça » qui devient représenté par une ou des formes graphiques ? Le tableau temporel et la partition graphique peuvent se compléter, ou pas (le graphisme n'a pas obligation à se lire en fonction du temps). Ou un **texte plus poétique** pourrait donner à lire et imaginer ce qu'il se passe ?

Les propositions et les possibles sont multiples. Je ne suis passé ici que par celles qui me serviront au moment où j'aborderai nos actions autour de l'improvisation (► 9.3).

B.22b) Tour de salle, premiers échanges

Cette première improvisation musicale dure 38:37. Un peu avant, une personne au moins s'est physiquement relâchée (je n'ai pas noté qui), suivie par d'autres, signal d'une fin commune. Nous entendons Gilles dire « alors », actant la fin par les mots. L'enregistrement partagé est coupé à ce moment. Le jour même, après ce « alors », je me suis déplacé pour aller éteindre les enregistreurs, puis les relancer.

S'ensuit alors un tour de paroles au départ de deux propositions. La première est de se présenter au petit comité présent, avec son parcours. Il a été dit « un peu » et « très brièvement ». Collectivement, nous n'avions pas suffisamment de connaissances de tout le monde, donc ces adjectifs n'ont pas été respectés. La deuxième est d'évoquer nos préoccupations d'aujourd'hui. Comprendre dans cet « aujourd'hui » à la fois ce que nous venions de jouer, cette journée de rencontres mais aussi l'époque du moment. Il faut une personne qui commence. Jean-Charles prend souvent les commandes dans ce genre de moment, pour ne pas trop attendre. Il ne se désigne pas lui-même, alors propose à György son voisin de cercle et le plus vieil expérimenté après lui.

7/ György Kurtag jr

György Kurtag commence par dire que, quand il se présente vraiment, il se dit curieux. Et la première fonction dont il parle est « coordinateur Arts-Sciences », dans le studio de recherche à l'université de Bordeaux (au SCRIME, Studio de création et de recherche en informatique et musiques Expérimentales)¹². Elle nomme et décrit ce qui l'intéresse principalement : « relier une qualité de recherche avec une qualité artistique ».

La suite retranscrit et réorganise son intervention. Après un premier exposé, nous lui avons posé plusieurs questions de précisions que je remets dans le flux pour simplifier la lecture.

11 La deuxième édition numérique sur le site de PaaLabRes a pour sujet les partitions graphiques : <https://www.paalabres.org/2017-carte-paalabres/>

12 <https://scrim.u-bordeaux.fr/scrime/membres-du-scrime/gyorgy-kurtag>

Un résumé de son parcours :

Je grandis et vis 25 ans à Budapest sous le régime communiste. Je rencontre les musiques de Karlheinz Stockhausen et György Ligeti¹³, en même temps que celle des Beatles, Rolling Stones ou Pink Floyd ; et toutes m'influencent autant. Je m'intéresse globalement aux machines et commence avec la guitare électrique, Jimmy Hendrix n'y étant pas pour rien. En 1983 arrive une « révolution », le premier synthétiseur Yamaha DX7 : les synthèses de son commencent à être extrêmement puissantes et les claviers deviennent sensibles. Ils permettent de contrôler le son « au bout des doigts », je passe alors aux claviers puis aux instruments sensibles au toucher. Je passe 6 ans à l'IRCAM [Institut de recherche et coordination acoustique/musique] entre 1980 et 1986, puis émigre à Bordeaux et m'y installe en 1993. Je participe alors à la création du SCRIME, Studio de recherche en informatique musicale. Et j'ai monté un groupe de rock à 50 ans !

Un exemple de recherche :

Dans le centre de recherche dont je parlais, je participe à une recherche ANR sur trois ans, autour des créations dans cinq domaines : écriture de scénarios, design, science de l'ingénieur, art plastique et musique électroacoustique. La méthodologie n'est pas vraiment adéquate du fait d'un mélange entre des personnes travaillant principalement sur commande, en négociant avec un client, et des domaines plus autonomes comme la musique électroacoustique ou l'art plastique, où il n'y a pas souvent de commanditaire. Se place-t-on dans une option de productivisme, au sens où ce sont les œuvres terminées qui comptent, ou bien ce sont les découvertes faites dans le processus ? Mais des choses assez intéressantes sont apparues, par exemple à quel moment on arrête, on fait une pause dans un flux de créativité ? Dans la recherche, une partie consiste à étudier des étudiants en comparant avec des artistes confirmés. Une des grandes différences entre les deux est que les étudiants font des pauses inappropriées qui ne permettent pas d'aller jusqu'au bout des différentes phases et ils se laissent détourner facilement par des idées et des influences. Donc, en tout cas, la recherche a posé de nombreuses questions.

Une première question pédagogique :

« Pourquoi ça prend autant de temps de former un musicien ? ». Je précise : pas un instrumentiste, mais bien un ou une musicienne, c'est-à-dire une personne qui comprend ce qu'elle joue. J'ai ainsi développé un certain nombre d'idées pédagogiques, formalisées mais pas encore écrites. Une thématique est : « la pédagogie des instruments intelligents, du geste instrumental au geste mental, avec une préoccupation d'ergonomie cognitive ». Qu'est-ce qu'il se passe avant, pendant et après qu'on joue ? J'ai développé une méthode pour commencer la musique par les « communications musicales », à Bordeaux à partir de l'année 2000. Il s'agit simplement de travailler les relations entre l'écoute et le geste. Je fonctionnais par des petits dialogues avec des enfants de 4-5 ans, à l'aide d'un instrument de percussions digitales électroniques (Handsonic HPD-15). Le pad [surface ou zone de frappe déclenchant un son] de la percussion réagit à la

13 György Kurtag jr est le fils de György Kurtag (sénior), compositeur contemporain ami de György Ligeti (les deux sont de la même génération).

pression qu'on exerce sur lui, ce mode d'interaction n'est pas visible, mais audible. Et encore une grande surprise : ils arrivent à reproduire exactement la même valeur de pression que moi. Je garde le flux de communication le plus longtemps possible, avec pour seule consigne « fais comme moi ». Je joue des fragments de quelques secondes, et je demande de faire comme un dialogue, à tour de rôle. Dans cette démarche, une des questions posées était : qu'est-ce qu'il faut corriger ? La correction passe par la répétition des propositions. Je suis ensuite passé à « comment enseigner la composition, à la fois en succession et en superposition de son », toujours avec cet instrument. J'ai suivi les mêmes enfants pendant quatre ans.

Emmanuel Hocquard était mort en janvier et, dans une équipe Cefedem élargie, Jean-Charles et moi avons travaillé sur *Le cours de Pise*, à propos des enseignements d'Emmanuel Hocquard à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux. Pise pour : Procédure, Image, Son, Écriture. Et il parle de György Kurtag [2018, p19], je voudrais en savoir plus :

Oui, pendant deux ans je suis intervenu à l'école de Beaux-Arts, avec lui. On était quatre. Donc un après-midi, tous les jeudis je crois, on était avec quinzaine d'étudiants de Beaux-Arts, et on discutait de leurs productions depuis nos quatre points de vue totalement différents. Et c'était fantastique, extrêmement profitable pour tout le monde, c'est vraiment faire une équipe pédagogique. Et la durée est importante parce qu'on avait un après-midi complet, des séances de trois à quatre heures. Emmanuel travaillait beaucoup sur différentes techniques de cut-up ; j'essayais de parler de gestion du temps, parce qu'ils font beaucoup de vidéos, mais en même temps, ils n'ont pas trop d'habitude de gérer le temps, comme si penser la durée échappait un peu chez les étudiants de Beaux-Arts en général.

En revenant à la curiosité, ce qui m'intéressait consistait à donner un niveau de réflexion que la discipline ne permet pas, parce qu'une pensée disciplinaire referme plein de chemins de possibilités. Pour une vidéo par exemple, les retours étaient toujours « techniques sur », et jamais « esthétique dans » l'intérieur du contenu, et avec ma formation de compositeur je pouvais évoquer cela. J'ai l'impression que les gens qui sont passés par nos échanges ont eu des contacts avec une façon de faire de l'art extrêmement ouverte. Et c'est difficile de se rendre compte de cela dans une œuvre finie.

Jean-Charles le relance sur son « groupe de rock à 50 ans » :

Mon rêve était de faire un concert avec la première partie constituée par le répertoire de Jimmy Hendrix ! Dès mon arrivée à Paris, le même jour, je suis allé voir trois fois de suite un film avec Jimmy Hendrix. Et bien plus tard, à 50 ans, je monte avec deux amis hongrois un groupe de rock expérimental, avec batterie électronique, guitare basse avec beaucoup d'effets, et je suis aux claviers et synthétiseurs : Sc.Art¹⁴ (sciences et art). Nous sortons un disque et faisons beaucoup de concerts. Pratiquement personne ne joue son rôle d'origine au vu de l'instrument dont il joue. L'idée est de surprendre le plus possible avec par exemple une batterie qui fait la mélodie.

14 Voir : <http://scartmusic.com/>

8/ Yves Favier

Après 25 min et des remerciements de cette présentation, nous nous tournons vers **Yves Favier**.

Un début dans la famille :

J'aborde la musique d'abord par ma famille, manouche, mélomane. La musique fait partie du mode de vie, il n'y a pas de séparation, elle est partout. On danse beaucoup, on invite beaucoup, on va à toutes les fêtes, on va dans les bals de routiers ou du rugby, c'est extrêmement social. Cela fait un gros pâté dans lequel, de toute façon, la vie n'aura de goût que parce que musicale, d'une manière ou d'une autre, chants ouvriers, chants de travail, chants du rugby... Par exemple j'ai fait du rugby où c'était impossible, même en cas de défaite, de ne pas chanter. J'ai aussi souvenir de ma grand-mère qui frappait dans ses mains pour les pâtes. C'est le terreau musical sur lequel je pousse.

Après un grand moment où il ne se passe plus rien, qu'est-ce qui me fait vibrer ? C'est plutôt l'afro-américain, le swing, et puis évidemment après, les grands envolés pop, rock, « Smoke and the water » que nous avons joué tout à l'heure en revival, et le prochain « Dark side of the Moon » qu'on va jouer tout de suite après cette conférence [rires].

Puis le cirque :

Je fais une formation d'électricien, et instantanément l'industrie ne me plaît pas du tout. Alors je me retrouve dans un cirque à m'occuper du groupe électrogène. Et dans le cirque, il y a deux particularités. La première est que tout le monde fait à peu près tout, enfin soi-disant, une fois que tu as fini, tu vas aider les autres. Et la deuxième est le paiement à la recette, donc au nombre de personnes payantes qui viennent. Alors il faut faire des parades, et si tu as un minimum de rythme et de gouaille, tu vas jouer. J'étais aux percus, parce que c'est immédiat. Mais en même temps, attention, pour attirer le public pour qu'il paye, pour que tu sois payé, personne n'a intérêt à faire trop n'importe quoi. Et je trouvais ces parades extrêmement plaisantes. On retrouve le contact direct avec le public, que j'appelle « de plein pied », c'est-à-dire sans *a priori*, ni social, ni culturel, ni historique. Je précise que c'est quand même de la musique *tagada tsoin tsoin*, de propagande au sens de publicité.

Et une rencontre musicale :

Puis il faut faire encore un bond un peu plus tard, où je rencontre Alain Gibert¹⁵, tromboniste et fondateur de l'ARFI, Association pour la Recherche d'un Folklore Imaginaire. Au fin fond de l'Auvergne il nous apprend un petit morceau qui s'appelle « L'Amie d'Annie »¹⁶. (En chantant :) *L'amie d'Annie n'a pas d'wapiti, pas d'kiwi, / Pas d'lama ni d'ibis, pas d'ara / Ni d'chat, ni d'rat*. À faire en canon, pour s'amuser et retransmettre aux enfants, pour le BAFA et autres animations. Et ça fait « tilt ! » parce que j'ai trouvé ce truc tellement simple, tellement immédiat. Et je me suis engouffré là-dedans alors que d'autres avaient

15 (1947-2013), <https://inmemoriamalaingibert.fr/>

16 Chanson de Steve Waring, voir par exemple sa version arrangée par Alain Gibert. En ligne : https://youtu.be/AC3zj-IYF_U

beaucoup plus de difficultés parce qu'ils avaient appris la musique et qu'il fallait compter.

Je lui demande ce qu'il fait, ce qu'il joue : il joue du trombone et j'ai adoré le son de cet instrument. J'ai envie de dire que c'est le trombone qui m'a choisi. Et de nouveau, on se retrouve dans du social et du politique parce que l'ARFI est un mélange, à la fois des créations originales et du jazz traditionnel. J'écoute pour la première fois le Workshop de Lyon, et je me dis mais ça existe des musiques pareilles ? C'est quand même du free et j'aime. Alors je continue à avoir un peu Alain Gibert dans l'œil de mire, et l'ARFI avec la Marmite Infernale, Louis Sclavis et d'autres.

Puis une deuxième :

Il se passe encore un bond. Au cours des années 1980s je vais à Dijon. Le trombone me plaît, donc je fais en autodidacte, puis quand même, travaillant à Chenôve, je vais au petit conservatoire municipal. Et là : Jacques Veillé, le deuxième tromboniste de l'ARFI ! Hasard complet, parce que j'aurais pu aller travailler à Grès ou à Strasbourg. Jacques m'amène à travailler le trombone d'une manière très éloignée du solfège. Je suis un lecteur exécration. Mais on fait tout d'oreille, le son et les doubles sons. Il me fait rencontrer Albert Mangelsdorff par les disques, Roswell Rudd, et le coup de grâce total : le Jazz Composer's Orchestra, avec Michael Mantler, Roswell Rudd encore, Pharoah Sanders, Cecil Taylor...

Je m'installe progressivement à Dijon en tant que technicien, assistant-metteur en scène, scénographe. À cette période, on fait un peu tout quand on est dans une compagnie qui monte. Et je continue d'être avec notre ami Jacques Veillé. Il me dit en juin 1988 : « va aux masterclasses de Cluny cet été, et tu vas faire le stage de Barre Phillips ». Je regarde le flyer, il n'y avait que des Didier Levallet, Gunther Schuller, Sylvain Kassap. Je regarde le CV de Barre Phillips, long et avec les décorations d'un maréchal russe. Alors : « non, j'y vais pas, ce n'est pas pour moi ». Jacques Veillé répond « si, vas-y, c'est exactement fait pour toi, et tu t'en vas si ça ne te plaît pas, c'est très simple ». OK, et j'obéis au prof, qui est quand même un ami. Surtout je lui ai fait confiance parce qu'il m'avait amené doucement à des choses que je ne savais même pas que ça allait me plaire en pensant que ce n'était pas accessible pour moi.

Et une troisième :

La rencontre avec Barre Phillips est immédiate. On était tous comme ça, je ne connaissais personne. J'étais avec mon trombone, et il me dit : « –Hello, nice to meet you, my name is *balalalonnngu* avec sa contrebasse. And you ? », « –Ben, mon nom c'est... », « –No no » avec un geste, « –Mon nom c'est *blouboulellup*, *blabalingu* », etc. Je me dis alors là, ce n'est pas pareil, parce qu'alors, j'ai un nom, je sais comment je m'appelle. Et la relation intense avec Barre Phillips depuis ce mois de juillet 1988 n'a jamais cessé. On s'est toujours retrouvés, soit dans les autres masterclasses, soit on faisait des improvisations.

Dans ce groupe-là de Barre Phillips de cette année, un groupe d'une dizaine d'Italiens était présent, avec Enrico, Stefano, etc. Ils étaient dans le CRAMS (*Centro Ricerca Arte Musicale Spettacolo*, Centre de recherche d'art, de musique et de spectacle), implanté dans une caserne désaffectée de Lecco. Ils donnaient

des cours aux enfants prolos du coin en dehors des conservatoires, en même temps qu'ils faisaient des concerts, une fanfare politique, des bandas avec des chants sociaux, etc. Donc une implication sociale et politique, dans un style de musique que, bien plus tard, j'ai pu qualifier de free jazz lié au Black Power. C'est cela que l'on jouait. Et de même, une amitié de plus de 30 ans donc avec des copains italiens, avec lesquels je joue régulièrement, on joue encore, on a joué la semaine dernière avec eux à Bordeaux.

Cela reste un mode de vie où il n'y a pas de séparation. Alors comme György a déjà posé cette question une fois, puisque le mode de vie et la vie sont liés : quels sacrifices musicaux, quels choix musicaux fait-on pour que ce mode-là existe ?

Barre Phillips monte un projet concept : *Fête foreign*, fête en français, *foreign*, étranger en anglais. Il dure sept ans, régulièrement en Italie, en France, avec des présentations publiques entre autres au Festival international Angelica à Bologne, mais aussi à Bordeaux, à Puget-Ville, etc. Et à chaque fois, avec ce concept extrêmement simple : chaque musicien choisit un personnage, par exemple, je suis le loup blanc, Stéphanos est la couleur rouge, un autre est le corbeau, etc. Il y a un univers comme dans les fables, et quand on se retrouve, ce sont des petits opéras. À l'intérieur, c'est totalement de l'improvisation libre, mais chacun a quand même une petite signature, je l'ai jouée tout à l'heure : *boiwalap*. Et cela fonde, cela permet, sur des bases extrêmement simples, de composer et d'improviser en permanence. Barre jouait en permanence avec nous. On en a fait un petit disque, *Fête Foreign*, enregistré en public, édité par Bassa Definition avec Enrico¹⁷.

Après, on a continué les fanfares pour déambuler dans les rues, avec des *tagada tsoin tsoin* mais aussi des *prouif* et des *krac*. Qu'est-ce qui se passe autour, entre ? Comment tout cela se goupille ? On pense évidemment à Chris McGregor ou Carla Bley, évidemment, à la Marmite infernale de l'ARFI, des éléments de la culture populaire, Santana qu'on remet en banda, etc. Donc : qu'est-ce qu'on chope à un endroit, qu'est-ce qui existe, qu'on prend et cuisine à notre manière. Sans pour cela que ce soit tout le temps le goulash, il faut faire attention. Le goulash sent le cumin et le paprika quoi que tu mettes dedans.

Pendant, la direction technique et le compagnonnage à l'ENSATT :

Entre-temps, il faut quand même manger. Alors je continue de faire du spectacle, toujours assistant metteur en scène, scénographe, directeur technique, avec la danse aussi, et de la vidéo. Et je prends en responsabilité la direction technique de l'ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre. J'y suis en charge du compagnonnage, c'est-à-dire le « comment un théâtre fonctionne ». On fait 5 créations par an à l'ENSATT, dont la dernière au TNP [Théâtre national populaire, à Villeurbanne] avec le CNSMD [Conservatoire national supérieur de musique et de danse, ici, celui de Lyon], un petit opéra, « Flamigno » de Pergolèse. Et toujours avec des metteurs en scène de qualité et reconnus que l'on met en vraie situation de construction. Le fait de les aimer ou pas n'est pas le sujet.

Et j'ai en charge la transmission des métiers, la pédagogie. Et je me heurte à ce que vous disiez tout à l'heure par rapport à la musique : avec des profs, des grilles,

17 Par exemple, « Fête Foreign Lecco extract » : <https://youtu.be/oicH71HFpj4>

des métiers, et le public... Comment on s'y prend pour servir quoi au public ? Je vois bien que la grille, la sectorisation des métiers fait qu'un scénographe qui a des cours de scénographie, qui a bien appris à peindre et à concevoir, il ne peut pas, ne sait pas mettre en place son art dans la réalité. Il ne suffit pas d'avoir ingurgité un savoir, il faut avoir un savoir incorporé et c'est là où le compagnonnage intervient. Donc je suis le garant du savoir incorporé. Mais, pour lui faire sa place, dans une institution comme l'ENSATT qui est fonction publique d'État, enseignement supérieur et de la recherche, c'est... l'enfer. J'ai piqué une expression à Gilles Deleuze que j'adore : « il faut être comme de l'herbe qui pousse au milieu des pavés ». Les pavés sont les dogmes, utiles parce qu'il faut quand même des grilles horaires et des savoirs, mais ce n'est pas eux qui font la vitalité de la création.

Certains profs ont vu ces étudiants qui poussaient au milieu des pavés, c'est-à-dire qu'ils produisaient des petites formes entre les cours, et qu'ils ne pensaient qu'à cela pendant les cours. À un moment donné, il a été question d'endiguer absolument ces fuites, parce que c'était nommé ainsi. Or, nos amis Gilles Deleuze et Félix Guattari disent toujours : les lignes de fuites sont les lignes de création. Les profs voulaient goudronner en disant aux étudiants : « non, c'est impossible, vous n'avez pas le droit de faire ça puisque vous ne pensez qu'à ça ». On était deux à répondre : « mais si, on va même augmenter un tout petit peu l'espace entre les pavés, et on va faire en sorte que les cours s'arrêtent vraiment là ». Et on va donner une petite place institutionnelle, pour que les étudiants de deuxième année puissent expérimenter par eux-mêmes la cooptation et la création. Vous êtes à peu près 80 par promo, qu'est-ce que vous nous proposez comme vivacité ? Au départ, cela s'est appelé les petites formes, maintenant les essais, et c'est en voie d'institutionnalisation. Alors on en est content, parce que le paradigme « pousser entre les pavés » montre que cet endroit de création est important. Par exemple une costumière peut être en situation de metteur en scène, alors que normalement non. Des éléments n'auraient pas dû être là, mais on leur laisse la place pour émerger, prospérer. Beaucoup de compagnies entre les jeunes sont nées à partir de ces temps (Compagnie in vivo, Bam !, etc.). Il s'agit seulement d'une semaine et demie en janvier, et une semaine et demie en mars, pour huit projets ; et on en garde quatre à reprendre en septembre. Ce n'est pas beaucoup sur trois ans, mais la puissance de frappe est assez importante. Je suis le garant que cela reste quand même entre des pavés, face à l'institution qui n'a cessé de fabriquer de nouveaux pavés. Maintenant c'est trop cadré, alors je m'attends à ce que ça repousse ailleurs, on verra comment les jeunes s'en emparent. Mon rôle est de tout faire pour que le compagnonnage ait bien sa place. Donc je suis en relation avec les autres théâtres de façon à ce que les jeunes puissent revenir quand ils veulent à l'ENSATT pour du matériel, des salles et des conseils, boire un coup. Le compagnonnage est sans rupture dans le flux de la vie. J'aimerais que György puisse intervenir dans le département son, j'en ai déjà parlé, on verra bien.

Aujourd'hui à Bordeaux :

Et pour finir le parcours, à Bordeaux, j'ai monté un projet personnel : « Œnopéra, opéra œnologique », en lien avec des vigneronnes et des vigneronnes, des employé-es agricoles, qui exercent ces métiers, un sommelier professionnel. Avec

des musiciens d'une fanfare et Stéphano, on essaie de composer un petit opéra où les personnages sont le cépage Merlot, le Cabernet, le Cabernet Sauvignon, le Chat qui vit dans le Chais, la Lie, la Fermentation malolactique, le Glucose, le Fructose, le Pintose. Et on s'amuse à faire un opéra, pas tout à fait surréaliste parce qu'il y a des explications, même si je n'aime pas le faire. Mais souvent les vigneronns me le demandent. Il faut imaginer une ellipse ou un grand cercle, ou au milieu des cuves, et le public se met à côté de nous ou au milieu de nous en pouvant se déplacer. Ce n'est pas un lieu de spectacle, on nomme cela répétition publique, ce n'est pas un concert. Et de temps en temps, ils demandent « alors, c'est quoi le Merlot ? », donc *pa pa pa pa pa*, on leur joue. Mais le but de ces petites ritournelles est de faire de l'improvisation entre. Entre les pavés des ritournelles, il y a des moments totalement improvisés. Donc c'est composé, mais le public entend des improvisations, le genre de musique que l'on vient de jouer, et ça lui plaît.

