

**CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS**

**L'INGÉNIEUR DU SON MÉDIATEUR MUSICAL**  
*PERSPECTIVES RADIOPHONIQUES*

Samuel Débias

Formation Supérieure aux Métiers du Son

Directeur de mémoire : David Christoffel

Octobre 2018

## RÉSUMÉ

En 2018, au sein des institutions musicales, la médiation prend le tournant du numérique, à l'instar d'une société musicale où les nouveaux médias estompent les frontières entre production et consommation, questionnant l'ingénieur du son sur sa place et son rôle dans ce nouveau contexte.

La littérature ne manque pas en matière de médiation, notion extensive qu'on trouve employée dans de nombreux domaines, y compris dans le domaine sonore et musical où certains auteurs confèrent à la production musicale une valeur intrinsèque de médiation. Notion controversée dans le secteur culturel, nous n'avons pas trouvé à ce jour de contribution donnant à envisager les modalités d'une médiation musicale, au sens institutionnel du terme, par les techniques sonores.

Après avoir balisé les acceptions de la médiation, nous montrons les implications de ce concept sur la place de l'ingénieur du son dans la société musicale contemporaine. Nous appuyant sur un panorama des pratiques actuelles et d'une littérature sur la pédagogie par les techniques sonores, nous choisissons d'utiliser le dispositif radiophonique pour mener deux expériences. La première à Radio France, dans le cadre d'un atelier radiophonique pour les scolaires, et la seconde dans une association, la Voie de la lune, dans le cadre d'un atelier radiophonique périscolaire.

Les expériences montrent que les compétences de l'ingénieur du son-musicien peuvent être mises à profit d'un atelier de médiation radiophonique par une approche sensible et musicale, cependant que le contexte institutionnel soit moins propice à une démarche pédagogique par le sensible. Résultat qui tend à montrer que l'ingénieur du son aurait sa place dans les médiations que les rapports sur la musique classique encouragent à recentrer sur les émotions collectives.

***Mots-clefs** : médiation ; pédagogie musicale ; enregistrement ; radiophonie ; ateliers pédagogiques ; institutions culturelles ;*

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier :

David Christoffel, pour ses conseils, ses perles bibliographiques et sa patience bienveillante,

Corsin Vogel, Jean-Pascal Jullien et Pierre-Antoine Signoret pour leur soutien dans la rédaction de ce mémoire,

Denis Vautrin, Catherine Barbe et Muriel Charpentier-Leroy qui m'ont accompagné durant ma scolarité au CNSMDP.

Marina Sichantho et Radio France pour m'avoir permis de créer le temps d'un stage l'atelier des Ondes symphoniques et de le mener ensuite,  
L'équipe du Département Education et Développement culturel de Radio France sans qui tout cela aurait été moins épanouissant (Hélène, Myriam, Floriane, Mady, Vanessa, Djannis, Jeanne, Manon, Céline, Sophie et les autres que j'oublie !)

Geneviève Greck, Sédick Belgherbi et l'association La Voie de la Lune pour m'avoir permis d'investir leurs locaux et de faire mes expériences sonores avec leurs élèves.

# SOMMAIRE

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>1</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<b>PROLÉGOMÈNES</b>	<b>7</b>
Médiation cognitive et instrumentalisation de la perception sonore.	7
Médiation psychosociale et communication sonore entre individus	8
Une définition de la culture	10
Médiation culturelle et expérience esthétique	10
Médiation esthétique	12
Médiation et institution de la musique	12
Quelques synonymes...	14
<b>1 D'UNE REPRODUCTION À UNE MÉDIATION MUSICALE : LE SON DANS SON ENJEU ESTHÉTIQUE</b>	<b>16</b>
<b>1.1 L'ENREGISTREMENT, INTERPRÉTATION SONORE OU INTERPOSITION FONCTIONNELLE ?</b>	<b>16</b>
1.1.1 Une double compétence technique et musicale d'interprète	16
1.1.2 Le jugement esthétique par l'enregistrement réévalué à l'épreuve de la communauté	17
1.1.3 La véracité sonore de l'enregistrement-témoignage comme médiation esthétique de l'œuvre en concert.	18
<b>1.2 LA PRODUCTION MUSICALE, UNE MÉDIATION SOCIO-TECHNIQUE DE L'ŒUVRE.</b>	<b>20</b>
1.2.1 L'expérience de l'œuvre par des médiations.	20
1.2.2 La médiologie comme sociologie des rapports entre supports sonores et authenticité	21
1.2.3 La collection de disque, un dispositif faisant médiation culturelle.	22
<b>1.3 CULTURES SONORES NUMÉRIQUES, DU MEDIUM AU MEDIA : DE NOUVELLES MÉDIATIONS À OPÉRER ?</b>	<b>23</b>
1.3.1 Du medium au média, du producteur au médiateur ?	23
1.3.2 Sociétés horizontales ou utopies technologiques ?	24
<b>1.4 BILAN</b>	<b>25</b>
<b>2 LE SON POUR RENOUVELER LA MÉDIATION DE LA MUSIQUE ?</b>	<b>26</b>
<b>2.1 LE SON POUR LES ÉMOTIONS MUSICALES DÉMOCRATIQUES</b>	<b>26</b>
2.1.1 L'enjeu des émotions pour la démocratisation culturelle	26
2.1.2 Le son pour susciter les émotions	27
2.1.3 L'enregistrement, du dispositif à l'atelier de médiation culturelle	28
<b>2.2 LE CARACTÈRE PÉDAGOGIQUE DE LA MÉDIATION EN DÉBAT</b>	<b>29</b>
2.2.1 La frontière poreuse entre médiation et pédagogie dans les institutions musicales	29
2.2.2 Les horizons d'attentes de l'éducation musicale en terme de médiation	30
2.2.3 Le son comme pédagogie musicale par le sensible	30
<b>2.3 LE SENS CRITIQUE AUX MÉDIAS MUSICAUX COMME ENJEU ÉDUCATIF D'UNE SOCIÉTÉ MUSICALE HORIZONTALE TRÈS SONORE.</b>	<b>31</b>
2.3.1 Un sens critique aux médias musicaux	31
2.3.2 Une médiation technologique à accompagner	32



<b>2.4</b>	<b>LES TIC ET LA MUSIQUE. LE SON CAMÉLÉON.</b>	<b>33</b>
2.4.1	Le son diffuseur de la musique patrimoniale	33
2.4.2	Le son medium d'interaction pour la performance.	35
2.4.3	Le son objet musical de la musique contemporaine	36
<b>2.5</b>	<b>BILAN</b>	<b>38</b>
<b>3</b>	<b><u>LA RADIOPHONIE, UNE MÉDIATION PAR LE SONORE PROPICE À UN ATELIER DE MÉDIATION MUSICALE ?</u></b>	<b>38</b>
<b>3.1</b>	<b>LA RADIO, MÉDIATRICE SONORE... MUSICALE</b>	<b>38</b>
3.1.1	Un dispositif de médiation culturelle par le son.	38
3.1.2	Médiation musicale et clivages esthétiques par le son de la radio du service public	39
3.1.3	La radiophonie aux frontières du sonore et du musical, une médiation d'happy fews ?	40
3.1.4	Radiomorphoses et utopies technologiques de la médiation	40
<b>3.2</b>	<b>PARLER AU MICRO, UN ATELIER DE MÉDIATION RADIOPHONIQUE OU MUSICALE ?</b>	<b>41</b>
3.2.1	L'auditeur devient médiateur	41
3.2.2	La parole advient et le son n'importe plus ? Le son importe et la parole n'advient plus ?	42
3.2.3	La pédagogie musicale autour du micro est-elle une médiation musicale radiophonique ?	43
<b>3.3</b>	<b>LE PUBLIC SCOLAIRE : DE LA MÉDIATION RADIOPHONIQUE DANS L'ÉDUCATION MUSICALE ?</b>	<b>44</b>
3.3.1	La radio scolaire, écouter et chanter la musique.	44
3.3.2	Le magnétophone à l'école, les techniques sonores arrivent	44
3.3.3	Web-radio scolaire et audioblogs musicaux	45
<b>3.4</b>	<b>BILAN</b>	<b>46</b>
<b>3.5</b>	<b>PROBLÉMATIQUE DÉGAGÉE</b>	<b>46</b>
<b>4</b>	<b><u>EXPÉRIENCES POUR JEUNES PUBLICS</u></b>	<b>47</b>
<b>4.1</b>	<b>LES ONDES SYMPHONIQUES, QUAND EMI ET EAC SE RENCONTRENT</b>	<b>47</b>
4.1.1	Un ingénieur du son au département de médiation culturelle...	47
4.1.2	Cahier des charges de l'atelier	48
4.1.3	Conception de l'atelier	49
4.1.4	Partie 1 : écoute critique aux médias musicaux	50
4.1.5	Partie 2 : passage au micro	51
<b>4.2</b>	<b>EXPÉRIMENTATIONS SONORES ET MUSICALES POUR LA RÉALISATION D'UN LIVRE AUDIO : UNE CRÉATION RADIOPHONIQUE.</b>	<b>52</b>
4.2.1	Cadre d'étude, avantages et inconvénients	52
4.2.2	Déroulement du parcours	53
4.2.3	Observations	53
<b>4.3</b>	<b>BILAN ET DISCUSSION DES EXPÉRIENCES</b>	<b>55</b>
4.3.1	L'ingénieur du son médiateur ou éducateur ?	55
4.3.2	Une médiation culturelle ?	55
4.3.3	Une médiation musicale ou une médiation de la musique ?	56
	<b>CONCLUSION</b>	<b>58</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>59</b>
	<b>ANNEXES</b>	<b>62</b>

## INTRODUCTION

En 2018, la médiation musicale fait l'objet d'activités concrètes à destination du public au sein des institutions culturelles. La Philharmonie de Paris, l'IRCAM et Radio France, pour ne citer qu'elles, en proposent des catalogues. A l'université, la discipline s'est instituée, que ce soit au CNSMDP où elle fait l'objet d'une option, ou à la Sorbonne où elle constitue un Master à part entière. Si l'on y forme les futurs *médiateurs* chargés de concevoir et d'animer ces activités de médiation, la tendance est de les voir épaulés, sinon remplacés par des dispositifs techniques dont certains sont sonores.