La question que je me pose toujours est : cette musique, que je n'aurais jamais dû rencontrer de par mes origines sociales et culturelles, que j'ai rencontrée par une suite de hasards, je ne comprends pas pourquoi elle est qualifiée d'élitiste ? Pourquoi reste-t-elle dans son coin, dans sa tour d'Ivoire ou ses studios d'enregistrement ? Alors que c'est une vraie musique sensible, jouée de plain-pied et accessible de plain-pied par tout le monde. Pas obligatoirement tout le temps, on ne va pas manger des asperges à la crème tous les jours, tout le temps ! Et j'aime aussi le rock, Yvette Horner...

Jean-Charles lui demande de préciser « cette » musique : musique improvisée, libre, contemporaine ? Quand on dit « musique improvisée », on n'a rien dit, ou pas beaucoup.

Dans Œnopéra par exemple, c'est très concret : c'est à la fois de la musique extrêmement composée, simple mais composée, mais elle est faite pour qu'elle s'échappe. Alors elle est contemporaine parce que d'aujourd'hui. Sans essayer de trop faire de musicologie où je ne suis pas compétent, si on qualifie de musique contemporaine uniquement les Luciano Berio, György Ligeti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et compagnie, on est cuit. Nous-mêmes, nous sommes contemporains. La musique improvisée, qu'est-ce que cela peut être ? C'est un sujet, mais beaucoup de gens ne savent même pas qu'elle existe. Il faudrait la qualifier, ou alors elle n'est pas ou trop théorisée et elle reste qualifiée d'élitiste. Alors même que, au contraire, c'est un endroit mouvant, avec de nombreux vecteurs à l'intérieur. J'évoquais le free jazz tout à l'heure, c'est sûr que c'est improvisé, mais avec une radicalité et une vectorialité politique qui fait qu'on l'associe au Black Power par exemple, les deux se frictionnent. Je partage énormément de choses dites ce matin [diffusion de la deuxième édition PaaLabres par des ateliers], il faut pratiquer et considérer aussi les conditions et circonstances de cette pratique. Les deux aspects sont importants, et c'est plus complexe qu'on ne le croit.

György propose d'appeler cette pratique de la « musique de chambre ». Nous rigolons du fait que la pièce où nous sommes n'est pas vraiment pratique pour une chambre.

Mais une pratique de musique de chambre (une pratique « chambre » de la musique ? un musiquer de chambre ?) correspond à une rencontre de musicien·nes autour d'un objet qu'elles ont décidé en commun.

Quand on joue, notre type d'écoute ressemble beaucoup à celle d'un quatuor à cordes. Mon grand-père était ingénieur pont et chaussée, et violoniste amateur. Tous les dimanches, ils ont joué des quatuors, plus ou moins bien, plus ou moins mal. Ma mère pianiste a joué le quintet de Schubert avec eux. Ces moments étaient pour faire de la musique ensemble, pas pour interpréter telle et telle œuvre, surtout pas jouer devant le public, mais pour se rencontrer et vivre quelque chose ensemble. Cette fonction existe chez nous [improvisateurices] aussi.

9/ À mon tour, résonance des lisières

La présentation d'Yves a durée 35 min, nous le remercions.

En suivant le tour qui a commencé, c'est à **mon tour** de parler. Je décris brièvement mon parcours musical (► 3.11b, ► 3.12b, ► 3.22-23). Et je termine avec mon M2 puis mon inscription en doctorat, université Paris 8, héritière du Centre universitaire expérimental de Vincennes, aujourd'hui à Saint-Denis.

Je présente ensuite mon impulsion vers les lisières, uniquement l'article d'Emmanuel Hocquard [2000, 2001] (► 5.11). La distinction limite, frontière et lisière ont résonné avec ce qui a déjà été raconté : le professeur qui joue, la costumière qui passe metteuse en scène, l'intrication vie et mode de vie, l'implication politique du free jazz, etc. Je transcris le dialogue qui a suivi :

Nicolas : Et donc, je passe du temps à regarder ces lisières, et notamment les savoirs qui s'y créent, quand plusieurs types d'activités sont mêlées. Par exemple, j'ai participé au projet « 100 guitares sur un bateau ivre » de Gilles, il en parlera sans doute tout à l'heure... Et dans ce projet on peut voir, et on a senti les manières dont les conditions techniques influent sur la création, qui influent sur les conditions techniques et ainsi de suite. Puisque, à un moment on se retrouve régisseur, en fait, ça change la création. Alors on n'est pas régisseur au sens métier du terme comme des personnes à l'ENSATT, il nous manque d'énormes savoir-faire. Mais, en cours de création et de fabrication de la musique, on se dépatouille dans une lisière où des questions de régie deviennent très importantes, et leurs réponses changent la création. Le fait d'habiter cette lisière-là, d'en prendre conscience et d'en être joyeux, c'est important. Comme la costumière qui devient metteuse en scène à un moment, avec l'ensemble de ses savoir-faire qui vont habiter son activité de mise en scène.

Yves : C'est la ligne de fuite. La lisière est la ligne de fuite.

Nicolas : Oui, Gilles Deleuze, Félix Guattari, l'analyse institutionnelle, etc.

Yves : Oui, c'est ça. Le Paris 8 dont tu parles c'est là où était Georges Lapassade ?

Nicolas : Tout à fait, et René Lourau...

Yves : D'accord, j'y suis !

György : Ce que tu viens de dire par rapport aux lisières, c'est exactement ce que je cherche pour le futur du CEPI. C'est : comment dépasser un peu notre pratique ? Vers où chercher pour renouveler cette pratique ?

J'ai remarqué que, à chaque fois, quand les danseurs parlent de l'improvisation, elle n'est pas un sous-produit d'une pratique existante, mais une nouvelle pratique, une nouvelle discipline. Elle a comme une autonomie, que je n'ai jamais vu en musique. Je n'ai jamais accepté cette contradiction de mettre composition et improvisation en opposition. Je pense qu'il y a une autonomie de cette pratique que l'on essaie de faire. J'ai posé cette question : qu'est-ce que l'on sacrifie dans la musique pour pouvoir jouer ensemble quand on ne se connaît pas ? On arrive bien à avoir une chose qui informe une direction commune, et qui a éventuellement un sens. Est-ce que l'on sacrifie, est-ce que c'est choisi ou subi ? La musique que l'on fait ensemble, serait-elle celle qu'on veut vraiment faire, ou c'est simplement une adaptation multiple de chacun pour avoir une cohérence ? Cela me parle beaucoup cette idée de lisière.

Yves : Moi aussi, la musique à la lisière, ça me plaît beaucoup.

György : Mais c'est vraiment la réflexion limite, frontière et lisière, je pense que c'est vraiment une possibilité intéressante. Je m'intéresse beaucoup à ce qu'il se passe, comment on pense pendant que l'on joue ? George Lewis est venu à Bordeaux, il a fait une improvisation commentée : à chaque note, il a dit pourquoi il joue ainsi, comment il pense. Cela a été vraiment le moment clé, pour moi, par rapport à cette pratique. Il y a de nombreuses choses implicites, cachées, qu'on ne dit pas mais qui sont là.

Yves : Là, j'aime vraiment cette histoire de lisières, frontière, limite. Il va falloir nous en donner plus.

György : Oui, une indication de première lecture pour aller fouiller là-dedans ?

Nicolas : Je vous fais passer l'article.

10/ Gilles Laval

Cela a pris 25 min, et c'est au tour de **Gilles Laval**.

Les commencements :

Je suis né au Maroc et j'ai des origines plutôt espagnoles, ça ne se voit pas comme ça [rires], et aussi des origines lyonnaises. Mes parents sont rentrés en 1966, arrivés à Rillieux-la-Pape, une banlieue qui était alors en construction. J'y habite encore aujourd'hui, après un passage par Lyon quand même.

Puisque l'on parlait des entrées en musique, j'ai commencé par le piano. Je ne sais pas pourquoi il y avait un piano chez moi. J'ai pris des cours de piano enfant, avec une prof particulière. Elle était admirable, parce que je lui disais que les partitions ne me plaisaient pas du tout, et elle a compris tout de suite. Alors on improvisait, on s'amusait, et pourtant elle venait de la musique classique. Au bout d'un moment, je trouvais que le piano n'était pas très pratique pour aller jouer avec les copains. Donc j'ai dit « je vais prendre une guitare ». Un prof m'a amené une guitare classique et me faisait jouer Maxime Le Forestier. Je me suis dit que ce n'était pas non plus ça que je voulais faire. Puis j'arrive au lycée, où j'ai rencontré des gens qui jouaient. Je m'y suis mis, en achetant une première guitare électrique

et c'était parti. J'ai joué avec des personnes souvent plus âgées que moi, elles m'ont appris parce que je ne connaissais absolument rien de toutes ces musiques-là. Notamment un copain qui est devenu mon meilleur pote, il travaillait à la FNAC. En rentrant par le rock, il a parcouru le rayon jazz, la musique classique, la musique contemporaine. On allait traîner dans les bars, et puis je me suis dit : « c'est pas mal, ça me plaît ». Par rapport à l'environnement dont tu [Yves] parlais, c'était là que je me sentais bien. Bon, le rock ne s'enseignait pas à cette époque-là, même si j'ai fait un stage une fois avec la famille Maimone à l'époque de Spheroe¹⁸. Mais j'étais très rock, je comprenais rien au jazz et je n'étais pas intéressé.

György lui demande quel est ce rock en question ?

J'ai découvert petit à petit, je me souviens de l'*Album blanc* des Beatles de 1968, que j'ai mis sur la platine la première fois, notamment « Revolution 9 ». Je me suis dit « mais qu'est-ce que c'est que ce truc ? ». Après il y a eu beaucoup de funk, et tous les Jimmy Hendrix, tous les Led Zeppelin. Un autre album m'a fait quand même bien basculer : *Remain in Light*, des Talking Heads [1980]. Ce ne sont que des boucles, une musique répétitive et évolutive alors que je n'étais pas là-dedans en écoutant des guitares de hard rock. Je voulais faire des solos de guitare ! Et je me suis inventé un peu une culture, en discutant avec des gens, et petit à petit je me suis intéressé à différentes choses. Je me souviens que je me posais une question à cette époque-là : des copains me disaient souvent « waouh ça c'est terrible », et je me demandais « comment ça se fait qu'ils me disent que c'est terrible, et que moi je n'arrive pas à savoir si c'est bien ou pas ? ». Je me souviens de ce questionnement, parce qu'après il revient aussi dans l'enseignement. Les jeunes te posent la question : qu'est-ce qui fait que c'est bien/pas bien ? Quelle est la bascule qui fait qu'une chose devient intéressante ?

Après ces premières écoutes :

Donc après j'ai monté plusieurs groupes d'adolescents, et j'ai rencontré un batteur qui était bien dans le mouvement hardcore. C'était le nom de l'époque, où on jouait très vite et très fort, avec un engagement politique. J'ai traîné dans tout le milieu associatif de Lyon avec de nombreux concerts, que j'ai faits parfois même à l'école de musique, je prenais les clés, chut !, le week-end et on a fait des concerts de dingues. C'était inimaginable aujourd'hui, quoi. On faisait tout maison : l'organisation, de quoi manger pour tout le monde, les affiches, on allait coller et c'était plein à chaque fois. On a croisé des groupes comme NoMeansNo ou Fugazi. Et j'ai rencontré là tout le milieu alternatif, le Do it yourself, etc. Et j'ai monté un groupe qui s'appelait Parkinson Square, on jouait vite et fort.

Yves se moque gentiment des noms de groupes de rock, Gilles enchaîne sur l'enseignement et la suite de son apprentissage :

J'ai toujours aimé enseigner. Je donnais des cours de guitare dès que j'ai commencé à jouer un petit peu. Après je me suis retrouvé à donner des cours dans une MJC de la banlieue lyonnaise. Et j'ai donné des cours de guitare chez moi, notamment à Virginie Despentès ! Après le bac, je suis passé un petit peu à l'université, un petit peu en musicologie, mais on n'y faisait pas de musique. Je ne

18 <https://www.gerardmaimone.com/blank-ouy69>

savais pas trop quoi faire en musique, et la seule école qui semblait être accessible était celle d'électroacoustique avec Denis Dufour. On est arrivés à sept et il y avait huit places. Donc il nous a tous pris, même si je ne connaissais absolument rien à l'électroacoustique. Et c'était fantastique, on était dans la pratique. Certains étaient sérieux et d'autres moins, mais on a travaillé et on s'est régalé. C'était encore l'époque avec les bandes et les Revox¹⁹.

Donc j'avais ce groupe un peu hardcore, l'électroacoustique et je donnais quelques cours. Et je suis rentré dans cette école de musique de Villeurbanne par hasard, peut-être par le réseau électroacoustique. Et j'apprends qu'il y a des cours de guitare électrique, et je tombe sur Louis Chrétiennot qui en train de monter le département rock. Cette école s'est construite en contre-pied de tout ce qui se faisait dans les conservatoires. Antoine Duhamel l'a créé : il ne voulait plus aller dans une école où des enfants attendent dans les couloirs comme pour un rendez-vous chez le dentiste alors qu'ils vont prendre des cours de musique. Il a essayé de faire tout le contraire : une école basée sur une autre pédagogie, sur le principe de la création, etc. Donc ça m'allait très bien.

Professeur à l'ENM(DAD) de Villeurbanne :

Et puis deux ans après, Louis me dit qu'il manque un prof « est-ce que tu veux être prof à l'école de musique ? » Et voilà, j'y suis depuis 30 ans maintenant. Je faisais beaucoup la fête à cette époque, donc j'étais surpris. Mais j'y suis allé et j'ai fait venir des personnes du milieu dans lequel je traînais. On me disait : « attends, on ne peut pas enseigner le rock ! », je répondais : « j'en sais rien, mais on va essayer ». Et finalement, on y est arrivé, beaucoup sont passés, avec des grands ensembles complètement fous, des reprises complètement improbables, etc.

Alors j'ai commencé à développer un peu cette activité pédagogique. Et c'est drôle parce que je me souviens que j'avais une hantise du savoir quand j'étais enfant. Tous ces gens que j'entends et qui ont beaucoup de savoirs me semblent complètement inintéressants. Vu la réalité du monde aujourd'hui, si avoir des connaissances, c'est arriver à mettre en place un monde comme celui-là... ce n'est peut-être pas le meilleur chemin à prendre ! J'ai une envie de ne rien apprendre mais de pratiquer, et en même temps j'enseigne, c'est comme un paradoxe. J'enseigne de ne rien apprendre ! [rires] Avec Louis Chrétiennot, on a fait de manière empirique, on a construit des formations. Par exemple, à l'époque, il n'existait que des Tremplins pour le développement des groupes. Alors, pour contrer cela, on a développé « Les scènes musicales », où j'ai rencontré Giacomo Spica. Le principe était que tout le monde gagnait. On passait voir et discutait avec des groupes qui répétaient sur Villeurbanne, on en sélectionnait une dizaine et pendant un an, ils rencontraient des artistes, comme Maguy Marin, Noël Akchoté ou Krishoo. Tout le monde était invité à chaque session, il n'y avait pas de masterclass spéciale pour les guitaristes par exemple. Tous les instrumentistes peuvent apprendre des choses avec un·e guitariste. On voulait que les gens se mélangent.

19 Marque de magnétophone à bobines qui a fini par désigner ce type de magnétophones.

Puis ce projet a évolué : des gens intéressants pétillent de partout, alors on a proposé une grande formation avec les personnes qui ont participé à la résidence de Fred Frith et les différents groupes des « Scènes Musicales ». J'ai fait venir René Lussier pendant un an et puis c'est parti en autonomie pour devenir Miss Goulash. Il y a trop rarement de grandes formations dans le rock, comment on fait pour composer et pour travailler quand on est 10, 12 ou 15 ? Des questions de transmission arrivent très vite, des langages, des codes, des traces pour des personnes que l'on connaît moins, pour réussir à travailler alors qu'il n'y a pas tout le monde. On en a beaucoup parlé avec Nicolas.

Naked City, Fred Frith, René Lussier :

Parkinson Square a aussi beaucoup tourné, notamment dans des squats et centres autogérés en Italie. Ces endroits sont vraiment étonnants, très politisés et qui ne lâchent rien. Puis le groupe s'est un peu fatigué.

Un jour, ce pote d'enfance, celui qui m'a fait découvrir beaucoup de musiques, passe à la maison. Il me dit : « ce soir, il y a un concert à Genève, viens voir, Naked City, super avec John Zorn et Fred Frith », et je réponds « d'accord ». Je ne connaissais pas, on arrive à Genève. La scène du concert était sur le lac et les gradins sur la plage. Et c'était Naked City, période *Grand guignol* [1992], un projet assez extrême puisque le morceau le plus long devait faire 1'45 sinon c'était une trentaine de secondes, avec environ 70 morceaux. Ils arrivent sur scène pour la balance, avec un hurleur et jouent à fond *wrampruprutatchakat buizui*, puis ils s'arrêtent. Un dit : « non mais là, ça fait trois fois que tu te plantes, il faut le refaire », et toi... tu écoutes les balances, et tu te dis « ah bon, une erreur, d'accord, ok je n'y comprends rien ». Il se trouve que ce jour-là, le concert est complètement extraordinaire, avec les gens qui se mettent à poil, qui montent sur scène et sautent dans l'eau, les musiciens sont bouffés par les moustiques et n'arrêtent pas de se taper dessus [rires], des femmes sont arrivées avec les seins à l'air, étonnant pour les musiciens américains. C'était l'époque du LibéLyon, on est monté avec un journaliste qui va interviewer Fred Frith et on l'accompagne. On part dans une barque et traverse le lac, en pleine nuit. Et je me retrouve dans cette interview de Fred Frith que je ne connaissais pas le matin même. Je vois que l'interview ne se passe pas très bien, parce que trop flatteur et Fred Frith commence à l'envoyer un peu balader. Moi, j'étais à côté et je lui dis « j'ai trouvé ça super, je bosse dans une école de musique, est-ce que ça te dirait de venir bosser là-bas ? » Il me répond en français que « pourquoi pas, on en reparle ». Et puis, deux ans après, il était à l'école de musique pour deux ans de résidence.

Même dans nos groupes de hardcore, entre les morceaux des disques, on faisait des petits passages où j'enregistrais un cochon égorgé avec des machines à sous, et puis une porte qui grince, et on développait tout ce côté électroacoustique et couleur sonore. J'ai toujours été intéressé par cela et je n'arrêtais pas de faire des prises de sons. Et puis, Fred Frith vient, donc pendant deux ans, il fait une création et on travaille beaucoup sur l'improvisation et les guitares préparées. Je découvre un peu et cela me plaît énormément. J'ai toujours été à cette frontière entre le rock et l'électroacoustique, avec tous les groupes un peu noise. Je me situe plus par là que beaucoup de gens qui sont partis rock et jazz, jazz-rock.

Après j'ai invité René Lussier, ce Canadien qui a fait notamment un disque remarquable, *Le Trésor de la langue* [1989], où il interviewe des gens et il rejoue et fait rejouer exactement toutes les hauteurs des intonations. Ce n'est pas le premier, mais il y a tout un questionnement sur la langue française au Québec, il parle aussi forcément des Indiens, etc. Et puis il reprend le discours de De Gaulle en guitare saturée « Vive le Québec *woiun* », et tout est écrit. C'est complètement fou, et magnifique. Et alors je commence à faire des petits duos d'impro avec Noël Akchoté d'abord, puis René Lussier.

Le projet Chef Menteur :

Et puis j'ai monté deux projets, donc un s'appelle Chef Menteur. On associait des ami·es dans la danse. Je connais Maguy Marin depuis longtemps, on a monté Ramdam ensemble : un lieu d'expérimentation, beaucoup sur la danse. Aujourd'hui, il est un peu plus formalisé en « centre d'art ». Donc, à l'époque, avec le copain de Maguy Marin qui était musicien et un danseur, on avait ce groupe Chef Menteur, qui mélangeait le texte, la musique, la danse. On faisait des expérimentations, un peu loufoques. On avait acheté une table qu'on a bricolée pour qu'elle s'ouvre en tendant des cordes de basse, et on a installé des micros dessous, dessus avec des systèmes de caméras retransmises sur un écran géant, c'était assez dingue. Et j'y découpais un poulet sur scène. Un membre du groupe voulait absolument faire une chanson sirupeuse « Je suis ton ami » et on était très moqueur de toute la société. Je ne voulais pas faire de guitare dessus, alors je vidais un poulet pendant [rires]. C'était : « je suis ton ami » et *spaff* je mettais des grands coups assez éloquentes. Le boucher de Rillieux que je connais bien m'avait expliqué et prêté son outil, sa feuille, en me disant « c'est ma première feuille, attention, c'est sentimental ». Magnifique.

Dans l'école de musique :

La résidence de Fred Frith s'est terminée avec une formation de 17 musiciens, et des écritures pour toute l'école. Deux disques témoignent de cela, *Impur* [Frith, 2006, 2009], et on a fait quelques concerts en France et en Europe avec ce projet, mais pas beaucoup. Déjà se posaient les questions autour du fait qu'une école de musique ne pouvait pas s'occuper de faire tourner un tel projet. Et on est resté en relation avec Fred Frith. Donc j'étais toujours en même temps dans l'institution et dans le tissu associatif.

Dans l'école de musique, le département rock s'est étoffé. On a mis en place le premier diplôme d'études musicales, le DEM, en musique amplifiée. Il y avait déjà le jazz, la chanson, l'électroacoustique, des musiques trad., nous on voulait un DEM « musique rock et musique amplifiée ». On s'est associé avec CRA-P²⁰ et Giacomo Spica qui sont plutôt dans les cultures urbaines parce qu'il était temps que le hip-hop et l'électro entrent dans l'école de musique. Tout cela vit dans l'école maintenant.

Et puis, un jour, j'ai été contacté par l'équipe du Cefedem pour réfléchir à la mise en place d'un DE en « musiques actuelles amplifiées ». Et j'ai rencontré toute

20 Initialement, Crossroad artiste production, puis Carrefour des rencontres artistiques pluriculturelles Urbaines de Lyon, aujourd'hui : Centre d'art, Musiques Urbaines / Musiques Electroniques : <https://crap-lyon.fr/>

l'équipe pour travailler presque deux ans sur ce projet. Et vous [en regardant Jean-Charles] m'avez proposé de commencer, je ne savais pas faire alors j'ai dit oui. Et j'ai été submergé de discours par le Cefedem, au début, je n'avais vraiment pas le décodeur [rires], il m'a fallu du temps. Des personnes ont plaisir à manier les mots, leurs instruments sont les mots, alors que moi c'est plutôt par la guitare que j'arrive à essayer de dire des choses. Donc, on a mis en place cette formation, superbe mais beaucoup de travail. On a créé un studio ici [la pièce d'à côté] avec les premiers étudiants. Il a fallu convaincre aussi et cela m'a permis de me balader un peu en France, de voir d'autres écoles. J'ai trouvé que l'enseignement musical était lamentable, et je suis toujours de cet avis. De plus, dès qu'on va dans des conservatoires et que l'on parle de « musiques actuelles », déjà c'est du jazz, et pas du rock, et encore moins de l'expérimental. Ceci dit, après, j'ai rencontré des personnes de l'ARFI comme Xavier Garcia ou Lucia Recio qui connaissent Fred Frith, et je me suis régalé par le biais de l'improvisation. Il y a forcément des gens intéressants partout. Petit à petit, on était dans les mêmes concerts, donc des croisements sont arrivés. Mais j'ai toujours revendiqué que je viens du rock, comme Fred Frith. En montant une association dès les années 2000s, j'ai essayé de faire des choses en allant voir la DRAC, par exemple avec La Douzaine, j'ai toujours bien aimé les grandes formations. La Douzaine était un peu rock, mais aussi sur des improvisations et des recherches d'écriture contemporaines. « Est-ce qu'on peut avoir des sous quand on dit qu'on vient du rock ? » Ils et elles, à la DRAC, rigolaient. « Mais attendez, alors, il faut dire que je viens du jazz ou de la musique contemporaine ? ». Ce questionnement est toujours là, de l'institution et du hors cadre que j'aime bien, le milieu alternatif.