À l'heure où Radio France inaugure « Vox, ma chorale interactive », que les centres de création musicales organisent des concerts de smartphones participatifs, et que le Musée de la musique est en passe de remplacer son parc d'audio-guides par des visio-guides, nous nous demandons comment ces technologies sonores s'accordent avec les enjeux de la médiation musicale, et par là si un ingénieur du son pourrait se révéler médiateur.

Aucune publication parmi la littérature que nous avons rassemblée ne problématise en tant que tel l'usage du son en médiation musicale. Toutefois, nous dégageons deux perspectives qui s'en rapprochent.

La première traite du son comme « médiation sonore » pour les musées. Sont entendus par cette appellation les audio-guides par exemple, mais également l'ensemble des dispositifs sonores participant à la scénographie. La médiation dans ce contexte recoupe deux objectifs : transmettre au public des connaissances, et ce par un moyen agréable voire divertissant (Merleau-Ponty, 2010). Cette mission, si elle est pour tout ou partie déléguée aux dispositifs techniques, est avant cela celle des médiateurs humains, qui font de cet exercice leur métier.

La deuxième traite du son comme médiation nécessaire et intrinsèque à la musique. L'ingénieur du son, dans ce cadre, est un médiateur, au sens où il ne reproduit pas la musique mais la produit au sein d'un dispositif, que peut constituer l'enregistrement ou la sonorisation. Qualifiée de « médiation esthétique » par les ouvrages généraux traitant de la médiation culturelle, cette conception de la médiation a été développée par Antoine Hennion, pour qui cependant « *faire de la médiation ainsi définie un métier serait une contradiction dans les termes* ».

On a donc d'un côté une médiation sonore porteuse de savoir auprès des publics, et de l'autre une médiation sonore consubstantielle à la musique elle-même, décrivant une dynamique sociologique qui ne pourrait se pratiquer délibérément auprès d'un public prédéterminé. Comment se positionner vis-à-vis de ces conceptions divergentes de la médiation ? La musique fait-elle l'objet d'une médiation ou est-elle médiation ? Le son est-il un transmetteur ou un médiateur ?

Si nous ne pouvons traiter dans son ensemble le « champ chaotique d'activités » que recouvre la médiation culturelle, étudier cette dernière sous l'angle des rapports entre son et musique qu'elle semble problématiser pourrait contribuer à en éclaircir les enjeux généraux. Et par cette occasion, ces enjeux ainsi dévoilés, reconsidérer la portée de notre pratique d'ingénieur du son dans le champ culturel.

Afin d'asseoir notre sujet sur des bases conceptuelles consistantes, nous commencerons par baliser les acceptions du terme de médiation dans différents contextes. Ces prolégomènes seront également l'occasion de définir certains termes que nous emploierons par la suite.

Ce travail préliminaire effectué, nous examinerons la médiation sous l'angle plus spécifique des problématiques qui touchent l'ingénieur du son-musicien. Ainsi évaluerons-nous ce que deviennent les enjeux de la production musicale lorsqu'on l'aborde comme médiation.

Puis, nous nous tournerons vers le milieu institutionnel de la culture au sein duquel la médiation de la musique répond à des attentes particulières, notamment en matière d'éducation. Nous interrogerons la place qu'occupe le son dans ce contexte, dans la politique culturelle et dans les pratiques.

Enfin, considérant le dispositif radiophonique en sa qualité de médiateur sonore, nous interrogerons sa plasticité à faire également médiation musicale.

Partant des problématiques que révélera cette revue de littérature au regard de la mise en œuvre d'un atelier de médiation musicale par une approche sonore, nous mettrons en œuvre un dispositif radiophonique inédit dans deux contextes différents pour mettre à l'épreuve les perspectives dégagées : le premier en milieu institutionnel, à Radio France, le second en milieu associatif, à la Voie de la Lune. Ces deux expériences parallèles, qui mettaient en œuvre des dispositifs différents, révéleront des aspects qualitatifs de la médiation radiophonique spécifiques aux dispositifs en question. Si l'ensemble des compétences de l'ingénieur du son n'ont pas été mises à profit à chaque fois, la médiation a su tirer bénéfice des modalités radiophoniques dans les deux cas.

## PROLÉGOMÈNES

Nous allons dans cette partie tenter de baliser le terme de médiation dans les différentes acceptions qui touchent de près comme de loin à la musique ou au son.

La médiation désigne dans son sens large, le fait de servir d'intermédiaire entre deux ou plusieurs choses<sup>1</sup>. Ce qui en fait une notion singulièrement extensive. On pourrait dire ainsi que le câble électrique fait littéralement médiation entre la chaîne Hi-Fi et les enceintes. Toutefois ce résultat n'est pas très intéressant, voire décevant : on ne voit pas en effet l'intérêt d'introduire un terme complexe pour désigner une transmission dans ce qu'elle a de plus usuel (et pourtant, cela s'avèrera être parfois le cas en médiation culturelle). Tournons-nous donc vers les domaines qui abordent la médiation sous d'autres auspices conceptuels.

### Médiation cognitive et instrumentalisation de la perception sonore.

L'un des domaines concernés est le domaine *cognitif*. La médiation désigne dans ce cadre le processus cognitif par lequel l'homme s'approprie les outils techniques comme des extensions de lui-même (Peraya, 2008). Par analogie, on pourrait parler de médiation lorsque le musicien joue de son instrument, ou que l'ingénieur du son s'approprie des traitements sonores. Une sorte de médiation instrumentée, opérant un lien entre l'outil et le son, le toucher et l'ouïe. Voire multi-sensorielle, et par là, particulièrement signifiante. Nous pensons à certaines interactions que proposent les outils sonores qui trompent l'ingénieur du son débutant. Il n'est pas rare – et malhonnêtes seront ceux qui ne l'avoueront pas – de travailler pendant quelques secondes (à quelques minutes... !) sur un outil qui est en réalité inopérant. C'est-à-dire, croire entendre ce que le retour de la machine nous donne à voir ou sentir tactilement, alors qu'il n'en est rien, objectivement, au niveau sonore.

Faut-il dire alors que cette médiation *s'opère* chez l'ingénieur du son malgré lui ? En d'autre terme, ne serait-il ici pas tant médiateur que sujet de la médiation ? Si c'est le cas, l'ingénieur du son, pour devenir l'interprète dont parle Schaeffer, doit s'approprier cette médiation instrumentale en la travaillant au corps, tout comme un instrumentiste s'approprie l'instrument pour en tirer un son. Ce qui donne au passage une épaisseur particulière à l'épigraphe du Traité des objets musicaux « Travaille ton instrument ». Toutefois, l'instrumentiste a la chance, lui, d'avoir un *feedback* sensoriel, notamment au niveau du toucher, qui l'aide manifestement à intégrer le processus. L'ingénieur du son quant à lui n'a pas ce *feedback*, tout au plus aujourd'hui une souris et un clavier, la plupart du temps, lui donnant accès à une multitude d'outils, mais dont il faudrait intégrer chaque paramètre. Autant dire une tâche impossible, sinon l'œuvre de toute une vie en les restreignant à quelques uns choisis. À moins que l'on revoie les outils de ce dernier, pour les rendre davantage *sensibles*.

Une thèse récente propose une approche cognitive nouvelle de cette médiation instrumentée sonore pour la musique, qu'elle vise à mettre en œuvre dans un art sonore numérique *énacté* (Garcia Reyes, 2014, p.136) *L'énaction* est un paradigme cognitif qui étudie la cognition dans l'*entre-deux* du sujet avec son monde. Dans le domaine sonore, cela

---

<sup>1</sup> Définition du TLFi, CNRTL.