Jean-Charles intervient en complétant qu'une demande de commande d'État pour leur trio d'improvisation a été refusée.

György Kurtag complète d'une expérience :

À un moment donné, la directrice m'a proposé faire des projets pour le SCRIME. Faire un centre autour de l'électroacoustique était anachronique, alors je me suis dit, pourquoi pas faire un projet autour de toutes les musiques qui sont « écrites à l'oreille » ? Les musiques improvisées, le rock, etc. Et en 2013, je suis allé voir le responsable des Musiques actuelles au ministère de la Culture. J'ai posé la question d'une orientation pour faire un centre de recherche sur le rock. Est-ce qu'il y avait déjà un précédent en France ? Serait-ce intéressant de créer une chose comme ça ? Et finalement... c'est tombé à l'eau.

La musique que j'écoute et que j'aime, c'est celle des années 1960s 1970s, aussi bien la musique contemporaine que le rock. Quand je regarde toutes les musiques qui m'ont influencé ? En contemporain, elles ont été écrites entre 1961 et 1964 : *Les 100 métronomes* de György Ligeti, *Mixtur* de Karlheinz Stockhausen, *In C* de Terry Riley en 1964. Et en rock, elles sont sorties entre 1965 et 1975, c'est tous les *Revolver*, *Sergent Pepper*, *l'Album blanc*, et après le premier disque des Police, tous les grands Pink Floyd, *Dark Side of the Moon* jusqu'à *The Wall*, Jimmy Hendrix, surtout ses albums studio. Ce sont toutes ces musiques qui m'ont formé.

Puis **Gilles Laval** continue :

Après La Douzaine, Nicolas m'a tendu un piège [rires] avec (à la guitare sans amplification et en chantant : le début de la « Fureur des 7 trompettes » du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen), cela sonnait bien à la guitare. On se voyait de temps en temps, et puis à un moment ; ils²¹ m'ont dit « pourquoi on ne le ferait pas ensemble ? ». On a expérimenté un peu à 4, et c'est devenu un gros projet avec toute l'école de musique de Villeurbanne sur les manières d'écrire d'Olivier Messiaen, dans l'année 2013-2014. C'est toujours le même enchaînement des événements : « on ne sait pas faire ? alors on y va ! ». On a essayé de comprendre comment il a écrit, et on s'est inspiré-es de ces procédures pour créer une pièce. Nicolas a été une aide précieuse, on travaillait avec plusieurs départements de l'école de musique pour composer, arranger, inventer, improviser, bricoler, transformer... C'était superbe, 18 musiciens et musiciennes sur scène, avec 2 batteurs, 2 bassistes, 4 guitaristes électriques, 2 vocalistes, 2 pianistes et claviéristes, une harpiste, un violoncelliste, une et un clarinettes, une flûtiste et Nicolas à la trompette. On a dû inventer des manières de faire, avec des lecteurs et des non-lecteurs au sens solfégique du terme, dire aux personnes à l'aise avec cette écriture : « viens, enlevons la partition à ce moment-là », dire aux personnes beaucoup moins à l'aise « viens, on va jouer au départ de ce qui écrit là » [rires]. C'était vraiment passionnant, avec une énergie de dingues. C'est assez typiquement un projet qui n'est possible et faisable que dans une école de musique, enfin certaines en tout cas.

Je reprends les limites, frontières et lisières dans une école. Avec Fred Frith, j'ai fait le tour de tous les professeurs de l'école de musique. Et dans le jazz, ils ont fermé la porte, dans les musiques traditionnelles aussi. Je lui ai demandé « alors, qu'est-ce qu'on fait ? », il a répondu « ce n'est pas grave, ils ne veulent pas bosser avec moi, t'inquiètes pas, on fera autre chose, on fera autrement. » Des profs empêchent des étudiants d'avoir accès à des projets, les enferment dans des cases. Et je me suis rendu compte qu'il faut contourner, passer dans les couloirs, rester vers les machines à café et discuter. Pour ma part, effectivement, je dis aux étudiants « mais profitez de vos études ! Une fois dehors, quand allez-vous retrouver un lieu avec autant de personnes qui font de la musique autour de vous ? À l'ENM de Villeurbanne, il y a 1500 élèves, alors faites les projets les plus fous que vous puissiez imaginer ! C'est dans cette période d'étude que vous pouvez le faire, donc, surtout, ne restez pas dans un petit truc, essayez d'exploser les frontières ! En tout cas, tentez des choses, soyez dans la curiosité, et profitez. »

Avec des écritures ouvertes :

Après j'ai fait un autre projet, Gunkanjima, avec trois musiciennes japonaises et trois français, avec aussi beaucoup de questions entre l'écrit et l'improvisation. On a tenté des morceaux écrits avec de l'improvisation en milieu. Mais je trouve que cela ne marche pas, cela devient un peu ridicule, de partir d'un point pour arriver à un autre. À un moment donné, cela oblige à revenir même si ton improvisation t'amène ailleurs. Alors dans ce projet j'avais des plages improvisées, et j'ai utilisé

21 Avec Pham Trong Hieu et Franck Testut, collègues d'aventures musicales, dans Miss Goulash puis Spirojki et ses dérivés (Spirokino, Dojodaiki). Ils sont présents dans cette thèse (► 8.21b) 5/, ► 8.32a).

ce terme d'écriture ouverte : l'improvisation n'était pas fixée mais on savait sur quels matériaux on allait jouer. Par exemple, je travaillais sur une préparation de guitares spécifiques avec des jeux de consignes, la personne en électroacoustique n'allait travailler que sur un son précis, et on retrouvait des tableaux sonores, qui restaient improvisés par de nombreux aspects. Par exemple une improvisation m'avait bien plu, et avec Nicolas, on s'est cassé la tête pour écrire une partition de cette improvisation. Je l'ai redonnée aux musiciens et musiciennes et ce n'était pas très intéressant au début, quand chaque personne essayait de retrouver ce qu'elle avait fait. Mais en revenant au son global, on s'est réapproprié cette improvisation pour finalement appréhender la partition qui nous aidait à avoir toujours ce tableau sonore quasiment à l'identique ! Je dis écriture ouverte pour cela : le tableau sera celui-là, mais on est très libre à l'intérieur. C'était donc moins écrit que beaucoup de choses, mais il y avait quand même une forme.

Des guitares augmentées :

J'ai aussi rencontré un autre guitariste qui s'appelle Camel Zekri. On a déjà un duo, mais on a travaillé sur des guitares préparées, dites augmentées avec le Grame. Encore une fois, on est allé bidouiller pour explorer.

Et « 100 guitares sur un bateau ivre » :

Puis j'ai monté un projet avec 10-12 guitares électriques qu'on a joué dans le cadre de l'école de musique sur la place de la Mairie. Un peu en rigolant, on m'a demandé si je pouvais faire pour 100 ? J'ai dit oui, et c'est devenu le projet « 100 guitares sur un bateau ivre ». La thématique est autour de l'océan, la vie marine, la pollution, et le poème d'Arthur Rimbaud. Donc précisons tout de suite sur le nombre de guitares, ce n'est pas à la manière de Rhys Chatham : son écriture est très répétitive. Ici, je me suis lancé dans une écriture un peu faramineuse, mais l'idée est de pouvoir prendre des guitaristes de tous les niveaux et d'avoir une écriture accessible, simple et efficace. Je me suis donné la contrainte de cinq voix par morceaux, pas plus, dont une disons plutôt simple, enfin pour des gestes de guitaristes. Parce qu'attention quand on ne sait pas bien jouer, cette simplicité-là ne marche pas toutes les fois, il faut en chercher d'autres. Par exemple, même avec des cordes à vide, faire sonner cela (démonstration d'un accord avec toutes les cordes à vide), une personne fait... (trop vite en appuyant sur les cordes aiguës), une autre qui va faire... (seules les cordes graves sonnent), et encore une autre qui fait... (sans régularité). Donc il faut toujours prendre un petit peu de temps.

Et alors la question de la transmission devient très importante. La plupart des gens ne savaient pas lire le solfège, les tablatures, et certaines parties ne s'écrivent pas correctement dans ces styles de représentation. Des moments et des parties sont bruitistes par exemple. Et on s'est mis sur ce problème avec Nicolas, et on a fait un site assez incroyable pour transmettre cette écriture de plusieurs manières²². J'ai filmé toutes les parties des guitares, on a fait des conducteurs avec des lignes et des couleurs, Nicolas a fait en sorte que quand tu cliques dessus la vidéo s'ouvre où j'explique comment il faut faire. On a expliqué des choses avec des manières solfégiques, des tablatures, des tableaux, des mots et des dessins, etc.

22 Dans l'ordre chronologique : traces en 2017, <https://www.paalabres.org/100gsubi/villeurbanne17-avig19.html>, 2019 : <https://www.paalabres.org/100gsubi/> et le dernier en date : <https://gsubi.com/>

100 personnes qui se rencontrent en faisant de la guitare, c'est une belle aventure. Au final, sur une place, 4 groupes de 25 personnes aux points cardinaux et le public est au milieu, pour environ 45 minutes. La première était en 2017 à Villeurbanne, on va le rejouer le 9 juin à Avignon.

Ce projet est aussi en lien avec ce qu'on fait à l'école de Villeurbanne. On travaille beaucoup sur le son. On est 2 ou 3 professeur·es à avoir fait électroacoustique, parce que savoir régler un ampli, les pédales et tous les systèmes est aussi important que de travailler l'instrument, les cordes et les positions. Quand tu joues avec une fuzz, tu ne joues pas de la même manière qu'en son clair. La transformation du son modifie ton jeu, et il faut l'expérimenter et le travailler.

11/ Une guitare augmentée, jouer avec l'informatique musicale

En prévenant que cela fait longtemps qu'il n'a pas remis les mains dedans, Gilles Laval installe le capteur de mouvement sur sa guitare. Il le place en haut du corps où il reste accessible. Il commente et raconte. Le développement s'est fait au Grame (Centre de création musicales de Lyon) avec Christophe Lebreton (développeur « d'outils d'aide à la création et réalisation de dispositifs interactifs »²³), sur des périodes assez courtes. L'utilisation demande une pratique régulière, et à l'heure actuelle, pas plus de 10 % des possibles sont utilisés. Il faut des jacks supplémentaires, alors on moque un peu le matériel. Les trois autres qui regardons, nous pouvons jouer sans branchements. Il est facile de mettre en boîtes ceux qui ont besoin de câbles et de courant, comme il est facile pour elleux de nous regarder débordant de sueur après 2h de jeu et de montrer leur bouton qui change le volume... Un buzz apparaît quand Gilles branche un des jacks : « oui, aujourd'hui visiblement, ça rajoute du buzz... ». Il préfère nous détailler le système : une matrice dans l'ordinateur pour choisir les effets et les paramètres associés pour les contrôler. Les effets et les paramètres... le double pluriel est à souligner. C'est trop, certes très généreux sur les possibles, mais le résultat n'est pas vraiment adapté au jeu musical dans la réalité du moment. Peut-être après plusieurs années de pratique, ce sera différent, mais aujourd'hui c'est trop.

György Kurtág passé à l'IRCAM et Jean-Charles François à l'Université de San Diego au moment de l'arrivée des ordinateurs connaissent bien ces dimensions. Une blague de l'époque : « "joue une note s'il te plaît" et trente minutes après "une autre s'il te plaît" ». Plusieurs sons de guitare sortent avec comme un effet d'octaver grave, Gilles joue un peu avec mais commente : « il ne reconnaît pas mon... » Une autre blague : « Une nuit de compilation pour une seconde de musique, mais à recommencer parce qu'il manquait un trou dans la fiche perforée ! » Sur un ton moins joyeux, Gilles : « je sais pas, il ne veut pas, un truc ne marche pas ». D'un côté György et Jean-Charles échangent des anecdotes en discutant du matériel et des budgets énormes demandés par l'informatique musicale. De l'autre, Yves et moi questionnons Gilles pour essayer de résoudre le problème de reconnaissance entre le capteur, les micros et l'ordinateur,

23 <https://www.grame.fr/artistes-chercheurs-partenaires/christophe-lebreton>

sans être sûrs de l'aider. Tester, suivre la connexion, isoler les paramètres qui peuvent s'isoler, débrancher, rebrancher, retester... Jean-Charles partage un article de Warren Burt qu'il est en train de traduire pour la quatrième édition numérique PaaLabRes : « Comment le passé a le don de vous rattraper, Ou la démocratisation de l'informatique musicale, 10 ans après »²⁴. Il s'agit de la conférence d'introduction au congrès de l'International Computer Music Conference de 2013. Lorsque Warren Burt était étudiant à San Diego, il voulait faire de la musique qui ne coûtait rien, donc en révolte contre les politiques budgétaires pour acheter des machines et équiper des salles. Puis est arrivé le laptop qui fait tout pour de moins en moins cher. Il enseigne alors en Australie l'informatique musicale en s'arrangeant pour n'utiliser que des logiciels gratuits pour ses étudiants. Un jour il présente un logiciel d'un ami en s'excusant parce qu'il est assez cher à l'achat, mais toute la classe l'avait déjà piraté. Il raconte ce renversement : d'un coup, il était du côté des gendarmes !

De façon presque coordonnée, Gilles interrompt avec un son de guitare et un « ça remarque ! ». Les batteries s'étaient déchargées sans explication (pour le moment), donc il lui a fallu trouver comme se brancher en direct. Il peut maintenant jouer avec. Il joue un son à la guitare, puis le modifie avec le mouvement du corps de l'instrument, le son s'éteint progressivement, et il rejoue, etc. On entend des superpositions d'harmonizers qui se déplacent dans le spectre sonore, puis Gilles choisit un freeze qui gèle le son, là une nappe qu'il joue dans le grave, créant comme un tapis. György compare avec les différents réglages de pédales d'effets que de tels sons demanderaient : trop longs pour qu'ils soient utilisables en direct, alors qu'ils se retrouvent ici disponibles avec une simple commande. Gilles évoque ensuite les accéléromètres et les jeux possibles dans une quadriphonie. György de son côté explique qu'il a deux contrôleurs principaux, la pression et la dynamique d'appui. De manière informatique, il est possible d'écrire vraiment « tout sur tous » les paramètres du son, mais l'infini est difficile à appréhender. Après plusieurs mois d'essais, Gilles commence à sentir ceux avec lesquels ce serait intéressant de jouer. Pendant ces échanges, Jean-Charles et Yves discutent autour d'un récit d'une épreuve pédagogique au CA, avec un tromboniste utilisant des traitements électroniques, et des questions soulevées dans le jury. Gilles continue de jouer, puis essaye de rajouter le son direct, la guitare non-passée dans le traitement informatique, mais il faut régler le volume pour un mixage équilibré. Puis il se met debout, parce que « ça se joue debout, déjà, on est tout le temps en train de faire... », il joue un son puis commence des gestes amples pour déplacer le capteur attaché sur le corps de la guitare. « Je ne sais plus bien ce que j'ai paramétré », mais on entend de nombreuses grappes et sons électroniques qui font écho et/ou développe les sons de son jeu sur/avec les cordes quand il imite les gestes d'une partie de ping-pong. Il qualifie les sons de « vachement connotés » ; nous approuvons, au sens de très caractéristiques des musiques électroniques programmables en bricolant des banques de sons dans un séquenceur. György fait

24 En août 2025, l'édition est presque prête. Cet article a pour lien : <https://www.paalabres.org/article-de-recherche/democratisation-informatique/>

remarquer que de nombreux gestes peuvent empêcher de jouer, pas exemple se retourner ou faire comme un revers de tennis, et « presque, ce n'est pas toi qui joues ». Gilles acquiesce et précise qu'en en prenant conscience, ils ont été obligés d'inventer et développer d'autres modes de jeu. Mais il faudrait deux mois complets pour explorer cela plus en profondeur. Il a essayé de trouver des modes de jeu qui donnent du sens au fait que ce soit une guitare. Sinon, ces traitements peuvent se faire avec n'importe quoi. György propose de mettre le capteur sur la tête pour que les mouvements nécessaires à ce capteur gênent moins le jeu de guitare ? Gilles répond avoir essayé avec une chorégraphe, Anan Atoyama²⁵, qui lui a pris le capteur : en dansant, elle modifiait les sons qu'il produisait. Yves intervient : « on garde pour le CEPI, ça, ce que tu viens de dire », les modes d'interactions danse-musiques sont une des dimensions travaillées dans les rencontres CEPI. Gilles continue : il et elle doivent ré-essayer pour dépasser l'anecdote et expérimenter avec, notamment pour explorer des possibilités de zones stabilisées où les effets ne bougent pas trop. Il retrouve progressivement les gestes, pour lancer/arrêter le freeze mais une très grande réverb' est apparue et brouille le tout, il n'arrive pas à la régler. György fait remarquer que ce type de sons électroniques qui devient vite très riche est difficile à utiliser dans un groupe trop grand, cela fonctionne pour un solo et un duo. Gilles approuve en disant qu'en duo avec Camel Zekri, ils avaient trouvé des manières intéressantes de jouer ensemble. Cette augmentation est comme un nouvel instrument, elle demande de passer un peu de temps avec.

Gilles préfère arrêter là et débrancher ce système pour continuer à jouer, mais il s'engage pour la prochaine fois. L'après-midi est déjà bien avancée.

B.22c) Continuer...

12/ Parler ou rejouer ?

Ce serait à Jean-Charles François de se présenter. Mais personne n'oublie l'échéance des 22 h où il ne doit plus y avoir de musique. Ce jour-là, le tour de paroles a été long et intéressant, par exemple en écoutant Gilles Laval que je connais pourtant très bien. Chacun de nous a des expériences différentes avec Jean-Charles, disons que cela suffit pour le moment. Une possibilité serait de jouer et parler en même temps, elle est évoquée mais pas retenue. Nous décidons, maintenant, de rejouer puis de continuer la discussion au moment du repas. Une fois décidé cela, est-ce que nous nous donnons des consignes ? Dans ce type de rencontre, la première improvisation arrive le plus vite possible et elle est sans consignes spécifiques : « jouons ensemble ». Et ensuite, très souvent comme ce jour-là, il y a une discussion sur comment recommencer.

25 Elle est présentée dans la partie ► « Biographies » de la thèse.

13/ Rejouer, mais avec une consigne ?

Avant même de se demander si nous nous donnions des consignes...

György : On fait des duos, des petites formations, ou ?

Jean-Charles : Oui, pourquoi pas, comment tu vois les choses, comment on organise ?

György : Je propose... de faire des petites formes, disons 3 minutes avec des formations de duo, trio ou solo.

Jean-Charles : Et on l'organise comment ?

György : Je pense que ça peut se faire spontanément.

Jean-Charles : D'accord, très bien.

Nicolas : Donc si je résume : pas plus de 3 minutes et pas tout le monde en même temps.

György : Oui, on essaye de faire des petites formes, mais quand une idée est épuisée, on ne continue pas.

Jean-Charles : Comment on détermine qui joue ?

György : De manière spontanée.

Yves Favier : Sur le moment.

Gilles : Comme ça c'est simple (en finissant de ranger le système capteur et ordinateur)

Yves : Ça s'entend quand il y a un... (en commençant à rigoler)

Nicolas : Quand une bonne idée arrive, ça s'entend (en rigolant)

György : Sincèrement, on sait ce que c'est qu'une meilleure idée, une bonne... (rigolant tout autant)

Gilles précise qu'il a oublié de dire dans sa présentation qu'il enseignait l'improvisation à l'école de musique de Villeurbanne depuis longtemps, avec des ateliers à l'année. On repousse ce récit au moment du repas, et c'est l'occasion de bien confirmer le fait de manger ensemble tous les cinq, préciser que ce sera au Cefedem AuRA mais dans une autre salle, et que tout le monde peut rester tard.

Tout le monde se réinstalle pour jouer : Gilles refait des sons de guitare non-augmentée en essayant les pédales, Jean-Charles remet en place son instrumentarium, Yves et moi reconfigurons nos chaises et accessoires, György vérifie la sonorisation... je replace l'enregistreur pour recevoir de la musique à 360°. Puis, dernier tour de vérification des consignes que l'on s'est donnés :

Gilles : Donc, on part à la recherche des petites formes, c'est ça ?

Jean-Charles : Pas plus de 3 minutes...

György : Petite forme et petit ensemble.

Jean-Charles :... et une combinaison différente à chaque fois

Gilles : duo ou trio ?

Jean-Charles : Ça peut être solo, duo, trio...

György : Pas plus que trio.

Jean-Charles :... quatuor, mais pas de quintet [rires]

Yves : Il peut y avoir le quintet mais...

György : Éphémère.

Yves :... le quintet doit sentir quand un trio commence à exister et lui faire la place, c'est ça qui est rigolo.

Jean-Charles : Oui, d'accord.

C'est aussi une constante des rencontres de ce type où des consignes se décident : chacun participe et redit les consignes. Ici, dans l'ordre : une proposition de György questionné par Jean-Charles, à mon tour je résume, ensuite Gilles reprend puis Jean-Charles, György et Yves précisent. Avec cinq personnes, c'est jouable ; avec un grand nombre de personnes, il faut veiller à la longueur et notamment au surplus de règles et de détails qui empêchent presque de jouer. Les consignes doivent être au mieux du paradoxe « proposer » : suffisant pour orienter mais pas trop en limitant...

14/ Consigne(s) façon prisme et vortex (John Zorn)

Pour illustrer cela et donner des pistes, je fais un détour. Je n'ai pas dit cela au moment du 26 avril 2019.