<sup>2</sup> Id. p.39

<sup>3</sup> C'est par cette allusion que débute l'ouvrage de S. Chaumier et F. Mairesse, « La médiation culturelle ».

<sup>4</sup> Cette forme rare a été réintroduite par la théorie de la médiation. Cf. Michèle Guillaume-Hofnung, *La*

implique de dépasser les positions phénoménologiques représentationnistes que furent par exemple celles de Schaeffer avec l'objet sonore, et dans sa continuité Chion et sa proposition d'*auditum*, objet de toutes les écoutes. Le sujet *énactant* ferait au contraire émerger les sons, qui ne seraient pas des phénomènes indépendants de sa perception. La médiation dont nous parlions tout à l'heure, qui fait œuvre lors de l'apprentissage d'un instrument est ainsi décrite comme un état phénoménologiquement indéterminé, ni purement mental, ni purement physique, mais un état entre-deux. Chez les instrumentistes accomplis, l'auteur va jusqu'à le caractériser d'unité corps-esprit, dans un état similaire à celui de la méditation. Aussi l'ambition de la thèse, au delà du travail théorique, est de mettre en œuvre des interfaces sonores numériques qui permettent d'*énacter* des moments sonores en temps réel. Si nous n'avons pas creusé davantage la portée des outils développés, sans doute y aurait-il matière à inventer de nouveaux outils pour l'ingénieur du son. En jouant sur des interfaces cognitives, plus qu'intuitives, on changerait les modalités de la médiation instrumentale à laquelle l'ingénieur du son est confronté, permettant peut être par là une approche plus fusionnelle, corps-à-corps avec la matière sonore et la musique.

Ainsi ces approches cognitives de la médiation nous donnent matière à penser notre rapport au son par l'instrument comme processus bilatéral, co-constitutif. Cette médiation instrumentée connecterait l'instrumentiste à la musique par l'outil sonore, que ce soit le musicien grâce à son violon, l'ingénieur du son grâce à ses machines, et dans une moindre mesure peut-être l'auditeur final grâce à ses équipements. Nous pensons notamment aux pratiques audiophiles qui illustrent bien ce phénomène en surface. L'audiophile se caractérise en effet par la recherche d'une jouissance du son, qui passe souvent par un fétichisme technique prononcé. L'intérêt de l'expérience n'est plus alors celui de l'écoute seule, mais bien celui de l'écoute instrumentée. L'auditeur prend plaisir à produire le son et ainsi la musique par la technique, grâce à des chaînes Haute-Fidélité sophistiquées et dans certains cas excessifs des accessoires qui ne sauraient affecter de manière objective le signal sonore, nous ramenant alors au cas précédent de l'ingénieur du son travaillant sur un outil inopérant. Cette médiation instrumentale, prégnante, se retrouverait également dans la pratique amateur du *djing*, qui consiste à faire le disc-jockey pour soi. L'essence du plaisir de cette pratique contemporaine populaire est bien celle d'écouter la musique tout en se donnant l'illusion, par la technique, d'en être le producteur. Comme si l'intérêt de l'expérience acousmatique n'était pas tant de révéler la substance des paroles de Pythagore caché derrière son rideau, que de chercher à évoquer la silhouette de celui-ci par un jeu d'ombres chinoises. Détournant la finalité initiale du dispositif, celle d'accéder au *sens* du discours, la médiation instrumentale tirerait au contraire un plaisir manifeste à le mettre en scène par l'artifice.

Toutefois, cette perspective cognitive de l'individu interagissant avec son monde sonore par l'outil, ne doit pas nous faire oublier que la musique n'est pas seulement un acte solitaire, mais bien souvent collectif et social. Le musicien joue de son instrument pour lui-même, mais aussi en groupe et pour une audience, l'ingénieur du son enregistre pour faire un CD destiné à être diffusé et écouté, et le DJ solitaire sans doute se projette-t-il en train de faire danser des foules en délire... La médiation sonore de la musique se limite-t-elle à un mécanisme cognitif individuel, homo habilis jouant seul dans son coin ?

### **Médiation psychosociale et communication sonore entre individus**

Au delà du rapport cognitif qu'entretient l'homme avec son monde sonore et musical par l'instrument, la médiation décrit dans le domaine *psychosocial* la mise en relation d'individus. Le son et la musique servent dans les cas pathologiques à opérer une thérapie de

groupe, où l'on parle alors de médiation sonore et musicale (Lecourt, 2010). L'idée est d'utiliser le son et la musique pour aider les individus à entrer en relation, en communication. La médiation peut alors être vue comme l'introduction d'un tiers dans ces relations, ici le son et la musique. Toutefois, il ne s'agit pas, dans une approche « réceptive » de se servir d'objets préconçus, comme un enregistrement d'une symphonie de Mozart. L'expérience<sup>2</sup> met en œuvre des improvisations musicales en groupes, où l'enjeu est d'arriver à s'accorder d'une façon ou d'une autre, comme un système à plusieurs degrés de libertés se stabilise dans son régime permanent. Le son et la musique se veulent un médium plastique d'interactions, par le travail duquel les individus communiquent en s'adaptant les uns aux autres.

L'exemple précédent est spécialement intéressant en cela qu'il implique l'enregistrement dans l'expérience de médiation musicale et sonore, qui se révèle force de médiation également. Celui-ci fait office du *feedback* de l'expérience en question. Non plus un feedback en temps réel de l'expérience comme nous l'entendions précédemment avec l'instrumentiste, mais a posteriori de l'expérience. Il constitue ainsi un point de vue externe sur la communication engagée, opérant par sa réécoute un *décentrement* de l'individu vis-à-vis de son expérience vécue. On pourrait dire que ce phénomène de l'enregistrement est du reste connu et éprouvé par tous. Toutefois, l'étude rapporte que les participants sont surpris de l'impression d'unité qui se dégage à l'écoute de l'enregistrement, par rapport à leur impression chaotique pendant l'expérience. Le *décentrement* occasionnerait ainsi une prise de conscience de l'individu au sein du groupe, révélant la médiation opérée, et donnant à l'enregistrement un rôle de tiers nécessaire à son effectivité thérapeutique.

D'ailleurs, on entend communément parler de *médiateur* dans le domaine de la psychologie et de la communication, pour décrire ce tiers à qui l'on fait appel pour intervenir dans une situation de conflit entre deux personnes, ou deux parties<sup>3</sup>. Dit comme ça, on pourrait imaginer ce médiateur s'interposant entre les deux belligérants pour les séparer. Tout au contraire, il a pour but de les mettre en relation. Il n'est toutefois pas un *intermédiaire*, car il n'a pas vocation à *s'interposer* et faire le passeur de l'un à l'autre, comme le ferait un traducteur-interprète, de même qu'il n'a pas à arbitrer le conflit en prenant parti. D'une certaine manière, la relation, à terme, doit être *indépendante* de lui. Pour reprendre l'analogie qui introduisait nos prolégomènes, le câble électrique qui relie l'enceinte et la chaîne Hi-Fi ne pourrait être ce médiateur, car la communication qu'il opère est au contraire toujours dépendante de lui, et lui seul. Cette condition spécifique fait de la médiation en question un processus particulier, puisqu'émanant autant des deux parties *médiées*<sup>4</sup> que du médiateur lui-même.

Il nous paraît essentiel de noter cette distinction entre intermédiaire et médiateur dans ce domaine car elle ne transparait pas dans la définition générale de la médiation, cependant qu'elle implique, ou devrait impliquer des directions de travail tout à fait différentes dans la pratique.

Autrement employé qu'en temporisateur ou solveur d'un conflit, le *médiateur* est une profession qui s'est instituée dans le milieu culturel, où l'on parle de *médiateur culturel*. Dès

---

<sup>2</sup> Id. p.39

<sup>3</sup> C'est par cette allusion que débute l'ouvrage de S. Chaumier et F. Mairesse, « La médiation culturelle ».

<sup>4</sup> Cette forme rare a été réintroduite par la théorie de la médiation. Cf. Michèle Guillaume-Hofnung, *La médiation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007

lors, au regard de notre discussion précédente sur la place dudit *médiateur* dans la relation, comment est entendu son travail dans le secteur culturel ?

### **Une définition de la culture**

Enfin, et non la moindre, la médiation *culturelle* va spécialement nous intéresser en cela qu'elle englobe l'acception commune de la médiation dite *musicale* ou *de la musique*. Nous verrons que cette subtilité lexicale peut changer radicalement la conception de la médiation ainsi envisagée. Avant cela, ayant introduit le terme de *culture*, nous allons maintenant l'expliciter pour le reste de notre étude. Nous référant à la déclaration de l'UNESCO en 1982, qui la définit de la manière suivante :

*« Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »*<sup>5</sup>

Autrement dit, la culture englobe l'ensemble des traits distinctifs d'une communauté. Puis, la déclaration explicite les implications de cette définition pour l'humanité :

*« La culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C'est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C'est par elle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent. »*<sup>6</sup>

En essence, la culture permet à l'homme d'habiter le monde. Que signifie la médiation culturelle dans ce contexte ?