Dans une interview, John Zorn a une double image que je trouve très juste : le prisme qui disperse [Zorn&co, 2007, 08:52-09:15 ; Sidoroff, 2018, n7, p53] et le vortex qui diffracte [Zorn&co, 2007, 24:53-25:54]. Il l'applique dans sa musique de façon remarquable (superbe et à remarquer). J'avais utilisé cette interview dans un article comme ressource et illustration de ce que je qualifiais d'« intelligence de la contrainte choisie ». Je reprends ici son évocation du vortex :

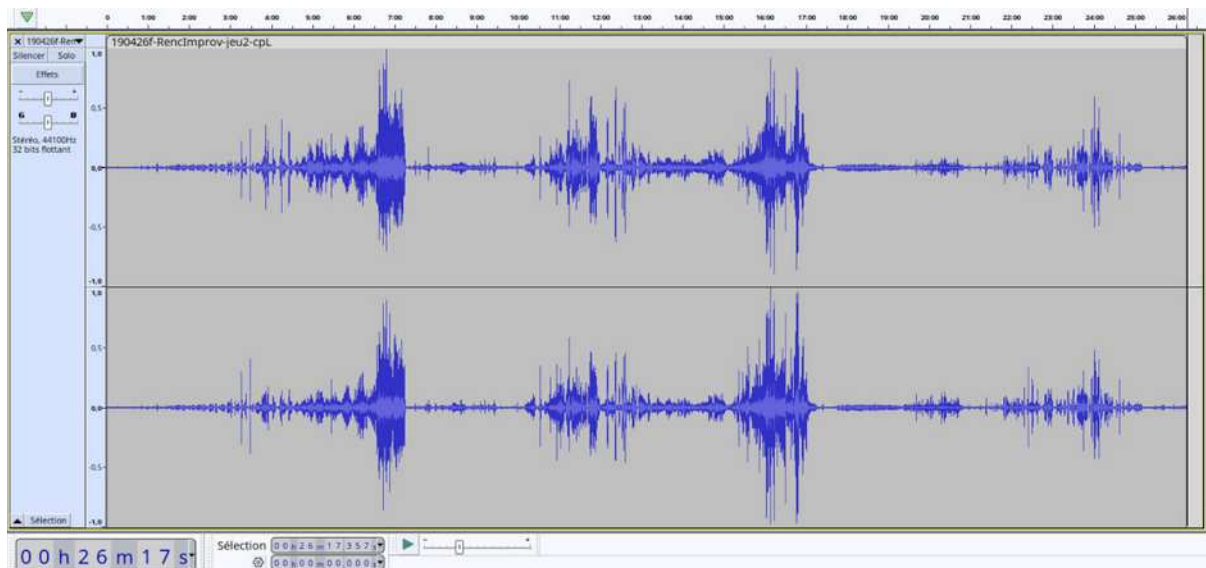
« celui-ci ne fait plus rien passer d'intéressant s'il est trop serré ; il ne laisse passer que de la "bouillie molle et inutilisable (it's get too cloudy)ⁿ⁸" s'il est trop ouvert. L'intelligence du jeu à contraintes est dans cette construction d'ouverture, comme pour la diffraction (par exemple lumineuse) : une onde se comporte différemment suivant la forme et la taille de l'obstacle qu'elle doit franchir. » [Sidoroff, 2018, p53-54]ⁿ⁸

n8 « John Zorn, je traduis : "Le processus de composition correspond à peu près à ce qui arrive dans la tête, et de nombreuses façons... Globalement, composer est imaginer la musique et ensuite l'expliquer d'une certaine manière à un·e musicien·ne qui ira la jouer devant un public, c'est le processus. Maintenant, comme je l'imagine ? Bien sûr, je raconte un peu ici mes affaires personnelles. C'est de l'inspiration d'ici, des influences de là-bas, en prenant différentes restrictions et différentes idées, et en essayant de créer un cadre dans lequel le morceau de musique sera vivant. Une nouvelle fois, c'est choisir la juste quantité d'informations, mais pas trop, pour que ce soit équilibré. C'est comme le diamant dont je parlais, ce petit vortex. Quand une idée le traverse, elle va partout, si tu en as trop cela va être trop obscur ou nébuleux, si tu n'en as pas assez c'est dilué, si tu as juste la bonne quantité le morceau est vivant." »

Et ces gestes de mains sont très parlants. Il n'utilise pas explicitement le mot de contrainte. Mais, juste avant, il donne quelques exemples des "limitations" dont il parle ici : choix de l'instrumentation, des défis musicaux à résoudre, du moment de la journée où il écrira, du type de papier qu'il va utiliser, du jeu de hauteurs à considérer, etc. Il utilise aussi le terme "restrictions" [2007, 23:50]. Toutes ces consignes-contraintes lui permettent progressivement de se focaliser et se concentrer ("slowly it gets focused in and in" [23:56]) pour imaginer et concevoir la musique qu'il voudrait tant composer. » [Sidoroff, 2018, n8, p53]

15/ Une deuxième improvisation

Et la présenter et (re)présenter pose les mêmes questions que précédemment. Les détails ne sont pas nécessaires ici. Elle est différente de la première, les rythmes-sonorités sont différemment colorées et différemment variées, mais...



14 avril 2019, rencontrimprovisation PaaLabRes, jeu 2
(Audacity [00:00-26:17])

Elle est moins longue que la première, 26'17. Donc les deux formes ne sont pas à la même échelle temporelle. Dans le minutage en haut de l'image, cette fois-ci, le petit chiffre en gras indique 0:00 puis 1:00 puis 2:00 entrecoupé d'un petit tiret gris à la moitié, donc toutes les 30 secondes (cela permet de visualiser le cadre des 3 min que nous nous étions donné).

Les formes sont en fortes ressemblances : départ dans le presque rien, puis montée d'excitation-volume, climax, retombée, et nous recommençons. Vision caricaturale, comme tout résumé en une ligne et demi de plus de 25 minutes de musique, mais différentes « formes dites en poisson » (►9.33b) 8/) sont visibles dans ces deux images, même s'il s'agit de sonorités-rythmes.

Je note juste qu'elle ne se termine pas comme la première : à 25:17, la réverbération d'un petit son se termine, et à la ré-écoute, ce pourrait être une fin. À 25:29, une cloche (qui la joue ?) est suivie de deux petits rires discrets. Une personne murmure « à table, à table » en même temps que quelques rires plus présents, et un dernier son réverbéré sort des enceintes (György le joue avec son téléphone portable). En même temps qu'une clochette, un autre dit : « – Tu veux continuer, hein ? », une personne répond « – Hein ? », et des rires francs en même temps qu'un « – ça s'arrête jamais ! », un son acoustique de guitare (le volume est éteint)... Les sons qui suivent indiquent que nous nous mettons à bouger et quittons nos places de jeu. Ce type de déplacements sont des signes que nous passons à autre chose.

16/ Une troisième improvisation

Nous échangeons un peu, avec des mots, plus des généralités. Le premier sujet concerne les « transitions » : le point de départ est celles que nous venons de jouer mais la discussion devient très vite générale, et alors il est question des plans et paysages sonores dans les enregistrements et mixage de Pink Floyd. Nous rigolons des noms de groupe ou de morceaux : « Association pour un paysage imaginaire », « le voyage de Miss Goulash à Parkinson's Square », « In the court of the Goulash Queen », qui rebondit avec les noms de King Crimson et Robert Fripp, la télé-réalité, etc.

C'est une manière de revenir dans une autre activité que celle de fabriquer des sonorités-rythmes (s'accorder et se signaler que nous passons à autres choses). Cela dure 15 minutes.

Il est 19 h passée, nous décidons de refaire une improvisation avant de ranger le matériel et changer d'endroits pour manger. Gilles propose « Sans consigne ? », la décision se prend vite : « oui ». Elle ne passe pas par des étapes de reformulations comme précédemment (rien n'est à reformuler).

Elle durera 26'30, et se termine sur un grand coup de cymbale qui résonne puis est arrêtée à la main. « À table ! »

B. 23) Le soir (manger, échanger)

En même temps que nous préparons le repas et la table, c'est au tour de Jean-Charles François de se présenter.

17/ Jean-Charles François

Tous les quatre le connaissons un peu, donc la présentation biographique va vite, mais je donne ci-dessous des éléments. Il est actuellement dans la « quatrième partie de sa vie » (c'est son expression). Percussionniste et compositeur, la première partie se joue en Europe, centrée sur Paris, après des études au CNSMD de cette ville, en percussion.

Je n'ai pas fait d'études secondaires, j'étais destiné à la musique et on m'a retiré du lycée pour faire des études au conservatoire.

Il joue dans plusieurs ensembles de musique contemporaine et codirige le Centre de musique au Centre américain du boulevard Raspail à Paris (1965-1969), où il rencontre Marc'O (metteur en scène et auteur qu'il retrouvera une vingtaine d'années après). La deuxième partie est australienne puis américaine. Il devient professeur à l'université de Californie de San Diego, de 1972 à 1990. Il y fonde le groupe d'improvisation KIVA : 15 ans avec trois sessions d'1h30 par semaine. Il dirige le centre de recherche *Center for Music Experiment* et le département de Musique, il y rencontre Michel de Certeau, Louis Marin, Jean-François Lyotard, etc.

Quand je suis arrivé à San Diego, j'avais 30 ans mais je ne savais rien. J'avais fait de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, toutes ces disciplines de conservatoire. J'ai été écouté ces personnes, je ne comprenais absolument rien à ce qu'ils racontaient, mais petit à petit... surtout les travaux de Michel de Certeau sur le quotidien, les arts de faire et *La Culture au pluriel* [1993 (1974)], ils ont été très importants.

Jean-Charles rentre en France en 1990 pour créer et diriger le Cefedem Rhône-Alpes jusqu'en 2007, la troisième partie de sa vie. Il devient membre de l'ensemble Aleph de musique contemporaine. Il est entre autres directeur musical du groupe Génération Chaos entre 1993 et 1999. Génération Chaos a été créé par le Marc'O et un groupe de jeunes étudiants de Paris 8, en résidence à l'hôpital psychiatrique Ville Evrard, dans le bâtiment désaffecté où Antonin Artaud avait été enfermé. Illes font des interventions et spectacles et illes publient *Les Périphériques vous parlent*, moyen de définir des idées d'ordre philosophique, artistique et politique. Et il obtient un doctorat en musicologie, *L'instrumentiste créateur*, en 1994 à l'Université Paris 8.

Aujourd'hui à la retraite, il joue dans plusieurs circonstances d'improvisation et de recherche, notamment dans PaaLabRes, avec Gilles Laval et moi, le CEPI avec György Kurtag et Yves Favier, etc.

Il ne déploie pas tout cela lors du repas, mais nous l'avons en tête.

Yves Favier l'interroge sur les philosophes et concepts philosophiques qui le « titillent le plus » : en plus de Michel de Certeau déjà cité, Jean-Charles répond :

Gilles Deleuze et Félix Guattari avec leur liberté d'écriture ; Isabelle Stengers, avec l'« écologie des pratiques » et « pour en finir avec la tolérance »²⁶.

La diversité doit être construite et pensée en dehors des questions de tolérance, justement, c'est-à-dire de reconnaître l'autre tel qu'il est et pas comme une entité muséale qui se résume à un « vous pouvez exister et continuer à faire votre truc, et on s'en fout complètement ». C'est exactement ce qui se passe dans les écoles de musique : on peut avoir des musiques non-classiques, mais dans des locaux séparés et à condition qu'elles ne changent rien au système existant.

18/ L'article d'Emmanuel Hocquard et un cadavre exquis

À un moment de pause dans les discussions, je vais chercher les ressources d'Emmanuel Hocquard : *Le cours de Pise* [2018], pour trouver le moment où il est question de György Kurtag, et *Ma haie (Un privé à Tanger II)* [2001] avec l'article « Faire quelque chose avec ça » que je fais passer et nous lisons à voix haute la dernière partie avec frontière, limite et lisières.

Nicolas : Je travaille sur cette notion, donc ça m'intéresse qu'elle circule !

Jean-Charles : On a évoqué l'idée qu'on écrive là-dessus, par exemple un cadavre exquis...

26 L'« écologie des pratiques » [Stengers, 2022 (1997), p53-58 ; François, 2016], et « pour en finir avec la tolérance » [Stengers, 2022 (1997), p515-621].

Nicolas : À nous cinq ?

Jean-Charles : Oui, à nous 5, sur l'idée de la lisière, en intercalant des citations, si vous êtes d'accord.

Gilles : Ce serait la suite d'aujourd'hui.

Jean-Charles : L'idée d'un cadavre exquis, avec quelqu'un qui envoie un texte de trois ou quatre lignes sur le sujet de la lisière, et puis, la suivante ajoute trois lignes. Et entre, on met à chaque fois une citation sur le sujet. Et dans le résultat final, on peut prendre des extraits de ce qu'on a enregistré aujourd'hui.

György : On aura besoin de ré-écouter les enregistrements.

La proposition est acceptée, j'enverrai les enregistrements, les musiques et les paroles.

B. 3 | Une maison dans la 3^e édition numérique

Et c'est ce que nous avons fait : une page internet de la troisième édition numérique du site PaaLabRes se nomme « Lisière – Collage ».

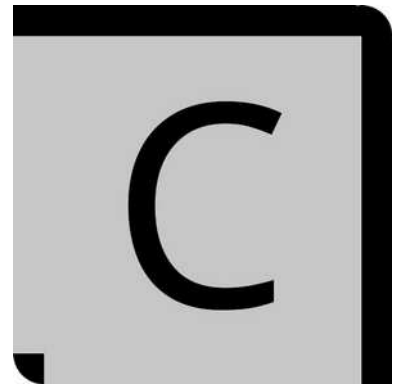
<https://www.paalabres.org/collage/lisieres-fr/>

Nous la présentons ainsi :

« À la suite de cette rencontre, nous avons décidé de développer une sorte de “cadavre exquis” autour du concept de “lisières”, chacun des participants écrivant des textes plus ou moins fragmentés en réaction aux écrits qui s'accumulaient petit à petit. En outre les cinq personnes avaient aussi le droit de proposer des citations d'auteurs divers en liaison avec cette idée de lisières. C'est ce processus qui a donné lieu dans le Grand Collage (la rivière) de cette édition “Faire tomber les murs” à 10 collages (L.1 – L.10) de ces textes accompagnés de musiques, de voix enregistrées et d'images, avec en particulier des extraits de l'enregistrement de nos improvisations réalisées lors la rencontre du 26 avril 2019. » [PaaLabRes, 2021]

Références

- The BEATLES. (1968). *The Beatles. (The White Album)* [LP]. Label : Apple corps.
- de CERTEAU, Michel. (1993). *La culture au pluriel*. Paris : éd. du Seuil, coll. Points Essais (prés . Luce Giard, éd. orig. UGE, 1974).
- FRANÇOIS, Jean-Charles, & SIDOROFF, Nicolas. (2018). « PaaLabRes remix », [conf.-perf.], soirée *Extended scores*, séminaire *Partitions*, Cube (Issy-les-Moulineaux, 92), 15 mars 2018. En ligne : <https://youtu.be/s1tXfvjRnNE>
- FRITH, Fred. (2006). *Impur* [CD]. Label : ReR Megacorp, Fred Records (avec l'ENMDAD de Villeurbanne, 30 mai 1996). En ligne, 2022 : <https://rermegacorp2022.bandcamp.com/album/impur>
- FRITH, Fred. (2009). *Impur II* [CD]. Label : ReR Megacorp, Fred Records (avec l'ENMDAD de Villeurbanne, concert Ramdam, Ste Foy-Les-Lyons, 20 déc. 1997). En ligne, 2022 : <https://rermegacorp2022.bandcamp.com/album/impur-part-ii>
- HAHN, Karine. (2023). *Les pratiques (ré)sonnantes du territoire de Dieulefit, Drôme : une autre manière de faire la musique*. Thèse de doctorat en sociologie, Marseille, EHESS.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2000). « Faire quelque chose avec ça », dans *À Royaumont : traduction collective, 1983-2000 : une anthologie de poésie contemporaine*, Claude ESTEBAN, Emmanuel HOCQUARD & Rémi HOURCADE. Grâne : éd. Créaphis, coll. Poésie & traduction à Royaumont, p399-407.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2001). « Faire quelque chose avec ça », dans *Ma haie (Un privé à Tanger II)*. Paris : P.O.L., p517-526.
- HOCQUARD, Emmanuel. (2018). *Le cours de Pise*. Paris : P.O.L. (David Lespiau, éd.).
- LUSSIER, René. (1989). *Le Trésor De La Langue* [CD]. Label : Ambiances Magnétiques. En ligne, rééd. 2007 en 3 CD : <https://renelussier.bandcamp.com/album/coffret-r-dition-le-tr-sor-de-la-langue-1989-2007>
- NAKED CITY. (1992). *Grand Guignol* [CD]. Label : Avant.
- PAALABRES. (2021). « Lisières - Collage », dans *PaaLabRes, 3e éd. num. « Faire tomber les murs »*, 11 jan. 2021. En ligne : <https://www.paalabres.org/collage/lisieres-fr/>
- SIDOROFF, Nicolas. (2018). « Faire quelque chose avec ça que je voudrais tant penser », dans *Agencements, Recherches et pratiques sociales en expérimentation*, n°1. Rennes : éd. du commun, p41-72. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agen.001.0041>
- STENGERS, Isabelle. (2022). *Cosmopolitiques*. Paris : La Découverte, coll. Les empêcheurs de penser en rond (éd. orig. 1997). En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.steng.2022.01>
- TALKING HEADS. (1980). *Remain In Light* [LP]. Label : Sire Records.
- WARING, Steve. (2004). *Mâcheur De Mots* [CD]. Label : Modal Pouce.
- ZORN, John, & ROVA:Arts. (2007). *Improv 21: = Q + A: An Informance with John Zorn.*, [video] (avec Larry Ochs, et William Winant, projet du Rova Saxophone 4tet). En ligne : https://archive.org/details/IMP_2007_11_15



Documents du Cefedem AuRA

Ces annexes concernent 4 documents internes au Cefedem Auvergne Rhône-Alpes (AuRA), et notamment la FDCE, Formation diplômante en cours d'emploi. Certains sont en ligne, d'autres sont dans notre environnement numérique de travail.

Je regroupe ici les liens .pdf pérennes.

– ANNEXE –

Thèse Nicolas Sidoroff, *Musiquer : pratiques de recherche en lisière. Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires* (oct. 2025).

► 7.1|, 7.2|

C1 : Charte des études au Cefedem (sept. 2012)

<https://cefedem-aura.org/sites/default/files/enseignement/chartedesetudescefedem.pdf>

Ou : <https://paalabres.org/ceipltN/CefedemAuRA-2012-CharteDesEtudes.pdf>

[2p, env. 50Ko]

C2 : Cahier des charges « Recherche-action » (FDCE 2014-2016)

<https://paalabres.org/ceipltN/CefedemAuRA-2014-FDCE1416-RechAction-CahierdesCharges.pdf>

[5p, env. 310Ko]

C3 : Cahier des charges « Recherche exploratoire » (FDCE 2023-2025)

« Dispositif Recherche exploratoire (de la praticienne à la chercheuse / du praticien au chercheur (février-août 2023) »

<https://paalabres.org/ceipltN/CefedemAuRA-2023-FDCE2325-RechExp-CahierDesCharges.pdf>

[2p, env. 40Ko]

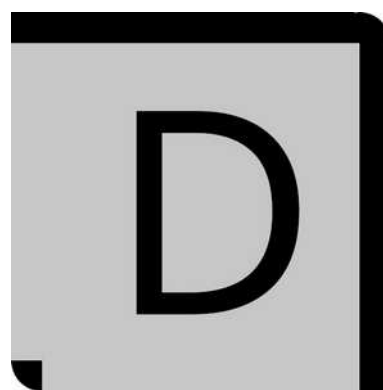
C4 : Doc ressource « Les 5 ficelles », stage01, fév. 2023 (FDCE 2023-2025)

Phase exploratoire, Entrée par une pratique/problème concret

« Cinq ficelles de mise à distance et de problématisation d'un "problème" »

<https://paalabres.org/ceipltN/CefedemAuRA-2023-FDCE2325-fiche5Ficelles-stage01fev.pdf>

[2p, env. 40Ko]



Le mot et l'expression « séga » (en quelques citations)

– ANNEXE –

Thèse Nicolas Sidoroff, *Musiquer : pratiques de recherche en lisière.*
Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires (oct. 2025).

► 8.21a)

« Le séga, comme vous l’entendez²⁷, ne peut pas être défini en quelques lignes, ni en quelques mots. Le séga est tellement multiple, est tellement multiface qu’il nous faut, pour le dessiner, pour le décrire, pour en tracer les contours, réaliser de multiples portraits. Pourquoi ? Parce que le séga ne peut pas être circonscrit d’un seul coup, en un tour de main. » [Fontaine, 2019, 1:07-1:34]

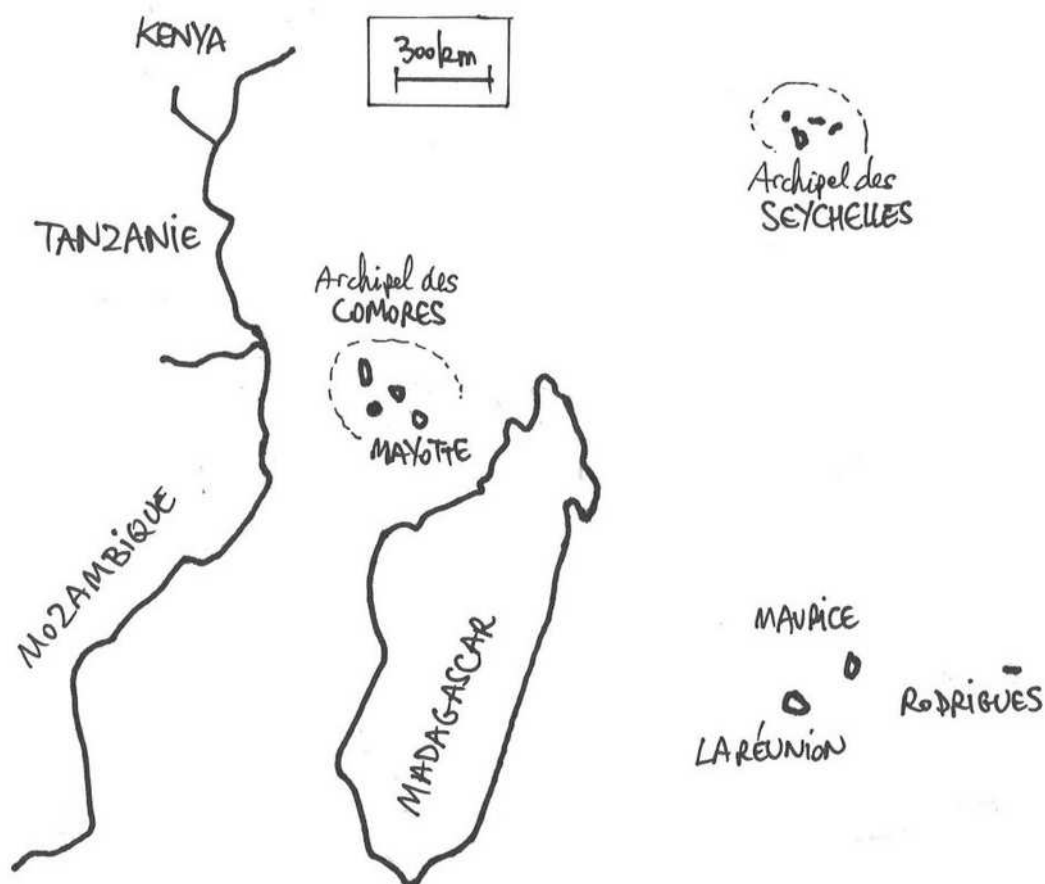
Table des matières

D. 1 Dans une partie de l’océan Indien	51
D. 2 En appui avec plusieurs personnes	52
D.21) Des ethnomusicologues	52
D.22) Des musicien·nes et danseuseuses (ségatiè·res et plus)	54
D. 3 « Séga » avec différents sens	55
D.31) Une polyphonie	55
D.32) Dans tout le sud-ouest de l’océan Indien	55
1/ Une présence générale, générique (55), 2/ qui se singularise (57)	
D. 4 Le séga est...	58
D.41) Lié à l’esclavage et la colonisation	58
D.42) Inscrit dans des inventaires du patrimoine culturel immatériel	61
D.43) avec des rapports entre chacune de ces expressions	62
D.44) et une spécificité séga-maloya à La Réunion	63
D.45) Utilisé pour désigner de nombreuses choses	65
1/ Un genre/style principalement musical (65), 2/ La musique, mais vraiment pas seule (66), 3/ Et un rapport au créole, des valeurs, une culture, un art de vivre (67), 4/ Une importance aux paroles (68), 5/ Un véhicule d’expression(s) (69), 6/ Et alors des questions d’identité (70), 7/ Une percussion particulière (71), 8/ Un morceau de musique (71), 9/ Un rythme, un son, un battement (72)	
D.46) Décrit avec des images et des métaphores	73
1/ Une plante, une personne (73), 2/ Métaphores culinaires (73)	
D.47) Une, et même des pratiques culturelles	75
D. 5 Séga adjectivé de façon multiple	75
Références	76

27 **Sully Fontaine** est un grand connaisseur du séga depuis une pratique de musicien (trompettiste séga dans les orchestres en cuivres de l’île de la Réunion), et de conservateur du patrimoine. La série de podcasts dont est tirée cette transcription porte « sur les ségas réunionnais » (un pluriel). Je ne sais pas quel est exactement le « vous » de sa formule « comme vous l’entendez » : l’intervieweur, les circonstances (une exposition *Tschiéga Ségas, Musiques et danses de l’océan Indien* [PRMA, 2019], de nouveau un « s » au séga donc au pluriel), les auditeurices sur internet ? Le « l’ » désigne-t-il le séga qu’il dit juste avant défendre en le jouant, le ou les ségas présents en audio dans l’exposition, ceux que les auditeurices ont déjà écoutés et peuvent ré-écouter si besoin ? Et le verbe « entendre » est intéressant : entendre comme l’audition des ségas disponibles là ou ailleurs, mais aussi entendre comme envisager ou comprendre ?

D. 1 | Dans une partie de l'océan Indien

Le mot « séga » est utilisé dans l'ensemble des îles de l'océan Indien occidental, à l'est de l'Afrique. La plus grande est Madagascar, puis dans le sens contraire des aiguilles d'une montre : à l'est, le regroupement géologique formé par l'activité volcanique du « point chaud de La Réunion » avec principalement trois îles : La Réunion, Maurice et Rodrigues (dites îles Mascareignes²⁸), plus vers le nord l'archipel des Seychelles, et plus proche de Madagascar côté ouest, au nord du canal du Mozambique : l'archipel des Comores (qui inclue l'île de Mayotte).



D'après la carte « îles et archipels de l'océan Indien occidental »
[Berger&co, 2014, p12]

28 Ce sont les trois plus grandes îles, auxquelles il faut ajouter l'archipel d'Agaléga ainsi que l'atoll et les écueils de Cargados Carajos (Saint-Brandon).

D. 2 | En appui avec plusieurs personnes

Je vais m'appuyer sur plusieurs travaux d'ethnomusicologues ainsi que des témoignages et interviews de musicien·nes réunionnais·es, certain·es danseuses.

D.21) Des ethnomusicologues

Je présente ceux que j'ai le plus mobilisé·es dans mes travaux, dans l'ordre chronologique de leur soutenance de thèse/PhD. Cette information existe et permet de ranger soit avant, soit après, et de suivre quelques fils allant de thèse à direction de thèse. Cet ordre n'est pas forcément équivalent aux débuts de leurs recherches... à supposer qu'un tel début soit datable ou comparable ?

Monique Desroches termine sa thèse en ethnomusicologie en 1986, qui deviendra livre en 1996, *Tambours des dieux : musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Elle devient membre de la Faculté de musique de l'Université de Montréal dès 1988, y crée le Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (LRMM) en 1995. Ses recherches suivantes portent sur les musiques créoles des Antilles françaises et des îles Mascareignes (qui ont aussi accueilli beaucoup d'immigré·es tamoul·es). Depuis 2010, elle codirige avec Luc Charles-Dominique, le réseau Cargo (Confluence des anthropologues en recherche sur la gestuelle et l'oralité sonores, Caraïbes, océan Indien). Elle est la directrice de thèse de plusieurs chercheuses sur les musiques des îles de l'océan Indien (par exemple ci-dessous).

Julien Mallet est spécialiste des musiques malgaches, dont le tsapiky et le salegy (une variante du séga à Madagascar). Il soutient sa thèse en ethnomusicologie : *Liens sociaux et rapports ville / campagne : le tsapiky, « jeune musique » de Tuléar (sud-ouest de Madagascar)* en 2002, sous la direction d'Hugo Zemp. Il a ensuite été président de la Société française d'ethnomusicologie (SFE) de 2008 à 2012. Actuellement, il est chercheur à l'Institut de recherche pour le développement (IRD) au laboratoire URMIS (Unité de recherche migrations et sociétés), de l'Université Paris Cité, et responsable de l'axe 2 « Circulations ».

Rosabelle Boswell est anthropologue et poète. Elle a soutenu son PhD en anthropologie en 2003 à l'Université libre d'Amsterdam, *Le Malaise Créole : A Critical Study of Ethnic Identity in Mauritius* (livre publié en 2006). Elle a mené des recherches notamment sur l'île Maurice (où elle est née), Madagascar et les Seychelles, dont des descriptions ethnographiques de performance séga depuis au moins 1999. Elle est aujourd'hui membre du département de sociologie et anthropologie de l'université Nelson Mandela en Afrique du Sud, et dirige la Research

Chair in Ocean Cultures and Heritage (projet NRF pour National Research Foundation, et SARChI pour South African Research Chairs Initiative).

Guillaume Samson travaille sur les musiques des îles de la Réunion (principalement), île Maurice et Rodrigues, depuis au moins 1997 : « Son mémoire de maîtrise (Université de Nanterre, 1997) traitait, dans une approche comparative, de la diversité du séga à l'île Rodrigues. Dans son mémoire de D.E.A. (Université de La Réunion, 1998), il a, par ailleurs, cherché à évaluer la portée théorique de la notion de créolisation musicale à travers l'appropriation du reggae à l'île de La Réunion. » [2001, présentation de l'auteur]. Puis il a mené sa thèse sous la direction de Monique Desroches et Jean-Luc Bonniol, soutenue en 2006 : *Musique et identité à La Réunion : généalogie des constructions d'une singularité insulaire*. Il est actuellement responsable de l'observation et de l'information-ressource au PRMA (Pôle régional des musiques actuelles) de La Réunion. Ce pôle a créé, entre autres, le label Takamba en 1997 qui participe à préserver le patrimoine musical de l'océan Indien, et est l'éditeur du site ressource : Phonothèque historique de l'océan Indien (Phoi.io).

Guillaume Samson a été de nos collègues sur l'île de la Réunion entre 2017 et 2019, au moment où le Cefedem AuRA²⁹ adaptait une FDCE (Formation diplômante de cours d'Emploi)³⁰ sur place.

Marie-Christine Parent soutient sa thèse en musique, option Ethnomusicologie / Arts vivants, dominante musique : *Le moutya à l'épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d'aujourd'hui (Océan Indien)* en 2018, sous la direction de Luc Charles-Dominique et Monique Desroches. Elle est aujourd'hui : *Program Officer* à la Direction du soutien aux organismes de création et de production au Conseil des arts et des lettres du Québec.

Gitanjali Pyndiah est mauricienne et vit aujourd'hui à Londres. Elle a enseigné les théories des médias et l'histoire de l'art à l'École des beaux-arts de l'Université de (l'île) Maurice de 2005 à 2012. Puis elle a mené un PhD en *Cultural Studies*, soutenu en 2019, *Decolonising Dodoland³¹ : from Colonial Anaesthesia to Autopoiesis in*

29 Cefedem Auvergne Rhône-Alpes, centre de ressources professionnelles et d'enseignement supérieur artistique. L'acronyme vient de l'appellation : Centre de formation des enseignant·es de la musique. Ce Centre dépend du ministère de la Culture. Créé en 1990, il forme au DE (Diplôme d'État, équivalent L3) de « professeur de musique », professeur·e de l'enseignement musical spécialisé. Ce mot « spécialisé » rassemble les écoles de musique de toutes formes dont les conservatoires, mais pas uniquement. Deux programmes diplômants existent : FIN, formation initiale, FDCE (voir note suivante), ainsi qu'un programme de formation continue, à la fois sous forme de stage cours et de formation sur site à la demande/commande d'équipes, d'écoles, de collectivités et/ou de réseaux. (Voir aussi ► 1.22a)

30 FDCE pour Formation diplômante en cours d'emploi : une promotion tous les deux ans, entre 25 et 30 étudiant·es, avec une moyenne d'âge d'un peu moins de 40 ans et toutes en reprise d'étude. C'est le cadre de mon principal travail salarié (CDI depuis 2014, 50 % puis 75 % en janvier 2022).

31 « Disparu à la fin du XVII^e siècle, moins d'un siècle après sa découverte, le dodo, pigeon géant de l'île Maurice, est devenu un symbole des extinctions animales causées par l'Homme. » [Lefèvre, 2023] : <https://www.mnhn.fr/fr/dodo>

Creative Practices on Mainland Mauritius, à Goldsmiths, Université de Londres. Ensuite, elle a été chercheuse associée au *Centre for Research on Slavery and Indenture* de l'Université de Maurice de 2020 à 2022, et depuis mai 2021 au Getty Center de Los Angeles (une organisation avec quatre mots-clés : conservation, recherche, fondations et musée). Elle va y être en résidence de janvier à mars 2025 pour continuer ses recherches sur « l'histoire visuello-sonore des archipels créoles de l'océan Indien (Maurice, Réunion, Rodrigues, Chagos, Agalega, Tromelin et Seychelles) »³², et plus spécifiquement sa monographie : *OūwKi the Unwinged Biped for dodo: outside taxonomy and monstrosity* (OūwKi, le bipède sans ailes, pour le dodo : hors taxonomie et monstruosité). Elle participe au programme *Indian Ocean Exchanges*, et publie également des essais, de la fiction et de la poésie sous le nom Gitan Djeli.

D.22) Des musicien·nes et danseuses **(ségatiè-res et plus)**

Ces sources ont deux origines différentes. 1) la série de podcasts sur les ségas réunionnais : *Connaissez-vous le séga ?* est publiée en 2019. Le pluriel, « sur **les**^{js33} ségas réunionnais », n'est pas si courant. Ces 9 podcasts ont été enregistrés et publiés par Clément Delpouve avec l'aide du PRMA, de la Phoi.io dans le cadre d'un projet européen. L'occasion est celle « de l'exposition *Tschiéga Ségas*, ouverte au musée Stella Matutina de Saint-Leu [côte ouest de l'île de la Réunion] du mois de septembre 2019 à décembre 2020 ». Je les ai transcrits³⁴ au plus près des paroles, et respectant les mots et expressions créoles ; la volonté était de communiquer largement donc le créole utilisé se comprend dans un espace francophone. Une seule expression est typique, je la traduirais.

Et 2) quelques étudiant·es des Cefedem Auvergne Rhône-Alpes et Normandie et ont réalisé des entretiens avec quelques-unes de ces personnes dans le cadre de leur mémoire de fin d'études.

Je les présenterai au fur et à mesure, en note de bas de page, comme je l'ai déjà fait pour Sully Fontaine. Dans l'ordre d'apparition, il s'agira de Danyèl Waro, Bernadette Ladauge, Christine Salem, Serz Dafreville, Missty, Apolonia (Jean Bruno Escyle) et Stéphane Grondin.

32 <https://indianoceanexchanges.com/participants/>

33 « js » pour indiquer que « je souligne ».

34 Ils sont disponibles sur cette page: <https://www.phoi.io/index.php/Podcasts/Show/Index> (publiés en 2019). Je n'en ai écouté et transcrit que 8, parce que celui de Daniel Vabois n'est pas écoutable, les navigateurs et/ou lecteurs tournent dans le vide. J'ai signalé ce problème en février 2025 par le formulaire de contact, mais n'ai pas reçu de réponse. Le 18 juillet 2025, il n'est toujours pas écoutable.

D. 3 | « Séga » avec différents sens

D.31) Une polyphonie

Le mot « séga » est qualifié de « plurisémantique » par Guillaume Samson [2006, p149], cité par Marie-Christine Parent dans sa thèse sur la musique moutya aux Seychelles qui a de forte parenté avec des ségas [2018, p174]. Et elle écrit plus loin : « polysémique en fonction des périodes et des territoires » [*idem*, p209]. Guillaume Samson écrit aussi : « Jusqu’au milieu du XX^e siècle, le terme “séga” est resté très polysémique » [2013, n6 p223, §17]. Je discuterai de cette borne du « milieu du XX^e siècle » ci-dessous, à propos d’une spécificité séga-maloya à La Réunion.

Gitanjali Pyndiah décrit le séga (mauricien) avec l’adjectif « polymorphe », « *polymorphous* » qualifiant « *practice* » [2018, p120] ou « *performative art* » [2019, p5].

Et dans mon approche, deux dimensions rendront les compréhensions du mot d’autant plus plurielles. D’une part il est possible de faire exister une « catégorie générale “sega” » avec laquelle de nombreuses musiques ont des « zones d’affinités » [Parent, 2018, p5]. Cela veut dire aller chercher quelques utilisations des mots comme maloya ou moutya ou d’autres. Même si ce n’est pas le mot-expression « séga » qui est utilisé, il n’est vraiment pas loin, à chaque fois. Et d’autre part, il faut souligner « la malléabilité musicale du genre [séga contemporain] » [Samson, 2016, §34] qui lui permet de (presque) tout musiquer.

D.32) Dans tout le sud-ouest de l’océan Indien

1/ Une présence générale, générique...

Les personnes que j’ai lues et/ou entendues insistent sur une présence étendue du séga, que ce soit la musique, la danse ou autre. Chacune parle depuis une ou deux îles (souvent La Réunion dans le cadre de mes recherches) ou d’un archipel dans une petite partie du sud-ouest de l’océan Indien, mais fait souvent et rapidement des liens avec des îles et archipels voisins.

En 2014, Laurent Berger et Sophie Blanchy écrivent :

« Il y a quarante ans déjà, Paul Ottino [1974]³⁵ soulignait l’intérêt heuristique que présente pour l’anthropologie, l’histoire, la géographie, la sociologie et l’archéologie le fait d’étudier ensemble le sud de l’océan Indien occidental, appréhendé comme “aire culturelle” et “domaine de recherche” à part entière. Les archipels des Comores (Anjouan, Mohéli, Ngazidja, Mayotte), des Mascareignes

35 En s’appuyant sur : OTTINO, Paul. (1974). *Madagascar, les Comores et le sud-ouest de l’océan Indien*. Tananarive : Université de Madagascar.

(La Réunion, Maurice, Rodrigues) et des Seychelles (Mahé, Praslin, La Digue...) constituant, avec Madagascar, un ensemble régional unique. » [§1, p11]

Pour les pratiques culturelles, le musiquer mais pas uniquement, le « séga » est un bon exemple d'un tel « ensemble régional unique ».

« *Several versions of sega are found on certain islands of the Indian Ocean such as Rodrigues, Reunion and the Seychelles. In Reunion, for example, sega is known as the maloya and the dance has certain aspects to it that are reminiscent of France.* » [Boswell, 2006, p62]

« *Different varieties of the Creole language and sega are present on the individual islands of Mauritius, as well as within the other islands in the Indian Ocean region.* » [Pyndiah, 2019, n87 p184]

« *Different varieties of the Creole language and sega are present on the individual islands of the Indian Ocean. Moutia from Seychelles, Sega Tambour from Rodrigues, Chagossian Sega with makalapo and Maloya from Reunion.* » [Pyndiah, 2018, p121]

« On retrouve le Séga à Maurice, Rodrigues, aux Seychelles », Danyèl Waro³⁶ [dans Girardot, 2019, p28].

« Le séga, c'est la musique et la danse de l'île de La Réunion et de beaucoup d'autres îles de l'océan Indien, voilà pourquoi moi je serais d'accord, comme on a créé les "îles vanille", j'aimerais bien qu'on crée ce concept qui réunit toutes ces îles de l'océan Indien qu'on appellerait les "îles séga" ça permettrait déjà de s'unir, de retrouver ce que nous avons de commun, de reconnaître nos différences et donc notre richesse, les "îles séga", nous ne sommes pas tout seuls. » [Ladauge³⁷, 2019, 3:15-3:55]

« Vous avez aujourd'hui un séga comme "Mon mari pêcheur", revendiqué à la fois par les Réunionnais, les Mauriciens et les Seychellois, chacun vous dit "ça c'est notre séga". Ça signifie en fait qu'il y a une identité commune, c'est l'identité "océan Indien". » [Fontaine, 2019, 23:27-23:42]

« Pour moi, le séga, c'est la musique de l'océan Indien, parce qu'on retrouve un petit peu le séga enfin au niveau du rythme dans tout l'océan Indien. » [Salem³⁸, 2019, 1:08-1:17]

36 **Danyèl Waro**, musicien, chanteur, poète et aussi luthier d'instruments réunionnais, est né en 1955. Il défend le maloya ainsi que la pratique et la reconnaissance du créole, il est parmi les musicien·nes réunionnais·es les plus connu·es en métropole.

37 **Bernadette Ladauge** est née en 1941, elle était institutrice. Elle est principalement connue pour son implication active du Groupe Folklorique de La Réunion, qu'elle dirige depuis 1966. Elle se définit comme folkloriste : « le mot folk-lore ça veut dire la science, le savoir populaire local » [2019, 00:23-01:25].

38 **Christine Salem**, née en 1971, elle commence la musique très tôt. Elle fonde le groupe Salem Tradition en 1997, et quitte son « métier social, dans le secteur de l'éducation populaire (...) en 2012, pour se consacrer à son art. ». FARA C. (2016). « Christine Salem, la passionaria du maloya », dans *L'Humanité*, Culture et savoir, 16 sept. 2016.

« Y'a ce rythme ternaire qui vient du maloya qu'on retrouve dans le séga, ce qui fait aussi, j'ai envie de dire, que ça appartient à l'océan Indien, que ça appartient aussi à La Réunion. » [4:06-4:16]

« Cette formule [rythmique du séga] (...), est au cœur d'un nombre important de genres musicaux anciens ou récents pris dans des univers locaux et/ou globaux, rituels et/ou commerciaux. Nous la trouvons notamment dans le *salegy* (Madagascar), le *séga* (Maurice, La Réunion, Rodrigues), le *maloya* (La Réunion), le *moutya* (Seychelles), le *m'godro* (Mayotte) pour ne citer que des musiques qui sont connues en dehors de leurs contextes locaux... » [Mallet&co, 2020, p170].

2/ ... qui se singularise

Et cette présence se singularise dans les diverses situations. Chaque île ou archipel de cette partie occidentale de l'océan Indien a un ou des ségas de couleur ou d'accent différents. Ils se différencient, par exemple, du fait des logiques de peuplements et de colonisations (des histoires et langues différentes), d'instrumentarium et d'organologies plus spécifiques à chaque endroit, de fonctions dans la société (que ce soit pour des cultes, prières, recueils, fêtes, commerces, pique-niques, revendications, etc.).

« Et chacun a mis tout ça à sa sauce comme on dit chez nous. Et pour moi, c'est ça qui fait le séga aussi, en même temps, qui est né aussi à La Réunion à sa façon, et qui est né dans les autres îles aussi, à leur façon aussi. » [Salem, 2019, 3:05-3:21]

« Le séga, enfin le nôtre, ne raconte pas les mêmes histoires que le séga mauricien ou que le séga seychellois. » [Fontaine, 2019, 3:21-3:28]

« Et puis le séga c'est in musique qui appartient pleinement à la Réunion et puis nou na la famille à côté, nou na la famille Mauricien, la famille Seychelles, Rodrigues, lé indissociable, lé ensemble, mais nou na aussi notre séga propre à la Réunion, et sa lé nou lé gayar sa. » [Dafreville³⁹, 2019, 3:05-3:23]

L'expression « lé gayar » signifie « c'est bien ! » avec des dimensions de joie et d'énergie.

« Le séga li lé beaucoup répandu dans les Mascareignes, dans les îles de l'océan Indien, nou peut retrouver ali à Rodrigues, nou peut retrouver ali à La Réunion, à Maurice, où ça encore... aux Seychelles, même dans les îles Chagos, et c'est vrai que lé différent. Par exemple à Rodrigues, la cadence n'est pas la même que celle de l'île de La Réunion. Ça a été un petit peu partout, du peu de connaissances que moi néna, mais en tout cas, il vient vraiment des îles de l'océan Indien. » [Missty⁴⁰, 2019, 2:46-3:19]

39 **Serz Dafreville**, « musicien, formateur, comédien, organisateur de festival de musique, a fondé l'association Lékol la Mizik Larényon, (...) Professeur au CRR, il continue de se produire en spectacle et de contribuer à relier le séga et le maloya. » [MCC, 2020, p8]

40 **Missty**, née en 1986, est ségatière, chanteuse, et a sorti son premier disque solo *Mon doudou* en 2012 (CD Run) après plusieurs années comme choriste. Elle fait partie de la nouvelle génération

Explorons maintenant différentes réalités que le mot « séga » peut désigner, mais avant quelques mots sont nécessaires à propos de son lien avec l’esclavage et la colonisation. Ces îles de l’océan Indien sont profondément marquées par ces deux systèmes de domination.

D. 4 | Le séga est...

D.41) Lié à l’esclavage et la colonisation

L’évolution diachronique du terme, de son utilisation au cours du temps et de ce qu’il peut vouloir dire quand il est utilisé dans des discours musicaux⁴¹ est complexe. « The exact origins of sega are hazy » [Boswell, 2006, p61], elle continue cependant avec un mais (« but ») en allant chercher du côté des danses du Mozambique. « Les origines du maloya sont incertaines » [Vellayoudom, 2006, p143]⁴²... Je suis plutôt intéressé par la dimension synchronique actuelle, ce que « séga » veut dire de nos jours.

Mais, concernant une histoire, deux points sont importants. **Le premier** est l’approche proposée par Guillaume Samson et Julien Mallet pour dépasser « les limites d’une quête de l’origine » : porter attention aux épisodes multiples et pluriels qui peuvent faire conjonction, articulation, superposition mais aussi bifurcation dans le parcours d’une idée, d’une musique, d’une pratique, d’une sonorité, d’un instrument, etc. Et ces épisodes sont nombreux, par exemple avec les multiplicités de jeux d’acteurs, des organisations et institutions impliquées. Eux parlent d’une « formule rythmique » sur laquelle je reviendrai :

« Face à la diversité des scénarios possibles et face à l’absence de traces vraiment tangibles et exclusives, il s’avère en revanche pertinent de développer une

séga.

41 Je me permets cette orthographe. Elle vient rappeler le « musiquer », c’est-à-dire considérer la musique principalement comme une activité, une pratique et une fabrication, et moins comme une chose, un produit final ou un résultat sonore.