### **Médiation culturelle et expérience esthétique**

Des ouvrages se sont consacrés à définir la médiation culturelle, qui s'avère une notion aussi extensive que ce que préfigure l'association des deux termes qui la composent. Faisant tantôt référence à un « paysage chaotique d'activités » (Chaumier et Mairesse, 2017), la qualifiant parfois de « cinquième roue du carrosse » (Caillet et coll., 2016), la littérature exprime ses peines à appréhender une notion construite à partir de nombreux savoirs différents et surtout à partir de ses pratiques et ses praticiens. Néanmoins, elle nous donne un cadre général pour baliser les pratiques, les formes et les enjeux que peut prendre la médiation culturelle, notamment dans le domaine musical. Nous nous référerons ainsi à plusieurs ouvrages, dont celui général de Serge Chaumier et François Mairesse récemment mis à jour, « *La médiation culturelle* » (Chaumier et Mairesse, 2017), à l'ouvrage collectif en deux volumes « *Les mondes de la médiation culturelle* » (Camart, Mairesse, Prevost-Thomas, Vessely, 2016), et enfin à des publications plus ponctuelles.

---

<sup>5</sup> Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles par l'UNESCO, 1982.

<sup>6</sup> Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles par l'UNESCO, 1982.

La médiation culturelle telle qu'entendue par S. Chaumier et F. Mairesse «  *vise à permettre, par [son] action, à des hommes et des femmes de mieux s'appartenir en se saisissant d'une opportunité de confrontation à eux-mêmes et aux autres, au travers d'un medium, par exemple une œuvre* » (Chaumier et Mairesse, 2017, p.34). Nous définirons plus loin la notion de *medium*. Notons pour l'instant que les buts de la médiation culturelle ainsi explicités par les auteurs, rappellent en plusieurs points ceux de l'UNESCO. « *S'appartenir* », « *se confronter à soi* » « *et aux autres* », font écho à « *prend conscience de lui-même* », « *capacité de réflexion sur lui-même* » et « *discerner des valeurs* ». Les enjeux sont humanistes, focalisés ici sur le développement personnel de l'individu, dans son intériorité et au sein du collectif.

On voit également que l'œuvre d'art, dans cette acception, ne constitue pas un but en soi, mais plutôt un *medium* interchangeable avec un autre, c'est-à-dire un support servant à la médiation en question. Plus loin, les auteurs soulignent à cet égard que « *la médiation culturelle vise moins à expliquer le contenu des œuvres, même si cela peut être aussi parfois le cas, qu'à instaurer un mode relationnel spécifique* » (Ibid.). Autrement dit, la médiation culturelle n'aurait pas tant fonction à échafauder un lien entre l'œuvre et le public, que de susciter auprès des individus leur propre *relation* avec l'œuvre. Une relation, donc un lien bilatéral possiblement anarchique. Ce ne serait plus l'œuvre en tant qu'objet qui compte, mais ce que le public fait de l'œuvre, pour ainsi dire. Remarquons une certaine résonance avec le modèle de médiation vue précédemment dans le domaine psychosocial. En effet, de manière analogue la médiation ne veut pas ici s'interposer dans la relation spécifique envisagée, elle se garde de jouer l'*intermédiaire* entre l'œuvre et le public.

Ouvrons un instant une parenthèse pour croiser les domaines pour mettre en évidence une analogie qui nous semble pertinente. La dialectique d'Edith Lecourt entre *intrusion* et *médiation* dans le domaine de la thérapie psychologique donne un éclairage intéressant à la médiation culturelle, qu'on aurait plutôt tendance à opposer à un clivage ou une distanciation. Transposée en ce domaine, l'*intrusion culturelle* pourrait alors être le sentiment éprouvé par une communauté soumise à une intense *acculturation*, tandis que la *médiation culturelle* pourrait être au contraire celui éprouvé par une communauté impliquée dans une dynamique d'*enculturation*.

Jean Caune conçoit la médiation comme résolument sociale car travaillant entre deux axes pilier de la culture : le transcendantal et le collectif. La médiation culturelle est en effet pour lui une « *construction du lien du social* », qui s'appuie sur une transcendance et une mise en forme symbolique (Caune, 2000, p.1). Par son travail, elle devrait questionner les rapports entre les membres d'une collectivité et le monde qu'ils construisent (Ibid.). Et pour ce faire, articuler les deux rapports en question : le premier, *horizontal*, des relations interpersonnelles, et le deuxième, *vertical*, des relations transcendantales (Ibid.). Appliquée au domaine de l'art, cela signifie que la médiation se doit de réévaluer l'expérience transcendantale de l'esthétique dans la pluralité des expériences sensibles. Le *mode relationnel spécifique* entre l'individu et l'œuvre que doit instaurer la médiation de Chaumier et Mairesse jouerait-il sur ces deux dimensions orthogonales de la culture, le sensible et le transcendantal ? Peuvent-elles être toutes les deux constitutives de l'expérience de l'œuvre d'art, donnant raison au pari de la médiation culturelle ?



## Médiation esthétique

Jean Caune affirme que l'expérience esthétique intervient toujours comme médiation dans les théories esthétiques, notamment dans celle de Kant entre la connaissance sensible et la connaissance rationnelle<sup>7</sup>. Comment articuler cette *médiation esthétique*, propre à l'expérience de l'œuvre d'art dans sa dimension sensible et transcendante, avec cette *médiation culturelle* qui engage de manière analogue les rapports sensibles entre les membres d'une communauté et les rapports transcendants avec le monde qu'ils construisent ?

Une courte publication s'attache justement à traiter l'expérience esthétique à l'épreuve de la communauté<sup>8</sup>. Pour ce faire, Christine Servais s'appuie aussi sur Kant, mais en cela que le jugement esthétique kantien implique une structure communicative mettant en jeu la publication du jugement et l'appartenance à une communauté humaine. En d'autres termes, en sa qualité universelle, le *beau* kantien nécessite, dans son jugement, de se mettre à la place de tout autre. Donc de se référer à une communauté universelle en puissance. Ce renvoi du vertical à l'horizontal et de l'horizontal au vertical, cette médiation esthétique, se devant d'articuler le transcendantal et l'empirique, est appuyée par l'auteure à l'aide de deux contributions, la première de Jacques Derrida<sup>9</sup> et l'autre de Jacques Rancière<sup>10</sup>. La première illustre l'enchevêtrement du transcendantal et de l'empirique par le caractère inséparable du texte et de son contexte, tandis que la seconde inscrit par le « partage du sensible » l'expérience esthétique comme un acte politique. Christine Servais en conclut que la médiation, dans sa perspective esthétique, se doit paradoxalement de pouvoir échouer. Cet échec potentiel est la contrepartie de l'exigence à donner à la médiation pour que celle-ci ne substitue pas à la dignité des publics leur *satisfaction*, ou leur *plaisir*, qui sont bien distincts du *beau* esthétique.

Ainsi ce que nous retenons de la médiation culturelle dans le champ esthétique, c'est la mise en confrontation de l'individu à une communauté en acte ou en puissance, que la recherche d'une transcendance par l'expérience sensible de l'œuvre implique nécessairement.

## Médiation et institution de la musique

Ces enjeux de la médiation culturelle dans le champ esthétique explicités, nous en savons désormais plus sur la direction à prendre en théorie. Toutefois, il faudra bien mettre en œuvre cette médiation, dans un cadre réel et concret. Attachons-nous à présent à examiner ce cadre, au regard des spécificités qui lui sont associées. Il est du reste connu ; c'est celui de l'institution. Dès lors, la question est : pourquoi la médiation s'opère-t-elle uniquement en institution, à l'écart des autres secteurs culturels ?

Un point de vue anthropologique<sup>11</sup> sur le rôle de l'institution permet de comprendre en quoi l'institution culturelle est par définition à l'écart des autres secteurs d'activités, et son implication sur le répertoire musical. En démocratie, l'institution a en effet pour rôle de

---

<sup>7</sup> Op. cit. Jean Caune, p.8

<sup>8</sup> Christine Servais, *L'efficacité paradoxale de la médiation esthétique et le rôle du conflit*, in Les mondes de la médiation culturelle, Vol.1, L'Harmattan, 2016.

<sup>9</sup> L'auteure se réfère à *Signature, Événement, Contexte* de Jacques Derrida.

<sup>10</sup> L'auteure se réfère à *La méfiance et Le partage du sensible* de Jacques Rancière.

<sup>11</sup> Nous nous référons pour tout ce paragraphe à Sophie Wahnich, *Etude des discours de la musique classique*, TRAM, CNRS, 2014. P.6-7.

préservé un certain nombre d'objets sacrés du système marchand, substituant à une économie marchande une économie du don. En échange de cette sacralisation des objets, ces derniers doivent revenir aux citoyens en retour pour qu'ils en bénéficient : c'est le *profanare* opéré à la Grèce antique. Dans le secteur musical, l'objet qui répond à cette institutionnalisation est communément appelé la musique classique<sup>12</sup>. Plus précisément, celle-ci regroupe deux types d'objets, le patrimoine musical, et la création contemporaine. Ainsi, c'est par cette acception que nous entendrons désormais la *musique classique*, comme la musique légitimée par son institutionnalisation, en sa qualité patrimoniale ou avant-gardiste.

Les actions de médiation, dans ce contexte institutionnel, ont été introduites suite à un constat : le *profanare* en question est en crise. Introduire le problème de cette façon a cet avantage, selon nous, qu'on évite ainsi de l'encombrer d'une terminologie spécifique à la politique culturelle, qui tend à polariser le problème sur la question « démocratie culturelle ou démocratisation culturelle ». Cette dernière se résume, dans ses objectifs, à rendre accessible au plus grand nombre les objets sacrés dont elle a la charge, c'est-à-dire précisément le *profanare* en question. Comment dès lors lui reprocher une mission qui lui est constituante ? D'autant que comparer les pratiques françaises à d'autres pays comme le Royaume-Uni tend à montrer que ce n'est pas tant l'objet de la musique classique qui pose problème que la manière dont on le traite, et notamment dans les discours (Wahnnich, 2014, p.35). Le *profanare* antique aurait ainsi perdu de son partage et de sa festivité, pour s'édifier en une tour d'ivoire élitiste dont chaque marche est une épreuve savante.

Pour parer à ce clivage de la musique classique, sociologiquement prégnant<sup>13</sup>, les préconisations des rapports sont de revaloriser les émotions dans l'expérience collective en renforçant les activités de médiations. C'est-à-dire, par la médiation, redonner au sensible un cachet dans l'expérience esthétique. Ce qui va dans le sens de notre conclusion de toute à l'heure quant aux enjeux de la *médiation esthétique*. La politique culturelle, en réponse, encourage les institutions à faire participer le public. Ainsi constate-t-on une tendance actuelle à organiser des concerts participatifs, et un engouement notable pour les dispositifs numériques, qui posent autant de questions qu'ils offrent de possibilités. Il nous semble en effet que ces dispositifs permettent d'agir autant qu'ils s'interposent, connectent l'individu autant qu'ils l'isolent, et suscitent l'écoute autant qu'ils l'instrumentent. De toute évidence, stimuler les sens est nécessaire pour qualifier une approche de sensible. Néanmoins, cela ne saurait être suffisant, a priori, pour engager une démarche esthétique. Il nous faudra donc investiguer ces potentiels sonores desdits dispositifs au regard des enjeux de la médiation esthétique dans le domaine musical.

Remarquons que nous nous sommes gardés, pour cette partie, d'employer les termes de *médiation musicale* et *médiation de la musique*. Nous finirons nos prolégomènes en tentant d'explicitier ces deux formulations à la lumière de nos réflexions précédentes. En effet, d'un cas à l'autre, le schéma d'action semble différent. La médiation *de la musique* porte la musique à un statut défini, on pourrait dire d'objet à *médier*. Un peu comme si l'on disait

---

<sup>12</sup> Bien qu'elle ne soit jamais citée en ces termes par les institutions elles-mêmes.

<sup>13</sup> Alors que Pierre Bourdieu analysait en 1972 le « savoir voir » qui prévalait dans les musées, excluant les classes sociales populaires qui ne l'avaient pas acquis, (Entretien avec Jocelyn de Noblet sur France Culture, *Musées d'aujourd'hui et de demain*, le 21 février 1972) les études statistiques sur les pratiques culturelles des français au cours de la période 1973-2008 ne montrent pas de réduction sensible des inégalités sociales, malgré 35 ans de démocratisation culturelle. (Olivier Donnat, *Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales*, DEPS)

médiation *de l'esthétique* plutôt que médiation *esthétique*. Or, dans la conception de la médiation culturelle sur laquelle nous nous sommes arrêtés, l'œuvre, la musique, est d'abord un *moyen* de construire un transcendantal collectif, non l'*objet*, qui peut alors facilement glisser vers *objectif*. Ainsi, le *Master de médiation de la musique* donne pour première compétence de ses futurs médiateurs, celle de « *transmettre les savoirs musicaux* »<sup>14</sup> au public. On est loin, donc, d'une médiation *musicale*, qui ouvre au contraire le champ des possibles. En focalisant l'action sur la médiation elle-même, la formulation se prête à diverses extensions, associations, transformations. Pourquoi pas une médiation musicale *et* gastronomique, une médiation musicale entre les papous et les Rolling Stones, ou une médiation musicale radiophonique.

### Quelques synonymes...

Enfin, rebondissant sur la « transmission des savoirs musicaux » qui est manifestement au cœur d'une conception universitaire de la médiation de la musique, mettons au clair quelques termes proches qui sont pourtant à bien distinguer : *l'éducation, l'enseignement, la pédagogie, la transmission*. La frontière poreuse dans les faits entre l'éducation et la médiation (Chaumier et Mairesse, 2017, p.16), voire entre la pédagogie et la médiation (Camart et coll., 2016, p.164), nous invite par ailleurs à le faire.

- L'éducation, étymologiquement *educatio* « élever »<sup>15</sup>, dans le sens de faire pousser droit, une plante par exemple, vise ainsi à éduquer l'individu, nécessairement dans une direction délibérée. Concrètement, l'éducation musicale, institutionnellement, renvoie généralement au milieu scolaire, où elle est dotée d'un programme, de compétences précises à acquérir. On peut du reste très bien concevoir qu'une activité de médiation s'intègre dans une éducation plus générale, si tant est que cette dernière y trouve son compte. Ce qui n'est pas dit d'avance.
- L'enseignement, *en-seigner* signifie littéralement « faire rentrer du savoir » dans quelque chose. Plus élégamment, il s'agit de « transmettre un savoir de type scolaire »<sup>16</sup>, renvoyant presque littéralement à la compétence de médiateur de la musique vue précédemment, alors qu'elle en est a priori la plus éloignée, et jamais utilisée comme telle pour décrire les activités. Il est clair que l'acquisition de connaissance n'est pas le but premier de la médiation, tout au plus une conséquence annexe.
- La pédagogie tient son étymologie du pédagogue, l'esclave chargé d'emmener, d'accompagner les enfants<sup>17</sup>. Elle désigne donc avant tout un ensemble de méthodes, de moyens, se distinguant ainsi de l'éducation en ce qu'elle n'a fondamentalement pas de programme, si ce n'est celui d'en servir un autre. Etendue à l'ensemble des âges, comme c'est parfois le cas, elle pourrait désigner, en somme, l'art et la manière de conduire quelqu'un quelque part.
- La transmission désigne la passation de quelque chose à quelqu'un<sup>18</sup>. C'est un terme phare dans les institutions musicales, que ce soit pour la campagne de communication

---

<sup>14</sup> *Résumé de la formation du Master « Médiation de la musique »*, Université Sorbonne Nouvelle, 2017.

<sup>15</sup> D'après le TLFi, *éducation*, CNRTL.

<sup>16</sup> Op. cit., *enseigner*.

<sup>17</sup> Op. cit., *pédagogue*.

<sup>18</sup> Op. cit., *transmission*.

de la Philharmonie 2017 ou la médiation musicale telle qu'entendue par l'option du même nom au CNSMDP. Le terme est commode en ce qu'il met l'accent, voire l'enjeu sur l'établissement d'un lien, lieu d'une *médiation*, tout en impliquant nécessairement quelque chose à transmettre, par exemple un patrimoine musical, voire des connaissances, comme on l'a vu plus haut. Toutefois, elle reste par nature un terme fonctionnel, dont il faudrait toujours préciser l'objet et les modalités pour l'évaluer de manière rigoureuse.

Pour conclure ces prolégomènes, quelles pré-problématiques se sont révélées de notre balisage des enjeux de la médiation ?

La perspective cognitive de la médiation sonore questionne sur les incidences d'une écoute instrumentée sur la perception musicale, question d'actualité au vu de son omniprésence dans l'environnement technologique par lequel la musique se « consomme ».

La perspective psychosociale de la médiation sonore, quant à elle, interroge concrètement la place que se doit d'investir le *médiateur* dans un groupe communicant en son ou en musique. Le dualisme *intrusion/médiation* pourrait donner un éclairage particulier au dispositif de la séance d'enregistrement.

De la perspective culturelle, qui est celle qui nous préoccupe avant les autres, nous garderons sa finalité sociale et esthétique, qui ambitionne d'articuler le sensible et le transcendantal. Le faire à l'aide de la musique classique, parfois appelée musique *savante*, est en cela un défi qui relève en ces termes davantage d'une *éducation* que d'une *médiation*.

Le son peut-il être un catalyseur de médiation sensible et ainsi donner tort à notre a priori de départ ?

Il va nous falloir investiguer les enjeux esthétique du son en musique au prisme de l'acception sociale de la médiation. En d'autres termes, de quelles médiations le son est-il le moteur, et comment en faire un dispositif délibéré de médiation culturelle ?