42 Jérôme Vellayoudom a poursuivi une maîtrise d’histoire avec un mémoire *Le maloya interdit ? Les années soixante et soixante-dix à La Réunion* en 2004, puis un M2 en « Lettres, langage, texte et communication », avec un mémoire *Sacré et profane dans les maloya de Firmin Viry, Gramoun Bébé, Lo Rwa caf et Gramoun Lélé* en 2006. Depuis 2016, il travaille à la Mairie de Saint-Denis de La Réunion (aujourd’hui délégué à l’Intelligence économique et à l’attractivité du territoire). Il s’inscrit en thèse en « sciences de gestion, intelligence économique », en 2020 avec un projet *Développement territorial, intelligence territoriale et processus d’intégration régionale – Une contribution managériale à l’étude du cas de l’île de La Réunion au sein de l’Océan Indien* à l’IAE de Poitiers [d’après son profil LinkedIn et these.fr].
<https://re.linkedin.com/in/j%C3%A9r%C3%B4me-vellayoudom-b0b94499> et
<https://theses.fr/s273882>

approche analytique élargie et contextualisée, qui prenne davantage en considération la pluralité des acteurs, des situations et des temporalités inhérente à la vie sociale.

(...) plutôt qu'une analyse linéaire en arbre généalogique, il nous semble plus fécond d'aborder le phénomène comme un tourbillon dont le mouvement circulaire se reproduit au fur et à mesure qu'il avance. *Séga, maloya, salegy* ou *m'godro* sont autant de genres nommés, rattachés à des temps, des espaces et des pratiques différenciés mais qui s'inscrivent dans un tourbillon des influences sans cesse réalimenté et réinventéⁿ¹³.» [2020, p176 puis 177].

Et le **deuxième** est le plus important pour la suite : la place de l'esclavage. Dans les livres, articles, témoignages et interviews autour de ces musiques, c'est une constante. L'esclavage est certes aboli (officiellement), mais il reste très présent dans les récits et explications autour du « séga ».

« *Sega is also a form of escape from a harsh social world. Benoit (1985), Didier (1990) and Nagapen (1998)*⁴³ argue that dancing and singing the sega was the only manner in which the slaves could forget about their hardships on the plantation. » [Boswell, 2006, p62]

« Le séga mauricien constitue une pratique de poésie chantée et dansée née au XVIII^e siècle dans le contexte de violence de la société de plantation esclavagiste. Inscrit dans des mécanismes de répression pendant cette période de l'esclavage, puis constitué en tabou social après l'abolition de l'esclavage, le séga est finalement reconnu sur la scène touristique nationale dans les années 1950, à travers des mises en scène qui érigent la pratique comme tradition ancestrale. » [Déodat, 2015, p1]

« L'emploi du terme *sega* (...) aurait, quant à lui, d'abord été utilisé dans le discours colonial du XIX^e siècle pour désigner les musiques des esclaves et des engagés d'origines africaine et malgache dans les îles de l'océan Indien (Samson 2013 : 223)ⁿ²⁵⁶. » [Parent, 2018, p209]

« Le séga, à commencer par son nom, n'est accessible que par le biais des archives coloniales. Dès le départ, les obsessions du pouvoir colonial à quadriller l'espace, à contrôler les corps et à discipliner les sujets de l'Empire apparaissent clairement. » [Déodat, 2018, p4]

n13 « Sur la notion de "tourbillon des influences" à partir de la musique de Madagascar voir Mallet (2009). »

43 Les références sont : BENOIT, Gaetan M. (1985). *The Afro-Mauritians: An Essay*. Réduit : Mahatma Gandhi Institute ; DIDIER, Marcel. (1990). *Pages africaines de l'île Maurice*. Port Louis : Nelson Mandela Center for African Culture ; NAGAPEN, Amédée. (1998). *Le Marronage à l'Île de France – Île Maurice : rêve ou riposte de l'esclave ?* Port Louis : Centre culturel africain.

n256 « Pour des précisions sur l'étymologie du terme *sega*, voir Chaudenson 1992 : 192-193 et 1995 : 111-112. ». Robert CHAUDENSON (1937-2020) est un linguiste spécialiste des créoles, particulièrement réunionnais. Les références sont : (1992). *Des îles, des hommes, des langues*. Paris : L'Harmattan ; (1995). *Les créoles*. Paris : Presses universitaires de France.

« Both sega and the Creole language are read here as processes of rehumanization that was essential for survival within a dehumanized world of enslavement. » [Pyndiah, 2018, p123]

« Segá and the Creole languages are read here as processes of self-creation and practices of rehumanisation that allow for new possibilities of sociality under regimes of oppression. » [Pyndiah, 2019, p177]

« The Moutia from Seychelles, Segá Tambour from Rodrigues, Chagossian Segá with makalapo and Maloya from Réunion, for example, individually emerged from geographical contexts of [e]nslavement, whose difference lies in relation to the different regions of Madagascar and Africa from where people were enslaved, and the process of indigenisation within each specific context. » [Pyndiah, 2019, n87 p184]

« The performative element of segá is best understood as potentially a praxis of resistance to colonial servitude, correctness and ‘purity’ in the colony, as well as a participatory performance, that brings both dancer and audience in a poetic moment of intimacy and urgency. (...) Segá is, furthermore, a visceral experience of rhythm, beats, sounds, dance that produce decolonial archives of feelings and sensations, built on modes of expressions and aesthetics that subvert the objective historical archive and the colonial aesthetics in place. » [Pyndiah, 2018, p130]⁴⁴

« the licentiousness and pejorative qualifying terms such as erotic, sensual, sexual, noisy, rough, raw, vulgar, burlesque, carnivalesque and entertaining that often plague the segá dance and lyrics have been read within the lens of (conservative Christian/Indian) bourgeois aesthetics and epistemologies introduced in the colony and perpetuated in the postcolonial space with the aim at regulating taste and sensing. » [Pyndiah, 2018, p129-130]

« En plus je suis née un 20 décembre, le jour de la fête de l’abolition de l’esclavage, donc voyez c’est... à chaque fois que c’était mon anniversaire, on me disait “aujourd’hui c’est ta fête”. Mais en fait je ne comprenais rien quand ils me disaient “aujourd’hui c’est ta fête”, je [ne] comprenais pas du tout pourquoi. Et voilà, c’est au moment qu’on m’a dit mes ancêtres c’étaient des gaulois, j’ai dit “oh là là, y’a un problème”, quoi. C’est à partir de là, j’ai compris enfin toute l’histoire de la Réunion. » [Salem, 2019, 11:42-12:04]

L’ensemble de ces dimensions, l’épaisseur historique de l’esclavage (environ deux siècles, du XVII^e siècle à 1835 pour Maurice, 1848 pour La Réunion) et de la colonisation (encore plus d’un siècle en considérant la départementalisation de La Réunion en 1946, l’indépendance de Maurice en 1968) ne sont surtout pas à négliger quand le « séga » est évoqué.

44 Dans son PhD soutenu l’année suivante, elle reprend exactement ces phrases, en modifiant légèrement les mots de transition sur la deuxième partie, sauf à la toute fin : elle écrit « *settler aesthetics* » plutôt que « *colonial aesthetics* ». Et elle rajoute : « *Segá dance disrupts settler aesthetics, practices and epistemologies, and hence becomes a carrier of decolonial knowledges.* » [Pyndiah, 2019, p199].

D.42) Inscrit dans des inventaires du patrimoine culturel immatériel

Les différentes fiches d'inventaire des patrimoines culturels immatériels commencent par une présentation, en singularisant chaque type de musique...

L'UNESCO en 2009 (décision 4.COM 13.40) :

« **Le Maloya**^{is} est à la fois une forme de musique, un chant et une danse propres à l'île de la Réunion. Métissé dès l'origine, le Maloya a été créé par les esclaves d'origine malgache et africaine dans les plantations sucrières, avant de s'étendre à toute la population de l'île. Jadis dialogue entre un soliste et un chœur accompagné de percussions, le Maloya prend aujourd'hui des formes de plus en plus variées, au niveau des textes comme des instruments (introduction de djembés, synthétiseurs, batterie...). » [Unesco, 2009]

Mais le mot séga n'est pas dans la présentation. Dans le dossier de candidature, la seule utilisation du mot « séga » est : « Dès 1987, le Conservatoire National de Région ouvre la première classe de musique réunionnaise (enseignement du séga et du maloya) » [p9].

Dans ce même dossier, les « Domaine(s) représenté(s) par l'élément » sont : « musique, chant, danse, poésie, slam, cultes aux ancêtres, cultes de possession » [p5].

L'UNESCO en 2014 (décision 9.COM 10.28) :

« Le **séga tipik mauricien traditionnel**^{is} est un art du spectacle très dynamique, emblématique de la communauté créole ou pratiqué lors d'événements familiaux informels ainsi que dans des lieux publics. » [Unesco, 2014]

Dans le dossier de candidature, « le(s) domaine(s) du patrimoine culturel immatériel dans le(s)quel(s) se manifeste l'élément » sont à cocher dans une liste. Ici : « les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; les arts du spectacle ; les pratiques sociales, rituels et événements festifs [et] les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel » [p4].

La seule ligne non cochée est celle des « connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ».

L'UNESCO en 2017 (décision 12.COM 11.b.22) :

« **Le séga tambour de Rodrigues**^{is} est l'interprétation dynamique et rythmique d'une musique, de chants et de danses, qui puisent leurs origines dans les communautés d'esclaves. » [Unesco, 2017]

Dans le dossier de candidature, les domaines sont aussi à cocher. Ce sont les mêmes que ci-dessus, en rajoutant « les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers » [idem, p3]. Ici, toutes celles proposées sont cochées ; celle « autre(s) » ne l'est pas.

Il est à noter que l'île Rodrigues fait partie de la République de Maurice. C'est donc cette dernière qui a déposé ce dossier, comme le précédent.

La France en 2020 :

« Le **séga de La Réunion**^{is} est une musique, des chants et danses constituant un des marqueurs culturels pratiqué par l'ensemble des Réunionnais-es. Il est représentatif de l'identité culturelle et patrimoniale de La Réunion. Les musiciens jouent avec différents instruments sous la forme d'orchestres plus ou moins grands. Les danseurs de séga sont en couple ou en groupe. » [MCC, 2020, p1]

D.43) avec des rapports entre chacune de ces expressions

Du côté officiel et politique, dans une démarche portée par un État pour l'UNESCO, des descriptions et définitions cherchent à particulariser chaque mot (vis-à-vis des autres). Mais du côté de la pratique, illes sont nombreuses à dire les rapprochements et voisinages.

« Le maloya c'est du séga, les quadrilles créoles c'est du séga. Le séga c'est l'ensemble des musiques et des danses de La Réunion, c'est le terme générique disons. Maintenant, comme le créole, et ben, des ségas, yen a de toutes les couleurs et qui ont différentes fonctions, et c'est là peut-être que les noms vont changer. (...)

Donc vous avez ces différentes formes de séga, le maloya et le séga, le maloya c'est du séga, mais ça a une fonction tout à fait différente de ce qu'on appelle le séga » [Ladauge, 2019, 7:59-8:24, puis 11:40-11:51]⁴⁵

Ou, dans une réciproque :

« Le mot Sega veut dire Maloya », Danyèl Waro [dans Girardot, 2019, p38].

Ou, avec une petite remarque historique, mais en finissant par relier :

« Le maloya, c'est pour moi l'ancêtre du séga, mais les deux lé ralliés ensemble. » [Misty, 2019, 5:49-5:55]

Rallier, relier, dans une forme d'alliance :

« La musik séga-maloya, man Maxime Laope [1922-2005], an Michel Admette, tou sa cé in mèm famille, in mèm nourriture, sa mèm mangé mèm a l'ingéryé kan mi découvre maloya », Danyèl Waro [dans Lamrani&co, 2024, 4:02-4:15].

45 Bernadette Ladauge « est une farouche opposante au PCR » (Parti communiste réunionnais) [Samson, 2011, p168]. Le PCR est un acteur majeur de la sortie en visibilité au grand jour du maloya au début des années 1970s. Il en fait « son emblème musical » [*idem*, p160], et c'est dans ce cadre que Danyèl Waro le rencontre.

D.44) et une spécificité séga-maloya à La Réunion

Guillaume Samson a donc écrit : « Jusqu’au milieu du XX^e siècle, le terme “séga” est resté très polysémique » [2013, n6 p223, §17].

En 2011, il avait détaillé un peu :

« Jusqu’au début du XX^e siècle, le terme *séga* désignait, de fait, à la fois : 1) la musique spécifique des descendants des travailleurs africains et malgaches (ce que l’on appelle aujourd’hui *maloya*) ; 2) la chanson créole (que l’on appelle aujourd’hui *séga*). Ce n’est que dans le courant du XX^e siècle, et en particulier à partir des années 1930, que la distinction terminologique que l’on connaît aujourd’hui s’est réellement cristalliséeⁿ¹⁷. » [p167-168]

La note 17 qui finit cet extrait est :

« Les conflits culturels et politiques des années 1960-1970, qui ont donné lieu à la revitalisation du *maloya*, ont fortement contribué à entériner cette distinction entre *séga* et *maloya* (Samson 2008). » [p168]

La distinction entre le séga (considéré comme moderne qui serait plus commercial, avec des textes légers et pour la fête, plus influencé par l’Europe, etc.) et le maloya (considéré comme traditionnel, néo-traditionnel, qui serait plus avec des textes revendicatifs et/ou pour des cérémonies, plus influencé par l’Afrique, etc.) est encore amplifiée en 2009, par la reconnaissance internationale du maloya avec son inscription dans le patrimoine culturel immatériel de l’UNESCO, et pas du séga qui serait alors moins digne d’intérêt ? Celui de l’île Maurice l’a été en 2014 (voir au-dessus).

Guillaume Samson écrit « clivage *séga* vs *maloya* » dans le titre d’une partie de son article de 2011 [p159] ; Christine Salem parle de « concurrence » [2019, 7:16] et « grand fossé » [11:19].

« Et c’est vrai qu’en restant dans le milieu musical à la Réunion, je me suis rendu compte qu’y’a une sorte de haine qui existe entre ces deux musiques-là (...)

À un moment donné, on a voulu nous faire oublier le maloya, mais ça [n’]a pas passé, et d’ailleurs je remercie tous ces gens-là qui se sont mobilisés justement pour valoriser le maloya, Lo Rwa Kaf, Gramoun Lélé, Danyèl Waro, donc et puis tous ces écrivains aussi qui étaient aussi présents. Par cette négligence-là en fait, j’ai envie de dire, c’est ça qui a créé ce fossé entre le séga et le maloya en fait. Pour moi, avant tout, il faut partager. » [12:18-12:28, puis 12:50-13:21]

Serz Dafreville dit aussi :

« moi mi vais pas oppose le séga et le maloya, moi cé pas fait bataille deux frères » [2019, 8:57-9:02]

L’association Laklarté (Linité artistik kiltirel lang anvironeman réyoné tradision épanouisman) est un collectif d’artistes et militant·es réunionnais·es. Le 4 août 2017, illes écrivent à la SACEM :

« Aujourd’hui, la reconnaissance de notre style musical apparaît comme une évidence, la suite logique du classement de son entité “Maloya” au patrimoine immatériel mondial de l’UNESCO.

Nous sommes souvent confrontés, lors de nos dépôts d’œuvre auprès de la SACEM à ce choix de classification de notre style musical. Par défaut, ils se retrouvent soit dans la world musique, la musique traditionnelle et/ou la variété française, faute d’une identification propre. (...)

Nous, sociétaires de la SACEM, soutenus par la population réunionnaise et des artistes réunionnais, par la présente, nous vous adressons une demande relative à la création de notre style musical réunionnais : SÉGAMALOYA.

Nous souhaiterions pouvoir, en qualité de membres, auteurs-compositeurs de la musique réunionnaise SEGA et/ou MALOYA, dignement dénommer notre style musical sous l’item SÉGAMALOYA lors de l’enregistrement de nos œuvres correspondant à ce style. (...)

Aujourd’hui, la reconnaissance de notre style musical apparaît comme une évidence, la suite logique du classement de son entité “Maloya” au patrimoine immatériel mondial de l’UNESCO.

Le SÉGAMALOYA repose sur les deux entités historiques de la culture réunionnaise, à savoir :

- Le **SÉGA** : l’expression musicale universelle la plus populaire et la plus diffusée, plus dans une dynamique festive et de piste de danse.
- Le **MALOYA** (anciennement appelé Séga des noirs) : l’entité originelle afro-malgache faisant appel à la tradition et au culturel, plus dans une dynamique identitaire. »

Le SÉGAMALOYA est une réactualisation du Séga populaire né après l’abolition, de la rencontre entre les rythmes du Séga des noirs et des sonorités occidentales du quadrille créole.

Il est à noter qu’un processus similaire s’est opéré à La Nouvelle Orléans : une rencontre entre les rythmes africains et le quadrille des tuileries ajouté à d’autres ingrédients donna naissance au RAGTIME puis au JAZZ.

La création de ce style musical pourra s’étendre à la zone océan indien, permettant aussi aux auteurs-compositeurs des îles Maurice, Rodrigues et Seychelles d’identifier leur style musical basé sur le séga, conformément à votre politique de coopération de développement dans la zone océan indien. » [Laklarté]

Cette lettre signée par Jean Bruno Escyle, S Moray, Paël Gigan et Jean-Luc Damartin obtient gain de cause peu après, le 27 septembre 2017.

Après la conférence de presse l’annonçant, dans un courrier des lecteurs à *zinfos974* :

« Parlant de nom, j’ai bien apprécié l’allusion faite au nom de famille et au prénom. Effectivement nous nous retrouvons avec un nom de famille commun aux Mascareignes SÉGA et au prénom propre à l’identité réunionnaise MALOYA appelé aussi Séga des noirs. » [Xavier&co, 2017]

Apolonia (Jean Bruno Escyle)⁴⁶ a donc signé cette lettre, puis fait une vidéo en 2021 pour son album et spectacle *L'esprit kabar*, qui présente le parti pris SégaMaloya, qu'il écrit avec deux majuscules :

« Le terme SégaMaloya dit deux choses, tout d'abord notre appartenance à la famille des musiques de l'archipel des Mascareignes, et de l'indien océanique grâce au terme générique séga, ensuite notre ancrage réunionnais avec le terme maloya, sous lequel a été classé notre patrimoine culturel et immatériel à l'UNESCO en 2009. [Apolonia, 2021, 3:22-3:47]

D.45) Utilisé pour désigner de nombreuses choses

Au fil des utilisations, des conversations et de leurs contextes, le mot « séga » peut désigner...

1/ Un genre/style principalement musical

Il n'est jamais loin d'une danse, mais souvent, dans les milieux que je fréquente comme musicien qui trouve facilement des musicien·nes et des ethnomusicologues, l'insistance peut être sur la dimension musicale...

« Le *sega* est le genre musical principal des Mascareignes. Aux Seychelles, il réfère à une musique et une danse très proches du *sega* mauricien. » [Parent, 2015, n58, p58]

« Pour moi, c'est une musique, on va dire, c'est composé du rythme ternaire et des instruments harmoniques (...) dans le séga, y'a ces compositions entre rythme traditionnel d'ici et les instruments harmoniques on va dire occidentales. » [Salem, 2019, 1:17-1:55]

Dans son enfance, en parlant de la distinction maloya et séga à La Réunion, Christine Salem dit aussi : « pour moi, le séga c'était une musique à part entière, comme toutes les musiques » [*idem*, 12:13]. Je comprends le « à part entière » de cette phrase comme argumentant pour sa reconnaissance, et pas mettre la priorité sur la dimension musicale. Elle évoque la danse dans la fin du podcast : « voilà y'a une façon de le danser en fait le séga, voilà y'a une façon de faire au niveau des mouvements », avec un rapport au « folklore » (lié à la « troupe folklorique de La Réunion »), la danse seul·e ou à deux [15:56-17:56].

« Le séga pour moi, c'est, ici à La Réunion, c'est une musique très populaire qui a eu son évolution, et qui est toujours recherchée, qui est toujours appréciée par le public réunionnais. » [Misty, 2019, 0:14-0:25]

46 **Apolonia** et son leader **Jean Bruno Escyle** : le groupe est fondé en 1990 en commençant par des reprises dans les fêtes et les bals, puis des disques avec une première compilation en 1998.

2/ La musique, mais vraiment pas seule

Dans une citation ci-dessus, Caroline Déodat a déjà mis l'accent sur les dimensions poétique, chantée, musicale, dansée et chorégraphique du séga (mauricien) [2015, p1].

« *Sega is a polymorphous performing art form – dance, music, rhythms, story-telling, and song in the Creole language – (...) the sega practice – in its poetic forms, musical arrangement, instrumental range, the dance performance and the function of story-telling –* » [Pyndiah, 2018, p120-121]

« *the sega: a polymorphous performative art form embodied in dance, music and song in the Creole mother tongue* » [Pyndiah, 2019, p5].

« *The Mauritian sega has been described as a polymorphous performative art form consisting of songs, dance, music, beats, rhythm and storytelling in the Creole mother tongue (Andon and Bastien, 2014; Boswell, 2017; Manuel, 1998; Police, 1998; 2000; 2001)⁴⁷.* » [Pyndiah, 2019, p20]

« *the sega (a performative art form consisting of dance, music, storytelling and song in the Creole language)* » [Pyndiah, 2019, p177].

« *Like seggae, sega creates a specific visceral sonic and visual atmosphere.* » [Pyndiah, 2018, p130]

« J'ai donc découvert la forme instrumentale, la forme chantée, la forme musicale, le rythme. Toutes ces choses ont été découvertes pour moi à l'âge de 20 ans », Danyèl Waro [dans Girardot, 2019, p35].

« D'une manière traditionnelle le maloya c'est à la fois une musique Afro-créole, un chant, une musique, un rythme et une danse (...) ce qu'on appelle le maloya pour moi c'est le rythme, les instruments, c'est avant tout, le rythme et la philosophie qui a derrière... (...)

47 Les références sont : ANDON, Vanecia & BASTIEN, Daniella. (2014). *Traditional Mauritian – Séga Tipik Morisien, First Inventory of Intangible Cultural Heritage for inclusion in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage*. Port Louis : Prime Minister's Office ;
BOSWELL, Rosabelle. (2017). « Segga as voice-work in the Indian Ocean region », dans *Journal of the Indian Ocean Region*, vol. 13, p92-110 ;
MANUEL, Peter. (1998). *Popular musics of the Non-Western World: An introductory Survey*. Oxford : Oxford University Press ;
POLICE, Daniella (1998). « Séga et émancipation », dans J-C., Cangy, J-C., Low, and M., Paroomal, (éd.), *L'esclavage et ses Séquelles : Mémoire et Vécu d'hier et aujourd'hui*. Port Louis : Ministère des Arts et de la Culture ;
POLICE, Daniella. (2000). « Mauritian Segga: The Trace of the slave's emancipatory voice », dans *UTS Review*, n° 6 (et dans Ghosh, D. and Muecke, S., (ed.), *Cultures of Trade: Indian Ocean Exchanges* (2017), Newcastle: Cambridge Scholars Publishing) ;
POLICE, Daniella (2001). « Les pratiques musicales de la population servile puis affranchie de Maurice dans les écrits francophones des XVIII^e et XIX^e siècles », dans V. Teelock and E. Alpers, (ed.), *History, memory and identity*. Port Louis and Réduit: The Nelson Mandela Centre for African Culture and the University of Mauritius.