# 1 D'UNE REPRODUCTION À UNE MÉDIATION MUSICALE : LE SON DANS SON ENJEU ESTHÉTIQUE

## 1.1 L'ENREGISTREMENT, INTERPRÉTATION SONORE OU INTERPOSITION FONCTIONNELLE ?

### 1.1.1 Une double compétence technique et musicale d'interprète

L'ingénieur du son auquel nous nous référerons pour le reste de cette recherche est le *musicien-ingénieur du son* tel que la Formation Supérieure aux Métiers du Son (FSMS) le définit. Ainsi, le champ de ses compétences sera toujours aussi bien musical que technique. La mise en œuvre de ces compétences sera envisagée pour un secteur d'activité particulier qui est celui de la *production musicale*, c'est-à-dire l'enregistrement musical au sens large.

L'ingénieur du son est une appellation en soi un peu problématique au regard de ce qu'il est amené à faire en pratique. Effectivement, il est techniquement compétent, et il a à sa charge les équipements techniques qui servent à la prise de son, son traitement, et sa diffusion. Toutefois, son rôle ne saurait, en notre conception, se limiter à celui-ci. Comme le souligne Michel Chion, le *son* est lexicalement ambigu en ce qu'il désigne à la fois le phénomène perceptif et le signal physique qui l'a engendré (Chion, 2010, p.205). Littéralement, l'ingénieur du son est donc *à la fois* un ingénieur « perceptif », et ingénieur « physique ». En termes plus parlant, il doit pouvoir toucher aux deux aspects du son, l'un subjectif, propre à la perception auditive et l'autre objectif, propre aux mesures physiques. Plus que toucher aux deux domaines, il est chargé de les mettre en lien, en évaluant l'influence de l'un sur l'autre et en jouant de l'un sur l'autre. Malgré ce que l'on arrive à modéliser sur la perception auditive d'un côté, sur les chaînes audiofréquences de l'autre, nous constatons par notre expérience personnelle que ce travail de mise en relation reste en pratique irréductible à l'expérience, le rendant autant voire davantage empirique que théorique.

Le fait d'enregistrer de la musique, loin de changer cette problématique, la rend encore plus significative. La démarche reste duale, tantôt analyse quantitative, technique (distinction des bandes de fréquences, « écoute » d'un compresseur, compensation des différences liées au volume d'écoute), tantôt analyse qualitative, musicale (timbre, espace, équilibre, dynamique). Tout l'artisanat spécifique à l'ingénieur du son réside en la maîtrise des passerelles entre les deux domaines. Pierre Schaeffer soulignait à ce titre qu'un excellent musicien ou un excellent technicien ne suffit pas à faire un bon ingénieur du son. Selon lui, l'ingénieur du son se doit d'être un *interprète*, entièrement tourné vers la réussite de la *transformation sonore* (Schaeffer, p.86). On n'en saura néanmoins pas plus sur cette posture spécifique de l'ingénieur du son dans ses écrits, de façon étonnante au vu de son travail de formalisation sur le domaine sonore.

Dans le contexte de la musique classique, pour François Nicolas, il manque un « corps à corps » musical au travail de l'ingénieur du son qui lui donnerait un crédit d'interprétation à part entière (Nicolas, 1998). Il est vrai que ce « corps à corps », s'il en est, est transposé à d'autres outils, dans un autre espace-temps que celui de l'interprétation instrumentale traditionnelle. Et vue de l'extérieur, la technique, par son aspect fonctionnel et rationnel, tend plutôt à démystifier ce lien de grâce qui semble unir le musicien et son instrument. L'ingénieur du son n'est d'ailleurs pas spécialement « gracieux » lorsqu'il s'affaire aux boutons, tirettes et molettes de ses machines. De fait, se poser la question de l'interprétation

en terme de *nature* du corps-à-corps à la musique est vouée à disqualifier l'ingénieur du son d'entrée de jeu. Que devient la réponse si l'on se pose la question en terme de *résultat* ? Pour François Nicolas, c'est un « dilemme esthétique ». La première esthétique serait « l'enregistrement et son œuvre », tirant profit sans réserve des possibilités offertes par la technique, et la seconde « l'œuvre et son enregistrement » faisant le plus possible réserve de la technique.

Il y a ainsi en musique classique une problématique manifeste entre l'enregistrement et la notion d'œuvre. Au concert, il est entendu qu'un interprète monte sur scène et joue une œuvre. Chez soi en revanche, le haut-parleur n'interprète pas forcément une œuvre. La technique jouerait-elle des tours à l'ingénieur du son interprète ? Quel est le problème ?

### 1.1.2 Le jugement esthétique par l'enregistrement réévalué à l'épreuve de la communauté

Sans doute, si l'on traite uniquement d'*enregistrement* musical, on entérine l'idée d'une œuvre phonographique avant même avoir commencé à en débattre. Un enregistrement, par définition est une *trace* du signal acoustique de la musique sur un support, pour la rendre réécoutable postérieurement par son *intermédiaire*. Dans le cadre ainsi posé, l'enregistrement *s'interpose* donc entre l'auditeur et l'événement musical qui a été enregistré. Il survient dès lors logiquement une problématique d'ordre reproductif : quel crédit apporter au dispositif technique de l'enregistrement par rapport à la véracité de la performance initiale ? Que *sait-on* réellement de ce qui a été enregistré ? L'enregistrement permet-il la *connaissance* ?

Ce sont les questions que s'est posé récemment Alessandro Arbo dans une publication traitant de ce problème « épistémique » de l'enregistrement (Arbo, 2017). Pour tenter d'y répondre, sa démarche est d'opérer une dichotomie entre enregistrement-document et enregistrement-œuvre. Partant de l'idée que « l'enregistrement constitue une forme dégradée de l'expérience que nous pouvons faire de l'œuvre en concert », l'enregistrement-document aurait pour vertu de permettre la connaissance fidèle de l'exécution originale, tandis que l'enregistrement-œuvre s'en distinguerait par le fait même que l'exécution de l'œuvre est intrinsèque à son support technique pour lequel elle a été créée. Entre ces deux catégories, se glisse une troisième, intermédiaire, rattachée à la première. Elle regroupe les enregistrements des œuvres du répertoire réalisés par un notable travail en studio, tel que pratiqué et défendu par Glenn Gould.

L'argument sous-jacent est la nécessité de déterminer la *fonction* que remplit l'enregistrement par rapport à l'œuvre, afin de déterminer en quoi ce *contexte* de l'enregistrement influe sur son œuvre, et ainsi ne pas invalider le jugement esthétique à cause d'une méconnaissance du *contexte*. Dans les faits, les nombreux cas particuliers inclassables que présente l'histoire de la musique enregistrée mènent la dialectique dans une « impasse » sur le statut de l'œuvre par son enregistrement. Il n'y a pour ainsi dire, pas de moyens objectifs, semble-t-il, pour ranger les enregistrements dans des cases. Pour cause, l'auteur fait remarquer :

« Il convient alors de souligner qu'un objet ou plus précisément un artefact fonctionne comme une œuvre dans des contextes donnés ; autrement dit, il possède des propriétés esthétiques et artistiques dont le repérage est rendu possible par la présence de certaines dispositions chez le récepteur. » (Arbo, 2017, p.31)

C'est ainsi qu'il préconise de se tourner vers la réception de l'œuvre, c'est-à-dire une communauté d'experts de l'œuvre qui, par leur expertise esthétique de la musique en question, considèreraient, ou pas, l'enregistrement comme œuvre. Par exemple, entre le CD des Pink Floyd et leur concert, on ne pourra que s'en remettre à la communauté d'experts esthétiques des Pink Floyd qui seront les plus légitimes à considérer si le concert est une reprise du CD-œuvre, ou si le CD est un enregistrement-document du concert. En d'autres termes, le public désigne ses œuvres. Ce qui rend paradoxalement nécessaire la prise en compte d'une subjectivité dans la considération d'une œuvre phonographique ; entendu que l'œuvre, en sa conception transcendante, est le résultat de sa consécration par une communauté d'individus. Les apories de la distinction catégorielle des fonctions de l'enregistrement en seraient les révélatrices.

L'enregistrement révèle par l'étude d'Alessandro Arbo une médiation esthétique entre le public et l'œuvre musicale, qui serait irréductible à un jugement esthétique objectif. Les exemples montrent que ce n'est pas tant la déconstruction des artifices de l'enregistrement qui nous permettrait rationnellement d'arriver à l'œuvre, que l'étude de sa réception auprès d'un public qui l'a consacrée.

### **1.1.3 La véracité sonore de l'enregistrement-témoignage comme médiation esthétique de l'œuvre en concert.**

Une autre publication récente, à certains égards complémentaires, va nous servir pour révéler le rôle du son dans cette médiation esthétique de l'enregistrement. Aux côtés d'Alessandro Arbo, Pierre-Emmanuel Lephay dresse une rétrospective de l'enregistrement de musique savante selon une dichotomie entre enregistrement-témoignage et enregistrement-objet (Lephay, 2017). La dichotomie prend pour critère de distinction l'intervention plus ou moins prononcée de la technique. Lephay appuie sa démarche sur un rapport de causalité entre le passage de la reproduction acoustique à la reproduction électrique d'une part et le changement de la finalité esthétique de cette reproduction d'autre part, rapport qui nous semble incertain.

En effet, on a d'une part une donnée factuelle insistant sur la non intervention du preneur de son à l'ère acoustique :

*« Le rôle de Gaisberg se limitait à l'aspect technique de l'enregistrement **sans jamais intervenir sur l'interprétation de ceux qu'il captait** : il s'agit véritablement d'une photographie (Gaisberg lui-même utilisait ce terme) mais où le photographe a juste demandé à l'artiste de bien se placer par rapport à l'objectif/pavillon, rien de plus »*

Et une autre qui la contredit plus loin en évoquant les arrangements opérés lors de l'enregistrement pour adapter l'interprétation au support :

*« Certes, les conditions de l'enregistrement acoustique d'alors obligeaient les **pianistes à jouer assez fort**, et, pour l'orchestre, à **réduire le nombre de musiciens ou encore à modifier l'orchestration** », certains instruments **ne « passant » pas.***

Contradiction qui nous fait douter de l'assertion suivante sur l'exclusivité d'une recherche esthétique propre à l'ère électrique de l'enregistrement :

« La période suivante, celle de l'enregistrement électrique [...] va aussi entraîner de première « dérives » et de premières manipulations techniques **visant à enjoliver le résultat**, c'est ce que nous appelons « l'enregistrement-objet » »

Quelle serait la différence entre un ingénieur du son de l'ère acoustique, plaçant ses musiciens « au mieux », c'est-à-dire selon son appréciation musicale de ce qui émane du support, et un ingénieur du son de l'ère électrique plaçant ses micros « au mieux », c'est-à-dire selon son appréciation musicale de ce qui émane du support ? Malgré les apparences, cette distinction par la technique de fonctionne pas, pour une cause simple : il n'y a pas de « réalité » en prise de son, le placement d'un microphone est forcément un parti pris, délibéré ou non. Donc, l'enregistrement est nécessairement une interprétation.

Le fait que l'intervention technique ne puisse être un critère objectif de discrimination fonctionnelle de l'enregistrement, entre un document ou un objet en soi, montre qu'il faille trouver sa cause ailleurs. La réponse est peut-être, comme chez Arbo, du côté de la réception. En effet, l'analyse historique menée en parallèle par Lephay s'appuie sur des rapports de presse spécialisée, de témoignages d'artistes, d'arguments de vente qui abondent dans le sens de la catégorisation en question : les « *timbres artificiels* », « *dérives* » de l'enregistrement-objet s'opposeraient à une « vérité » de l'enregistrement-témoignage. Faute d'être une vérité technique objective, c'est donc une vérité inter-subjective de l'expérience d'une communauté d'auditeurs qui désigne ses prises de son comme fidèles ou truquées.

On remarque à cet égard que les prises de son désignées comme fidèles sont les prises de son qui donnent l'impression de « voir » l'œuvre s'interpréter dans un espace acoustique cohérent, sans retouches. Et là où cela devient signifiant, c'est quand on met ce constat en écho aux pratiques des ingénieurs du son. Il se trouve que les deux catégories correspondent dans leur description aux deux tendances de la production musicale : tantôt relevant du « *Tonmeister concept* », qui cherche à rendre l'impression d'un espace crédible, existant, tantôt du « *Using the studio as a musical instrument* », qui cherche à créer un espace artificiel (Pras, 2013, p.623). Ce qui voudrait dire qu'il n'y a pas tant de non-intervention de l'ingénieur du son sur la technique dans les prises de son « fidèles », mais qu'au contraire il y en a possiblement tout autant, simplement mises en œuvre dans une démarche esthétique spécifique.

L'enregistrement semble ainsi faire médiation, par les débats esthétiques qu'il occasionne. L'œuvre est bien désignée par son public, tantôt que celui-ci identifie son expérience esthétique de l'écoute à celle du concert, prenant l'enregistrement comme intermédiaire représentant l'œuvre en train de se jouer ; tantôt que celui-ci trouve son expérience esthétique sans considération de véracité, prenant l'enregistrement comme œuvre en tant que telle. L'ingénieur du son, en faisant des choix sur ces paramètres ne peut qu'être la cause de toute cette mécanique. Il a bien un rôle d'interprète sonore qui trouve résonance dans le champ esthétique. Le retour aujourd'hui à l'enregistrement-témoignage pour la musique savante (Lephay, 2017) tend à montrer qu'il touche un public dont la référence esthétique sonore reste la véracité de l'interprétation de concert. Appelant par là un public habitué au concert, y trouvant dans son illusion une jouissance esthétique.



## 1.2 LA PRODUCTION MUSICALE, UNE MÉDIATION SOCIO-TECHNIQUE DE L'ŒUVRE.

### 1.2.1 L'expérience de l'œuvre par des médiations.

La médiation *esthétique* telle que nous l'avons abordée trouve résonance dans la littérature sur la production musicale. Notamment, la conception de la médiation selon Antoine Hennion est très proche de celle sur laquelle nous nous sommes arrêtés, et elle a le mérite de l'explicitier en prenant comme exemple le preneur de son en musique. Ainsi cette citation, tirée d'un texte co-publié avec Bruno Latour, paru en 1996 « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois » :

*« Il n'y a ni plus ni moins de présence réelle dans le studio que sur la scène, et il y a autant de technique et de médiation dans les deux performances. N'importe quel preneur de son sait que sa technique produit la musique, et ne re-produit rien. »* (Hennion & Latour, 1996, p.238)

La difficulté rhétorique du discours de Hennion tient à ce qu'il pointe à la fois les intermédiaires humains et techniques comme *producteurs* de la musique, tout en rectifiant que cette dernière ne se résume pas à une chaîne d'*intermédiaires* (Hennion, 2015, p.116), donnant l'art comme « *flux d'action* » (Hennion & Latour, 1996, p.238). C'est même à première vue un peu suspect : si la production de celle-ci se résume à l'action de ceux-là, pourquoi la somme de ces actions ne constitue pas le résultat final ? Elle le serait, si l'on en restait à une logique fonctionnelle, comme inviterait à le faire une acception technique de la *production*.

En effet, la technique, en sa dimension quantitative, se prête bien à être modélisée par des *fonctions de transfert*, qui décrivent mathématiquement l'action de la machine entre ce qui en rentre et ce qui en sort. Dans cet imaginaire, *production de la musique* réfère à une grosse boîte noire dans laquelle va rentrer des choses, et de laquelle va ressortir de la musique, un album, un concert, un clip. La musique se résumerait à cette production fonctionnelle, et l'ingénieur du son en ferait partie comme autant d'autres agents.

Toutefois, c'est précisément cette vision fonctionnelle que tente de dépasser Hennion. Il mise pour cela plutôt sur *l'expérience* de la musique elle-même, comme cela transparait lorsqu'il cite Gérard Genette qui considérait l'œuvre comme *œuvre de l'art* plutôt qu'*œuvre d'art*. Cela signifie que si les intermédiaires peuvent être parfois décrits fonctionnellement (du reste tous les intermédiaires physiques le sont, comme les enceintes, les microphones...), la musique reste irréductible à son expérience. En d'autre terme, la musique n'est pas un phénomène venant d'une œuvre « en haut », descendant aux oreilles de ses auditeurs grâce à des intermédiaires, comme l'est l'idéologie romantique (Maisonneuve, 2012, p.79), mais l'expérience de l'œuvre par son auditeur, qu'ont suscitée les intermédiaires en question. Autrement dit, penser la musique pour Hennion nécessite de confronter à l'irréductibilité de l'expérience l'étude de ses objets, moyens, *mediums*.

### 1.2.2 La médiologie comme sociologie des rapports entre supports sonores et authenticité

Nous avons utilisé le terme de *medium* à dessein, nous référant implicitement par là à une science sociale, la *médiologie*. Régis Debray la définit comme la discipline qui traite des fonctions sociales supérieures dans leurs rapports avec les structures techniques de transmission (Debray, cité par Tiffon, 2002). Transposé à la musicologie, la médiologie vise à étudier l'influence des *mediums* de la transmission musicale sur les représentations symboliques, comme le font par exemple la partition ou le disque vinyle (Tiffon, 2002, p.109). La matérialité des supports influencerait ainsi la musique, par des rapports socio-techniques que les individus entretiennent avec ceux-ci. De là, les médiateurs matériels de Hennion sont une extension de la notion de *medium* à l'ensemble des objets participant à l'expérience musicale : l'architecture de la salle de concert, sa mise en lumière, la jaquette de CD par exemple.