Tu vois il y a plein de subtilités là-dedans et pour moi ce qui reste maloya c'est le rythme c'est la philosophie qui est chanté, c'est la vie de tous les jours, » Stéphane Grondin⁴⁸ [dans Girardot, 2019, p44 puis 54].

« Le séga c'est la musique, mais c'est aussi tout ce qui compose, qui compose cet art-là, c'est-à-dire les gens qui pratiquent, les gens qui écoutent le séga » [Dafreville, 2019, 9:32-9:42]

3/ Et un rapport au créole, des valeurs, une culture, un art de vivre

« Il s'agissait pour nous au moyen de l'analyse des ségas, lieu de construction par excellence d'une parole créole sur elle-même, sur son environnement et le monde, d'observer dans quelle mesure notre hypothèse de départ se vérifie : les fondements de la culture créole, les valeurs qui définissent la relation de la personne créole au monde, qui régissent la gestion que celle-ci fait de son environnement, sont aux antipodes de valeurs qui motivent la logique de développement économique héritée de l'occident. » [Police-Michel, 2006, p1 du pdf]

Le livre de Rosabelle Boswell, *Le malaise créole : ethnic identity in Mauritius*, a une partie « *Self-definition through Sega* » [2006, p61-65], avec une sous-partie « *Performing Culture through Sega* » [p63-64].

« *creative practices in the Creole mother tongue, such as sega* » [Pyndiah, 2018, p128 ; 2019, p34].

« *they [sega and seggae] consist of a corpus of knowledge (in both lyrics, musicality, performance and sonic landscape), handed down through generations of practitioners.* » [Pyndiah, 2018, p128]

« *the culture of the Creole people from the Mascarene islands of the Indian Ocean region is sonic, which explains why sega was voted the best form of representation of Mauritian cultural heritage in a survey conducted by the Truth and Justice Commission (TJC, 2011)*⁴⁹. » [Pyndiah, 2019, p63]

« le maloya réunionnais est chanté et rêvé en créole parce que ça exprime un sentiment, une manière de vivre, un environnement "créolophone" des camps de travailleurs », Stéphane Grondin [dans Girardot, 2019, p44].

« pour moi, la particularité, bah... y'a déjà la langue » [Salem, 2019, 01:55].

48 **Stéphane Grondin** est l'initiateur et animateur principal de la Maison du Maloya, créée en ligne puis devenue un lieu physique, le 20 décembre 2016. (Le 20 décembre est symbolique, jour de la fête de l'abolition de l'esclavage à La Réunion en 1848). Il a écrit une méthode *Aux rythmes du maloya*, première édition en 2011.

49 La référence est : TJC (2011). *Truth and Justice Commission, Volume 1-4*. Mauritius: Government Printing.

« Le séga est un langage, le séga est une forme de communication, est une forme d'expression, le séga est une manière de vivre sa créolité, est une manière d'être créole, est une manière d'être dans ce bassin indo-océanien. Le séga c'est une partie de l'âme réunionnaise, c'est une des facettes des différentes cultures de l'océan Indien et notamment sa facette musicale peut être la plus forte et la plus significative. » [Fontaine, 2019, 0:33-1:07]

« Le séga c'est... c'est tout un art de vivre, c'est la musique avant tout, la musique que notre péi l'a mett' ensemble, et nou na continué propaz ali, na continué é faire vivre ali, mais c'est aussi tout un art de vivre » [Dafreville, 2019, 2:46-3:05]

« Mon vision séga ? Ben c'est un magnifique, un magnifique volet, un magnifique pan de notre culture, c'est notre patrimoine et c'est quelque chose de riche. C'est une musique lé riche, très très riche, non seulement li lé riche que, nou prend ce que nou va autour, nou sauvegarde ce kon nen a, et certains ici, i prend aussi ce que le séga i peut donner aussi. » [Dafreville, 2019, 6:17-6:43]

« [Le] séga c'est plein de choses derrière, c'est la culture, c'est la langue surtout, la culture régionale, c'est tout ça » [8:20-8:28]

4/ Une importance aux paroles

« Resistance through lyrics forms an important part of Creoles' challenge to dominant ideas of culture and identity. » [Boswell, 2006, p64]

« Pour moi le maloya, c'est d'abord le mot. Je cherche la cadence, l'image, le rythme dans le mot », Danyèl Waro. La source initiale m'est (encore) inconnue, mais ces deux phrases se retrouvent presque systématiquement dans la présentation de ses concerts.

« Mais dans tout cela pour moi ce qui est très important dans le Maloya c'est les paroles, le phrasé, les métaphores, les devinettes le sens caché et ça, depuis ma jeunesse j'ai cette chose-là. C'est pour moi une chose très importante dans le Maloya », Danyèl Waro [dans Girardot, 2019, p35].

« il y a des aliments de base, le maloya... dans le texte, la façon de composer, la façon d'articuler les mots, de composer la rythmique », Stéphane Grondin [dans Girardot, 2019, p50].

« Effectivement le créole réunionnais n'est pas le créole mauricien. (...) Et comme le séga a besoin de langage, est un langage, mais qui a besoin de sous-langages, nécessairement les paroles qu'il contient, de par leurs différences, ici dans l'île, fait qu'on obtient un séga différent. » [Fontaine, 2019, 2:24-3:28]

« Les messages forts dans le séga, c'est les prises de conscience, c'est ce qui se passe un petit peu dans le quotidien de tous les jours, surtout, c'est une musique qui est tellement écoutée à La Réunion, il faut que nous, les artistes, nou fait pass' des messages vrais, des messages qui peuvent vraiment toucher, qui peuvent aider et qui peuvent surtout rassembler. » [Misty, 2019, 6:35-6:55]

5/ Un véhicule d'expression(s)

Cette formulation est celle de Sully Fontaine, et elle est intéressante, notamment quand il la développe :

« Le séga était une façon... c'est pas le séga de maintenant, séga un peu vif, un peu, non, le séga de l'époque était un séga plutôt lent, qui était plus un véhicule pour parler de choses légères, souvent très légères, parfois même en dessous de la ceinture. Mais on verra que le séga ensuite va véhiculer tout à fait autre chose, et sera un véhicule pour diverses expressions. Le séga est un véhicule extraordinaire, un véhicule multiforme qui permet de chanter sa joie, sa tristesse, de parler de ses angoisses, de ses peurs, de ses ressentis, multiples et variés. Mais le séga peut être aussi un instrument, comme on le voit encore aujourd'hui, pour les puissants ou pour ceux qui tendent à l'être. » [Fontaine, 2019, 13:26-14:17]

Puis il évoque « le séga publicitaire politique », de chaque candidat·e aux élections municipales de Saint-Louis [sud-ouest de l'île] ». Ce séga est « très frontal : “votez pour untel, il va améliorer votre quotidien !” » [14:17-15:25]

« Pourquoi n'utilisent-ils pas, ces gens-là, un rock, une valse ou alors comme c'est la mode aujourd'hui, du dancehall ou autre chose ? Non, parce que ce message ne passe qu'en séga, donc il serait intéressant de s'interroger sur le pouvoir qu'a le séga. Pourquoi ce séga a-t-il plus de pouvoir porteur, de pouvoir transmetteur que d'autres styles musicaux ? C'est une question qu'on peut poser. » [15:24-15:53]

Il évoque ensuite « le séga des travailleurs, le séga pour parler de la difficulté dans le travail » (que le maloya continue) [15:54-16:04], puis le « séga-maloya⁵⁰ ». Dans les années 1970s, 1980s, le maloya est un « véhicule de transport des plaintes et des complaints » en dénonçant les inégalités, tandis que le séga « prendra une dimension quasiment et uniquement festive » [17:14-17:45]. Dans les années 1980s puis 1990s, en voisinage avec « des ségas festifs ou ségas jupes en l'air comme l'appellent certains de ses détracteurs », Sully Fontaine prend exemple avec les groupes Baster ou Ousanousava pour évoquer « le séga revendicatif, le séga engagé » traduisant « le fait de ne pas être pris en considération » ressenti par la jeunesse [19:56-20:59]. En arrivant à l'époque actuelle, il regrette certains textes, mais il dit : « le séga d'aujourd'hui malgré tout décrit la réalité du quotidien des Réunionnais » [22:44-23:09].

Puis il parle en détail d'un disque vinyle 4 titres qu'il a trouvé, avec Antoine Dubras (??) au chant et Loulou Pitou (1924-2002) à l'accordéon, dans la fin des années 60. La dernière chanson s'appelle « Cousin germain », et c'est un séga qui « fait la comparaison entre un noir et un chien ». Et « on a du mal à l'écouter jusqu'au bout

50 Il parle, je transcris donc doit choisir une écriture. Je choisis de mettre un trait d'union, il signifie ici leur rapprochement, mais sans coller les deux mots. Il évoque les vies voisines et différentes de ces deux désignations. (Lui dira « cette espèce de schisme » [16:14] pour la séparation entre le séga et le maloya.)

puisque c'est parfois le chien qui gagne la comparaison », c'est-à-dire un séga « clairement raciste, sur lequel des gens ont dansé ». [28:42-30:01].

« Comment le séga, ce véhicule dont je viens de vanter les avantages, les mérites, comment il peut aussi porter de telles folies ? Mais voilà, ça c'est une de mes grandes interrogations. (...) ça ne fait que rajouter à ma thèse sur le pouvoir extraordinaire qu'a le séga de porter des messages, même parfois parmi les pires, » [29:46-30:16]

Puis il rapporte des paroles d'un autre séga qui pose les « zarab' » comme « arnaqueur », ou se moquant d'un Chinois : « ses dents ont la couleur du cirage »... [30:16-30:57]⁵¹

« Et donc le séga a ça, comme pouvoir, comme capacité, à dire à la fois la légèreté, mais il peut aussi dire l'indécence, il peut aussi dire des choses qu'on peut conter, que les gens vont taire dans la conversation courante. Donc le séga a ce pouvoir d'emmener avec lui, c'est un outil pour ouvrir, pour déterrer, pour renflouer. Le séga est un outil magique. » [30:57-31:24]

Rosabelle Boswell utilise le mot « *vehicle* », pouvant se traduire par véhicule, mais aussi vecteur ou moyen :

« *The sega offers a vehicle for challenges to colonialised notions of identity. In the sega challenges to authority and stereotype are mostly hidden (Scott 1990)⁵², particularly for those who do not understand Kreol well or do not really listen to the lyrics. Jokes, verbal skill and specific contextualisations (e.g. people at work, parties or in a bar) conceal messages of resistance, triumph and revenge in segas that some Creoles pick up on, as they listen to the songs.* » [Boswell, 2006, p75]

6/ Et alors des questions d'identité⁵³

Tout cela amène des enjeux d'identité très forts. Le terme « identité » est aussi très présent dans les écrits autour de ces musiques⁵⁴.

Bernadette Ladauge utilise les termes « identitaire et identifiable » pour qualifier le séga...

51 Voir aussi <https://7lameslamer.net/chansons-lontan-segas-pas-sages-1-2330/>

52 SCOTT, James C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven : Yale University Press. En français : (2019). *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*. Paris : éd.Amsterdam (trad. Olivier Ruchet et Ludivine Bantigny).

53 Je suis plus à l'aise avec des mots comme « identification » et plus encore « subjectivation » pour désigner un processus, un mouvement et une dynamique, plutôt qu'une forme de fixité trop sous-entendue derrière « identité » ou « subjectivité ». Mais c'est le mot « identité » qui est présent dans les écrits et discours autour des ségas.

54 Dans mon dossier « ressources pdf îles de l'océan indien », 63 sur 78 documents écrits différents remontent avec une recherche « identit » (identité, identity, identitaire), dont 5 avec un de ces mots dans le titre.

« une musique et une danse identitaires et identifiables que tous les Réunionnais, quelles que soient leurs origines, vont partager, où ils vont se retrouver, donc c'est identitaire. Et c'est identifiable parce que c'est différent des autres pays qui nous entourent où on danse aussi le séga, parce que tout ça a la même origine, ça nous différencie du séga seychellois, du séga mauricien, du séga rodriguais, du séga des Chagos et du séga malgache, donc ça doit être identifiable, et surtout identifiable par rapport aux touristes ou aux étrangers, on ne doit pas nous confondre avec Tahiti, les Antilles et les Eskimos, voilà. » [2019, 02:19-03:15]

« *Sega is also an important form of lamentation and the varieties and diverse social meaning of the sega to Creoles indicates the ways in which sega contributes to the diversity of Creole identity in Mauritian society.* » [Boswell, 2006, p61]

« Pour moi, le séga, ça fait aussi partie de la tradition réunionnaise (...) pour moi, le séga, ça fait partie de notre vie, ça fait partie de notre culture. En tout cas, pour moi, c'est les deux musiques [maloya et séga] en tout cas qui représentent aussi La Réunion. » [Salem, 2019, 3:21-3:51]

7/ Une percussion particulière

Mais aussi, de façon plus précise et ciblée, l'adjectif séga peut venir qualifier un type de percussion : le « *tanbour sega* (du *sega otantik* seychellois) » [Parent, 2018, p310]⁵⁵. Rosabelle Boswell l'évoque aussi [2006, p199].

8/ Un morceau de musique

La phrase « mets-nous le séga de la dernière fois » peut arriver au cours d'une soirée dans l'Hexagone européen... Dans les îles de l'océan Indien, c'est plus rare ; il faut souvent un complément de dates, de circonstances, de nom d'un groupe qui joue ou d'un album ou d'un type de clip, etc. Dans Mawaar, nous en avons plusieurs dans nos tentatives, mais nous restons sur un pendant assez longtemps, il devient alors « le séga » dans nos échanges. Et nous disons « le séga de Cassiya » pour « Reve nou ancêtre », alors que ce groupe en a enregistré de très nombreux ! Mais c'est celui que nous avons le plus travaillé. Si c'en est un autre, on le signale par son titre ou un complément qui permet de l'identifier.

55 Voir aussi la fig. 12, p137, et les p304-310.

9/ Un rythme, un son, un battement

C'est par le rythme ou un rapport au rythme que peut se généraliser l'expression « séga ». Et ainsi elle désigne une qualité musicale que l'on retrouve dans d'autres musiques qui ne prennent pas le nom de « séga ».

La « signature rythmique du séga » [Samson, 2016, §9], la « formule rythmique » [Mallet&co, 2020] ou le « patron rythmique » [Lagarde, 2012 ; Parent, 2018] suivant la formulation choisie, sont caractéristiques.

« quand je parle maloya, je dis rythmes (...) c'est comme un corps humain, il y a des fois, le cœur i bat plus vite, il y a des fois le cœur il bat plus doucement » Stéphane Grondin [dans Girardot, 2019, p54].

« *Sega is composed of the sound of the pulsating rhythm of the ravann and any other improvised instruments such as the tinkling of a metal spoon, the rattling of seeds or sand in a tin or the clapping of hands.* » [Pyndiah, 2019, p195]

« Parce que le séga c'est un rythme et donc si on parle de rythme, c'est un battement, c'est... Si le séga est le cœur d'une musique de l'océan Indien, ce cœur bat d'une manière très spécifique. Et le séga donc, c'est un battement spécifique, qui peut être varié, comme métaphore, mais c'est le cœur de l'océan Indien qui bat d'une certaine façon. » [Fontaine, 2019, 10:33-10:57]

« Pour moi, la liaison se fait au niveau du rythme, en fait, le séga et le maloya sont liés par rapport à ce rythme ternaire qui existe dans cette musique. » [Salem, 2019, 3:50-4:02]

« na beaucoup de genres de séga, na le séga piqué, le séga love, beaucoup de mélanges, mais qui, grâce à sa rythmique, nou peut dire que cé le séga. » [Missty, 2019, 2:13-2:27]

Cela ramène à une présence générale, générique qui se singularise, avec :

« le *salegy* (Madagascar), le *séga* (Maurice, La Réunion, Rodrigues), le *maloya* (La Réunion), le *moutya* (Seychelles), le *m'godro* (Mayotte) pour ne citer que des musiques qui sont connues en dehors de leurs contextes locaux... » [Mallet&co, 2020, p170].

Mais le rythme peut être compris de manière trop séparée de toutes les autres dimensions sonores. Dans sa description d'une version de la chanson « Tanbour moutya » par Keweb et Sokwe, Marie-Christine Parent écrit : « Puis, chaque instrumentiste reprend son rôle afin de produire ce “son⁵⁰¹” caractéristique du sega ». Et dans la note de bas de page 501, elle explique :

« La notion de “rythme” me semble limitée pour décrire le produit d'un ensemble de sonorités qui caractérisent des musiques comme le moutya et le sega, je parlerai de “son”, au sens d'une combinaison de sonorités et pour laquelle la dimension rythmique est essentielle, mais non unique » [2018, p413].

L'expression « *sound-rhythm* » de Wadada Leo Smith [1973] dit cette interdépendance et relation : son-rythme, rythme-sonorité, rythme-timbre, l'intelligence-rythmes-sonorités (► 4.13).

D.46) Décrit avec des images et des métaphores

1/ Une plante, une personne

Une chanson connue de Danyèl Waro s'appelle « Po mwin Maloya ». Elle termine le disque *Grin n syèl* qui sort en 2006. Les notes de pochette la date de 2000⁵⁶. C'est par elle qu'il choisit de répondre à la question « qu'est-ce que le maloya ? » qui commence une master-classe de l'Université numérique de La Réunion en 2024 :

« [01:00] Salim Lamrani : Qu'est-ce que le maloya, comment le définiriez-vous, est-ce que c'est un chant de résistance, est-ce que c'est un chant d'amour de la terre et de l'humanité, est-ce que c'est un chant identitaire, est-ce que c'est un chant qui permet d'exprimer les douleurs et les aspirations, qu'est-ce que c'est ? »
La réponse n'est pas simple... Danyèl Waro prend un temps puis : [01:28] « Dan mi chanson mi di... » et il commence cette chanson [Lamrani&co, 2024].

Dans les notes de l'album *Grin n syèl*, comme souvent dans les disques de Danyèl Waro, le texte en créole est donné avec sa traduction poétique en français :

Po mwin Maloya	Maloya pour moi
Sa flèr la mank amwin tanmti	Tu es la fleur qui a manqué à mon enfance
Parey mwin nana in bitasyon tél an flèr zordi	À présent te voilà champs de chars sacrés
ényon té Lafrik laba	qui dansent

En résonance avec cette « fleur », premier mot qu'il pose dans cette chanson, Danyèl Waro dit dans un entretien en 2019, qu'il veut « amener le Maloya tout doucement comme une plante qu'on arrose qu'on fait grandir » [dans Girardot, 2019, p34]. Et il « milite pour que le Maloya devienne une personne » [p32].

2/ Métaphores culinaires : zanbrokal, marmite

Dans la même série d'entretien en 2019, Stéphane Grondin dit :

« le maloya c'est une mosaïque, c'est un riz cantonais, un zembrocal (...) tout le monde y mang riz cantonais, mais est-ce que tout le monde fait la même recette, et pourtant c'est un riz cantonais, le maloya c'est pareil » [dans Girardot, 2019, p50].

56 Un extrait du film *Danyèl Waro, fyer batar* de 2002, réalisé par Thierry Hoarau, le montre la chanter : « Le maloya, entre prière et blues » [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/xauvet>]. Des sous-titres sont ajoutés, identiques à la traduction des notes de pochette de 2010.

Et un peu après, il évoque « les saveurs de ce zembrocal musical qu'est le Séga et le maloya réunionnais » [p53].

Le « **zanbrokal** » est une expression réunionnaise. C'est, déjà, un plat typique de l'île à base de riz et de légumes secs qui se décline de multiples manières, « autant qu'il y a de piknik » dira WALTER ADOIS (collègue des groupes Margoz, Koodakood et aujourd'hui MAWAAR). Dans un chronique de son émission *Samèm La Rényon* sur ce plat, Anne Bonneau raconte :

« Pas de R/réunion⁵⁷ sans pique-nique, pas de pique-nique sans zanbrokal (...) Oui, il y a une influence des Indiens mais aussi des Chinois et des Européens dans cette sorte de "jifoutou", si vous me permettez l'expression. C'est pour ça que son nom est passé de simple intitulé de recette à une idée beaucoup moins premier degré. Le zanbrokal, il est à l'image de la population de la Réunion. Chacun son bann [manière], chacun son goût, mais tout' mêlé' dans la marmite. » [2022, 0:01 puis 0:56].

Dans un dictionnaire créole :

« Nasion zanbrokal : on désigne souvent ainsi le peuple réunionnais à cause du métissage de ses composantes. » [Honoré, 2002, p396]

À la fin de sa présentation, Anne Bonneau s'appuie sur le début de la chanson « Rasine momon papa » de Thierry Gauliris, jouée par Baster [1990, 1992] : « Eh ! Racine momon papa, nou lé fièr kalité zanbrokal, rényoné nou lé ! »⁵⁸, auquel un chœur répond : « Samèm ! [C'est ça ! Ou : Exactement !] ». Ces phrases sont reprises plusieurs fois dans la chanson.

Marie-Christine Parent, explicite « la traditionnelle **marmite**^{is} géante, un des symboles forts de la créolisation », avec une note de bas de page :

« L'image de la marmite fait référence à un plat cuisiné dans lequel les ingrédients premiers ne sont plus reconnaissables une fois apprêtés et cuits et donnent un nouveau type de nourriture, qui contient ces premiers éléments, bien qu'ils soient altérés et souvent méconnaissables. Ainsi, la marmite illustre très bien le processus de créolisation que subissent différents éléments culturels. » [2015, n52 p55]

Le chapitre dont est tirée cette note a été écrit pendant son doctorat portant sur le moutya seychellois. Elle soutient sa thèse en 2018 et elle n'y reprend pas cette métaphore. Elle me semble pourtant très éclairante pour expliquer le « séga » comme désignation générique qui se singularise de plusieurs manières. Ce « plusieurs » n'a pas uniquement une dimension géographique qui ferait dire : telle île ou telle région a tel séga. Il faut penser ce terme a priori au pluriel, sauf à en préciser suffisamment le contexte (et pas uniquement des coordonnées géographiques).

57 C'est à la radio et Anne Bonneau choisit précisément ses expressions. Pour transcrire, je ne peux pas choisir entre « pas de Réunion sans pique-nique » et « pas de réunion sans pique-nique », même si, sans doute, cela pourrait plutôt être l'île de la Réunion qui est centre de ses chroniques. Mais l'oralité permet ces deux sens.

58 Cette chanson est dans la cassette *Rasine momon papa* [1990] et dans l'album *Lorizon kasé* [1992]. Cette version est écoutable ici : <https://youtu.be/8EqFhFtfGMo>

D.47) Une, et même des pratiques culturelles

Cette multiplicité du « séga » le présente comme une et même des pratiques culturelles. Je prends ici la « culture », non pas au sens restreint du ministère ou des politiques publiques françaises⁵⁹, mais au sens plus anthropologique. Pour être plus précis, je prends la définition de la *Déclaration des droits culturels de Fribourg* :

« Le terme “culture” recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu’il donne à son existence et à son développement » [Groupe de Fribourg, 2007, art. 2a].

Sous-entendu important : pas uniquement la musique (les pratiques musicales), ni l’art (les pratiques artistiques).

D. 5 | Le séga adjectivé de façon multiple

Le son séga, « au sens d’une combinaison de sonorités et pour laquelle la dimension rythmique est essentielle, mais non unique » [Parent, 2018, n501, p413], peut être divers. Des adjectifs et compléments viennent alors préciser, un peu, le séga dont il est question,

« d’où l’apparition ininterrompue, depuis les années 1950, de sous-styles plus ou moins éphémères dont la simple évocation est significative : séga maloya, séga musette, séga paso, séga conga, séga blues, séga moderne, séga pop, disco séga, séga love, bollywood séga, dance séga... Autant d’appellations qui témoignent de cette dimension « caméléon » revendiquée par les musiciens de séga, lequel a semble-t-il toujours puisé sa vitalité de sa capacité à exprimer l’idiosyncrasie créole dans un contexte de plus en plus mondialisé. En d’autres termes, le séga se veut à la fois moderne et créole. » [Desroches&co, 2008, p210]

Souvent, c’est un adjectif géographique : séga mauricien, réunionnais (« Séga Larényon, séga rényoné » [MCC, 2020, p2]), rodrigais, séga Seychelles ou seychellois...

Marie-Christine Parent décrit :

Aux Seychelles : « *sega tranble* ou *sega otantik* (...) *sega modern* (...) “*sega primitif*” » [Parent, 2018, n255, p209]

À l’île Rodrigues : « *séga plant zariko* (...) *séga tanbour* (...) *ségakordéon* » [Samson, 2001, §12] [cité par Parent, 2018, n255, p209]

59 La Réunion est à la fois un département et une région française, avec une DRAC et des politiques culturelles de ses Conseils départemental et régional.

À l'île Maurice : « on parlera de *sega* typique, de *sega* engagé et, plus récemment, de *sega* Bollywood (Servan-Schreiber 2010) » [Parent, 2018, n255 p209]⁶⁰

Dans l'article et la thèse de Gitanjali Pyndiah déjà citées :

« the commercialized sega (...) the sega vitrine (display sega) » [2018, p122]

« *pariaz* sega (betting sega) (...) commercial sega (...) » [n6 p124]

« indigenized sega (...) sega *tipik* » [p124]

« roots sega (...) sega *ravann* (...) » [p126]

« sega vitrine (commercial sega, for entertainment) » [2019, p194]

« 'folk' sega » [p197, p208]

Fanie Précourt et Claudie Ricaud, dans leur présentation « typologie des ségas », pour le site de la Phonothèque historique de l'océan Indien :

« Le séga *tipik* ou séga traditionnel, séga gro pilé, séga tambour, séga ravanne (...) séga cordéon (qui deviendra séga salon dans les années 1950) (...) séga européenisé (...) séga moderne (...). Également nommé *misik la guèle*, le séga taverne (...) séga engagé (chanson engagée) (...) Séga bollywood et séga *bindu* : les héritages des ségas-chutney (...) séga contemporain » [2020].

J'ai évoqué Apolonia (Jean Bruno Escyle), avec la lettre de l'association Laklarté (Linité artistik kiltirel lang anvironeman réyoné tradision épanouisman) en 2017, et la vidéo de 2021 présentant son parti pris d'un SégaMaloya. Il liste :

D'un côté : « un séga *lacour*⁶¹, un séga *patatèr* ou séga *lamizèr* (...) {séga originel, séga la honte, séga malpropre, séga pas civilisé}⁶² et enfin {séga des noirs}, ce séga {héritier du Tchéga (Danse des noirs)} » et de l'autre : « le {séga salon} séga bien habillé (...) un {séga braté} ou {(séga salon bal)} » [Apolonia, 1:41-3:13].

Références

Je considère chacune des références à égalité d'intérêt pour une recherche. Je les liste alors ensemble, d'une thèse à une pastille audio grand public. Un signe devant chacune distingue les type de références, entre cinq dominantes :

- **Audio** : disque, émission de radio, enregistrement audio, podcast, etc.
- ┌ **Présentation** : conférence, concert, formation suivie, performance, etc.
- **Texte** : article, chapitre, fanzine, livre, diaporama, etc .
- # **Vidéo** : film, images animées, audiovisuel, etc.
- @ **Web** : page internet (pas celle vidéo), réseaux sociaux, mail, etc.

60 La référence est : SERVAN-SCHREIBER, Catherine (2010). *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice. Chutney indien et séga Bollywood*. Paris : Riveneuve éd.

61 En créole réunionnais (au moins), « *lacour* » désigne un espace entre les habitations, un espace public de rencontres et de partages de savoirs et savoir-faire. Ce n'est pas une cour d'école ni la cour royale.

62 La source est ici une vidéo. J'indique entre crochets {}, les mots qui apparaissent à l'écran : <https://youtu.be/HuV-Whixt48>

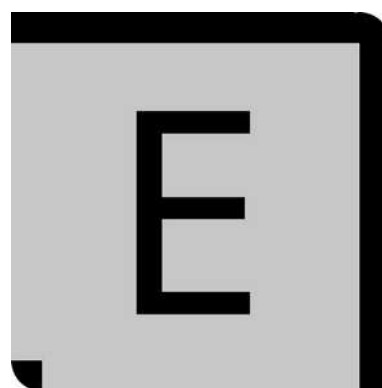
Cette répartition met en évidence que l'immense majorité des ressources des musicien·nes et danseuses sont sous forme audio, et celles des ethnomusicologues sous forme textuelle.

Tous les liens ont été consultés entre le 25 et 31 août 2025.

- # APOLONIA (réal.) (2021). *L'esprit kabar de la danse des noirs au SEGAMALOYA*. En ligne : <https://youtu.be/WYYc78XDDb0>
- BASTER. (1990). *Rasine Momon Papa*. Label : Piros.
 - BASTER. (1992). *Lorizon Kasé*. Label : SEDM Oasis.
 - BERGER, Laurent, & BLANCHY, Sophie. (2014). « La fabrique des mondes insulaires. Altérités, inégalités et mobilités au sud-ouest de l'océan Indien », dans *Études rurales*, n°194, p11-46. En ligne : <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.10098>
 - BONNEAU, Anne. (2022). « Zambrokal », dans *Samèm La Rényon* (prod. Outre-mer la 1ère La Réunion), 6 avril 2022. En ligne : <https://la1ere.franceinfo.fr/reunion/programme-audio/samem-la-renyon-630336fc-206f-427b-b0b9-75b8685289e6/>
 - BOSWELL, Rosabelle. (2006). *Le Malaise Créole: Ethnic Identity in Mauritius*. Providence : Berghahn Books., coll. New Directions in Anthropology.
 - DAFREVILLE, Serz. (2019). « Serz Dafreville, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, 11 avril 2019 (avec Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/71>
 - DÉODAT, Caroline. (2015). « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la “danse des Nègres” au patrimoine “créole national” », dans *Recherches en danse*, n°4. En ligne : <https://doi.org/10.4000/danse.1062>
 - DESROCHES, Monique. (1996). *Tambours des dieux : musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Paris/Montréal : L'Harmattan.
 - DESROCHES, Monique & SAMSON, Guillaume. (2008). « La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises », dans GHASARIAN, Christian (éd.). *Anthropologies de La Réunion*. Paris : éd. des Archives contemporaines, p201-218.
 - FONTAINE, Sully. (2019). « Sully Fontaine, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, mars 2019 (avec Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/123>
 - GIRARDOT, Romain. (2019). *Le maloya : son histoire, sa pratique, son apport à la culture réunionnaise et dans les institutions musicales*. Mémoire Cefedem de Normandie (annexes avec deux entretiens, Danyèl Waro p30-40, et Stéphane Grondin p41-63).
 - GROUPE DE FRIBOURG. (2007). *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*. Observatoire de la diversité et des droits culturels. En ligne : <https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/>
 - HONORÉ, Daniel. (2002). *Dictionnaire d'expressions créoles : Semi-lo-mo*. Saint-Denis (de La Réunion) : éd. Udir.
 - LADAUGE, Bernadette. (2019). « Bernadette Ladauge, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, 11 avril 2019 (avec Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/121>
 - LAGARDE, Benjamin. (2012). *Réunion maloya : La créolisation réunionnaise telle qu'entendue depuis sa musique traditionnelle*. Thèse de doctorat en Anthropologie, Aix-Marseille.

- LAKLARTÉ. (2017). *Demande de création du style musical SEGAMALOYA*. Lettre de LAKLARTÉ (Linité artistik kiltirel lang anvironeman réyoné tradision épanouisman) à la SACEM, Jean-Claude Petit (prés.), 4 août 2017. En ligne, deux pages : <https://www.zinfos974.com/wp-content/uploads/articles/17662515-22100554.jpg> et <https://www.zinfos974.com/wp-content/uploads/articles/17662515-22100566.jpg>
- # LAMRANI, Salim, WARO, Danyèl & UNIVERSITÉ de la Réunion (réal.) (2024). « Maloya, nout lidantité, nout konba, partie 4 », dans *Les causeries « Culture »*, 28 fév. 2024. En ligne : <https://doi.org/10.60527/afea-0x04>
- @ LEFÈVRE, Christine. (2023). « Dodo », dans *mnhn.fr*, Muséum national d'Histoire naturelle. En ligne : <https://www.mnhn.fr/fr/dodo>
- LEO SMITH, Wadada. (1973). *Notes (8 Pieces) Source a New World Music: Creative Music*. Autoéd.
- MALLET, Julien. (2002). *Liens sociaux et rapports ville / campagne : le tsapiky, « jeune musique » de Tuléar (sud-ouest de Madagascar)*. Thèse de doctorat en Ethnomusicologie, Université Paris 10.
- MALLET, Julien. (2009). *Le Tsapiky, une jeune musique de Madagascar : ancêtres, cassettes et bals-poussière*. Paris : éd. Karthala, coll. Hommes et sociétés.
- MALLET, Julien & SAMSON, Guillaume. (2020). « Pour une approche alternative des circulations musicales à partir d'un rythme commun dans l'océan Indien », dans *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n°160-161, p167-183. En ligne : <https://doi.org/10.4000/jda.9647>
- MCC (Ministère de la culture). (2020). « Le séga de l'île de la Réunion », dans *Patrimoine Culture Immatériel en France*, 12 fév. 2020. En ligne : <https://www.pci-lab.fr/fiche-d-inventaire/fiche/368-le-sega-de-l-ile-de-la-reunion>
- MISSTY. (2019). « Missty, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, 15 avril 2019 (avec Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/72>
- PARENT, Marie-Christine. (2015). « Représentations publiques du patrimoine musical et de la diversité culturelle en milieu créole : le cas des Seychelles (océan Indien) », dans MOISA, Daniela & RODA, Jessica (éd.). *La diversité des patrimoines : du rejet du discours à l'éloge des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. Nouveaux patrimoines, p49-64.
- PARENT, Marie-Christine. (2018). *Le moutya à l'épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d'aujourd'hui (océan Indien)*. Thèse de doctorat en musique, option Ethnomusicologie / Arts vivants, dominante musique, Montréal, Nice Sophia Antipolis.
- POLICE-MICHEL, Daniella. (2006). « Le séga traditionnel mauricien, Lieu de naissance d'un nouvel anthropos », dans *Etudes Océan Indien*, n°37, p91-110. En ligne : <http://www.marceljousse.com/wp-content/uploads/2016/11/PLe-S%C3%A9gaTradMaur-2006.pdf>
- @ PRÉCOURT, Fanie & RICAUD, Claudie. (2020). « Musiques de Maurice. Typologie des ségas : du gro pilé au moderne », dans *Phonothèque Historique de l'Océan Indien*, 31 mars 2020 (avec le Pôle Régional de Musiques Actuelles de la Réunion). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/19>
- F PRMA (Pôle Régional de Musiques Actuelles) La Réunion. (2019). *Tschiéga ségas, Musiques et danses de l'océan Indien [Exposition]* (avec l'aide de l'Union Européenne, la Région Réunion, la Direction des Affaires Culturelles de l'océan Indien, le conseil départemental de La Réunion et la SACEM). Documentation en ligne : <https://www.prma-reunion.fr/les-expositions>

- PYNDIAH, Gitanjali. (2018). « Sonic Landscape of Seggae: Mauritian Segga Rhythm Meets Jamaican Roots Reggae », dans *Interactions: Studies in Communication & Culture*, n°9, p119-136. En ligne : https://doi.org/10.1386/isc.9.1.119_1
- PYNDIAH, Gitanjali. (2019). *Decolonising Dodoland: From Colonial Anaesthesia to Autopoiesis in Creative Practices on Mainland Mauritius*. PhD in Cultural Studies, Goldsmiths, University of London. En ligne : <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/27689/>
- SALEM, Christine. (2019). « Christine Salem, connaissez-vous le séga ? », dans *Connaissez-vous le séga ?*, avril 2019 (avec Clément Delpouve). En ligne : <https://www.phoi.io/index.php/Articles/Display/Details/id/20>
- SAMSON, Guillaume. (2001). « Clivage social et appropriation musicale à l'île Rodrigues. Le cas du ségakordéon », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°13, p163-178. En ligne : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/703>
- SAMSON, Guillaume. (2006). *Musique et identité à La Réunion : généalogie des constructions d'une singularité insulaire*. Thèse de doctorat en Anthropologie, Montréal, Aix-Marseille 3.
- SAMSON, Guillaume. (2011). « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°24, p157-171. En ligne : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1755>
- SAMSON, Guillaume. (2013). « Transculturations musicales et dynamiques identitaires », dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n°207-208, p215-235. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24693>
- SAMSON, Guillaume. (2016). « Production phonographique, mémoire et revitalisation culturelle à La Réunion : le cas du séga », dans ATERIANUS-OWANGA, Alice & SANTIAGO, Jorge P. (éd.). *Aux sons des mémoires : Musiques, archives et terrain*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. Nouvelles écritures de l'anthropologie. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pul.29586>
- UNESCO. (2009). « Le Maloya », dans *Patrimoine culturel immatériel de l'humanité*. Documents en ligne depuis : <https://ich.unesco.org/fr/D%C3%A9cisions/4.COM/13.40>
- UNESCO. (2014). « Le séga mauricien traditionnel », dans *Patrimoine culturel immatériel de l'humanité*. Documents en ligne depuis : <https://ich.unesco.org/en/decisions/9.COM/10.28>
- UNESCO. (2017). « Le séga tambour de Rodrigues », dans *Patrimoine culturel immatériel de l'humanité*. Documents en ligne depuis : <https://ich.unesco.org/en/decisions/12.COM/11.B.22>
- VELLAYOUDOM, Jérôme. (2006). « Le Maloya », dans *Littérature. Revue de littérature comparée*, n°318(2), p243-248. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rlc.318.0243>
- WARO, Danyel. (2006). *Grin n syèl*. Label : Cobalt.
- @ XAVIER & ZINFOS974. (2017). « Ségamaloya : officialisation obtenue par Laklarté à la SACEM », dans *Zinfos974*, Le courrier des lecteurs, 16 oct. 2017. En ligne : <https://www.zinfos974.com/segamaloya-officialisation-obtenue-par-laklarte-a-la-sacem/>



Fanzines

Piquer nout' séga-là !

Un journal d'activités

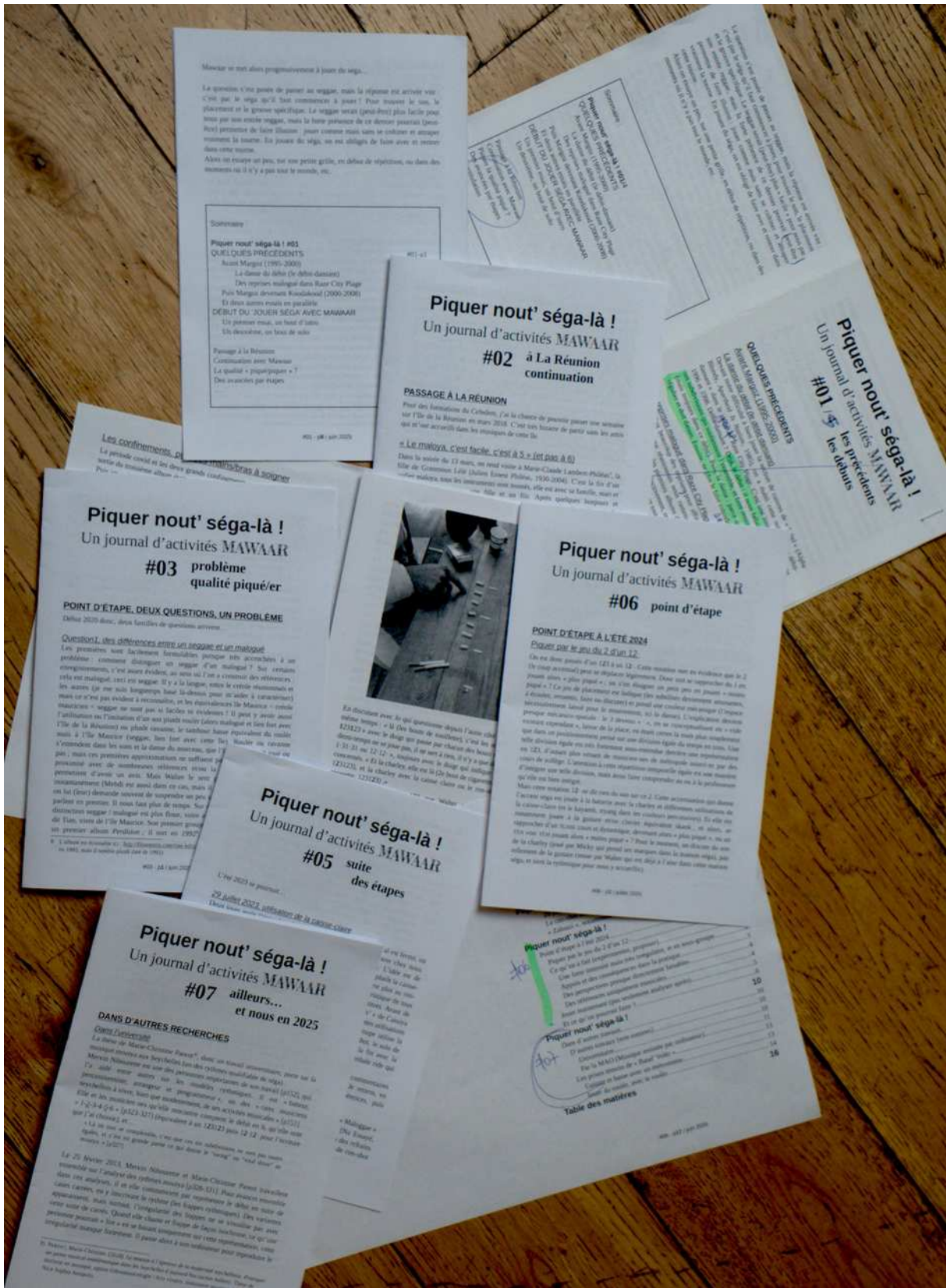
MAWAAR

– ANNEXE –

Thèse Nicolas Sidoroff, *Musiquer : pratiques de recherche en lisière.*
Fabriquer et chercher dans les activités musicales ordinaires (oct. 2025).

► 8.25)

Avant et pendant l'été 2025, j'ai distribué aux collègues du groupe Mawaar sept numéros d'un fanzine racontant notre avey histoire avec ce concept « piqué/er » du séga que nous cherchions à jouer.



Les 7 numéros (avec deux brouillons)

Les sommaires

#01 : les précédents, les débuts

QUELQUES PRÉCÉDENTS	#01-p1
Avant Margoz (1995-2000)	#01-p1
La danse du débit (le débit-dansant)	#01-p1
Des reprises malogué dans GGG	#01-p1
Puis Margoz devenant Koodakood (2000-2008)	#01-p2
Et deux autres essais en parallèle	#01-p4
DÉBUT DU 'JOUER SÉGA' AVEC MAWAAR	#01-p5
Un premier essai, un bout d'intro	#01-p5
Un deuxième, un bout de solo	#01-p7

[8p A5], partie de la thèse :

► 2.14c) 11/, ► 2.15, ► 8.21b) 2/ 3/ 5/, ► 8.21c) 2/ 3/

#02 : à La Réunion, continuation

PASSAGE À LA RÉUNION	#02-p1
« Le maloya, c'est facile, c'est à 5 » (et pas à 6)	#02-p1
Retour en France	#02-p2
CONTINUATION AVEC MAWAAR	#02-p3
Peut-être une nouvelle chanson, un séga ?	#02-p3
Puis mixage du 3e album avec des écoutes ciblées	#02-p4
Travail en petits groupes	#02-p5
L'occasion d'une reprise, Cassiya	#02-p6
Et c'est début 2020	#02-p7

[8p A5], partie de la thèse :

► 8.21c) 4/ 6/ 7/ 8/ 9/

#03 : problème, qualité piqué/er

POINT D'ÉTAPE, DEUX QUESTIONS, UN PROBLÈME	#03-p1
Question1, des différences entre un seggae et un malogué	#03-p1
Et question2, des différences entre des ségas	#03-p2
Créent un problème partagé	#03-p3
LA QUALITÉ « PIQUÉ »	#03-p3
Vie des questions et du problème	#03-p3
Ce serait plus ou moins piqué ?	#03-p4
Ce séga est plus...	#03-p4
Roulé et/ou piqué ?	#03-p5
Ce sera donc « piqué/er »	#03-p7

[8p A5], partie de la thèse :

► 8.21d) 12/ 13/ 14/, ► 8.22a), ► 8.22b)

#04 : premières étapes

DES AVANCÉES PAR ÉTAPES	#04-p1
Les confinements, puis des mains/bras à soigner	#04-p2
Le 6 novembre 2021, cigarettes et touillette	#04-p2
Avant la répétition	#04-p2
Puis retour en voiture	#04-p4
L'accent européen	#04-p5
Été 2023, reprise de « Zalouzi », un séga de Koodakood	#04-p7
27 juillet 2023, le clavier dans un clip	#04-p8
27 juillet 2023, son des guitares	#04-p9

[12p A5], partie de la thèse :
▶ 8.22c) 19/ 20/ 21/ 22/, ▶ 8.22d) 24/ 25/ 26/

#05 : suite des étapes

29 juillet 2023, utilisation de la caisse-claire	#05-p1
Le rim-shot et sa place dans ces musiques	#05-p3
« Zalouzi », notamment le refrain	#05-p6

[8p A5], partie de la thèse :
▶ 8.22d) 27/ 28/ 30/

#06 : point d'étape

POINT D'ÉTAPE À L'ÉTÉ 2024	#06-p1
Piquer par le jeu du 2 d'un 12·	#06-p1
Ce qu'on a fait (expérimenter, proposer)	#06-p2
Une forte intensité mais très irrégulière, et en sous-groupe	#06-p2
Appuis et des conséquences dans la pratique	#06-p3
Des perspectives presque directement faisables	#06-p4
Des références uniquement musicales	#06-p4
Jouer maintenant (pas seulement analyser après)	#06-p5
Et ce qu'on pourrait faire ?	#06-p6

[8p A5], partie de la thèse :
▶ 8.22d) 29/, ▶ 8.22e), ▶ 8.23a) 1/ 2/ 3/ 5/, ▶ 8.23b)

#07 : ailleurs... et nous en 2025

DANS D'AUTRES RECHERCHES	#07-p1
Dans l'université	#07-p1
Par la MAO (Musique assistée par ordinateur)	#07-p2
LES PRISES TÉMOINS DE « BAND' VOLÈR »	#07-p6
Guitare et basse avec un métronome	#07-p6
Jouer du roulèr, jouer avec le roulèr	#07-p6

[8p A5], partie de la thèse :
▶ 8.24b), ▶ 8.24c)