Au passage, lorsque Tiffon note la transformation de l'écoute qu'a occasionnée le phonographe (Tiffon, 2002, p.112), cela nous évoque la médiation cognitive vue pendant nos prolégomènes. Le phénomène constaté de la machine trompant l'écoute serait-il la conséquence de ces deux rapports ? L'ingénieur du son, s'il est moins sollicité que le musicien au niveau d'une dextérité de manipulation, l'est bien davantage au niveau symbolique. Ce serait même plutôt là, le leurre rencontré, lorsque le régime symbolique suscité par les données quantitatives (échelles, représentations fréquentielles) influence son écoute au point de la tromper. Cela voudrait dire que l'ingénieur du son, comme tout un chacun est soumis à ce régime symbolique. Sa pratique n'est donc pas aussi fonctionnellement modélisable ni prévisible qu'elle laisse présager, donnant là un argument de plus au modèle de Hennion.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'article de Hennion et Latour d'où provient la citation introductive de ce paragraphe soit paru dans les « Cahiers de la médiologie ». Partant de l'argument de la médiologie, qui confère à la technique le pouvoir d'influencer nos régimes symboliques, et donc par extension celui de l'art, elle ne peut qu'être « *active productrice de l'art* », et non pas « *reproductrice mécanique* » comme l'écrivait Benjamin. Au contraire, ce que les auteurs tentent de montrer, c'est que l'*aura* benjaminienne s'est montrée à plusieurs reprises être le fruit de la technique. Notamment, au regard de l'authenticité des objets d'arts, la consécration d'un original ne serait que le résultat d'une intense activité de reproduction.

L'exemple désormais célèbre du « son » baroque illustre l'incidence de la technique dans le concept d'authenticité. La musique baroque a conquis un public grâce au disque, et ce par la recherche d'un « son » (Delalande, 2001) qui a renouvelé l'interprétation de cette musique. Ce que la littérature récente questionne au sujet de ce nouveau baroque, c'est cette « *intervention organique des techniques d'enregistrement dans la fabrication d'un paradigme interprétatif historique monté sur mesure* » (Gallois, 2017, p.90). Une hypothèse est que le baroque, ayant perdu son espace de représentation à cause des salles devenues trop grandes pour son faible volume sonore, s'est réfugié dans le studio. L'enregistrement, dès lors, ne pouvait pas constituer la reproduction d'une expérience de concert qui n'avait pas lieu ; il devait être autre chose, qui fonctionnait tout seul dans l'industrie du disque. Sa condition d'existence et de diffusion pour le grand public en dépendait. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'il ait tiré parti des potentiels techniques du studio, construisant un « son » inédit.

De là, la référence en terme d'expérience musicale s'étant ainsi transposée sur le CD, faute d'autres médiations.

Ce dont on déduit de l'exemple baroque est que le travail réalisé par le microcosme de la production musicale, que Delalande regroupe sous le terme de « son », est à ce point convaincant musicalement, qu'il en est devenu une référence d'authenticité. Le fait que cette authenticité questionne, paraisse absconse du fait de son anachronisme, et que pourtant elle soit un fait socio-musicologique avéré, montre le pouvoir de l'enregistrement à faire médiation esthétique. De là, ces résultats encouragent à tirer profit de cette médiation pour faire médiation culturelle.

### **1.2.3 La collection de disque, un dispositif faisant médiation culturelle.**

Pour illustrer la portée culturelle de la médiation esthétique par l'enregistrement, partons d'un exemple renseigné, qui est celui de la collection de CD de musique du monde (Da Lage, 1998). Cette médiation est limitée en ce qu'elle relève d'un dispositif assez unidirectionnel, celui vertical de l'industrie du disque. La production de ces CDs cependant relève en tout point d'un processus de médiation, rappelant une ethnographie de l'audition de nouveaux talents par une maison de disque (Hennion, 1994). Une médiation en train de s'opérer par les producteurs, qui cherchent la future star de demain sur des projections fictives, intuitives, de la relation que celle-ci sera à même de créer avec son public.

Ce que nuance Da Lage, c'est que la substitution d' « *une sociologie de l'acteur par une sociologie du processus* » (Gleizal, 1994 cité par Da Lage) vers laquelle tend la théorie de la médiation, évince la question de la production en elle-même. En effet, la médiation, aussi éclairante qu'elle puisse être sur l'imbrication des acteurs dans la production culturelle, révélant *comment les choses ont un sens* (Hennion, 1993, cité par Da Lage) n'éclaire cependant en rien les mécaniques internes à la production qui pourtant nous intéressent, c'est-à-dire celles qui sont en œuvre lorsque la musique s'enregistre. Ce faisant, étudier les mécanismes de la production en elle-même permettrait-il de démystifier la théorie de la médiation d'Antoine Hennion dont l'extensivité est controversée (Pébrier, 2015, p.14) ?

L'exemple de l'enregistrement en ethnomusicologie (Podolak, 2016) montre qu'il y a derrière la réflexivité de l'enregistrement un enjeu de médiation culturelle important. Prendre conscience que la prise de son n'est pas neutre, c'est l'engager dans son rapport à l'œuvre étudiée. Cette prise de conscience déplace le sujet d'étude de la musique même au processus d'hybridation de cette musique par l'enregistrement. La collection Ocora de Radio France montre par ailleurs que les enregistrements ethnomusicologiques sont destinés à servir un dispositif marchand. Les amateurs de « musique du monde » sont en réalité amateurs d'une production de représentations du monde découlant d'un dispositif taillé à leurs goûts (Da Lage, 1998, p.7). L'esthétique de l'enregistrement ne saurait donc être considérée hors des enjeux de production propres à un tel dispositif. Ici, il consiste à donner à écouter les musiques du monde à des oreilles occidentales. La production fait alors médiation culturelle.

Il est intéressant de constater que le disque de musiques du monde s'est trouvé face aux problématiques de médiation culturelle telles qu'on les trouve exprimées aujourd'hui, à savoir « organiser la rencontre entre le public et l'œuvre » (Caune, 2000, p.2). En effet, la diffusion des enregistrements a changé de dispositif : de celui de la recherche à celui du marché de masse. Le débat était alors de préserver un statut d'enregistrement document contre celui d'enregistrement œuvre, rappelant une problématique vue précédemment (Arbo, 2017),

tout en élargissant « le champ de connaisseurs » et non de « consommateurs ». C'est ici que la médiation se joue. Il y a donc des enjeux de médiation culturelle, où le son peut faire valoir sa place : un autre point de vue sur l'œuvre et l'enregistrement en ethnomusicologie (Podolak, 2016) permettrait d'envisager la médiation autrement que de manière toujours « éducative » (Da Lage, 1998, p.8).

### **1.3 CULTURES SONORES NUMÉRIQUES, DU MEDIUM AU MEDIA : DE NOUVELLES MÉDIATIONS À OPÉRER ?**

#### **1.3.1 Du medium au média, du producteur au médiateur ?**

Dans le schéma de la production de disque, tout tend à faire croire que l'ingénieur du son opère dans un processus traditionnel de circulation des biens culturels (production -> diffusion -> consommation ; et son équivalent créateur -> œuvre -> récepteur) : les musiciens viennent en studio, (ou l'ingénieur du son vient à eux), un enregistrement se passe, un mixage est rendu, le produit est diffusé puis vendu aux consommateurs. On a vu précédemment les conséquences d'un tel modèle de pensée sur les fictions de l'enregistrement en matière d'authenticité par rapport à l'œuvre.

Dans les faits, les techniques sonores ont évolué en parallèle des pratiques de production musicale. Une médiation dont on ne saurait hiérarchiser les causes, comme le résume la formule "*What Came First? Guitar Amplifiers or Rock n'Roll?*" issue d'une recherche récente à ce sujet (Pras, Lavoie & Guastavino, 2013, p.612). Quand Hamilton écrit « The recorded image, like the photographic image, is always crafted. It is not unmediated, the medium is significant. » (Hamilton, cité par Pras, Guastavino & Lavoie, 2013, p.614), c'est pour souligner l'artisanat, la fabrication d'une image musicale à partir du *medium*, c'est-à-dire le support du son et les techniques qui lui sont associées.

Si la musique évolue avec ses technologies, où allons-nous à l'heure des nouveaux médias ? Pourquoi parler de la médiation plutôt que de médiologie ? Nous l'avons vu, la médiation de Hennion est bien plus extensive que la médiologie de Debray. Quand la médiologie circonscrit son champ d'étude aux mediums de fixation et transmission, la médiation invoque des médiateurs humains également, l'artiste y compris. Que faut-il en conclure, dès lors, sur la direction prise par la Formation Supérieure aux Métiers du Son au regard de ses ambitions pour les musiciens-ingénieurs du son « de demain »<sup>19</sup> ? Son cursus, mis à jour en 2017, associe en effet la production musicale aux « nouveaux média ».

Les directions prometteuses de la production musicale par les nouveaux médias sont annoncées être l'*immersion* et l'*interactivité*<sup>20</sup>. Si l'immersion affecte le format de la production, il ne remet pas en cause sa verticalité comme le suggère l'interactivité. Comment penser le rôle de l'ingénieur du son dans un dispositif interactif ? Doit-il transposer sa pratique actuelle sur ce nouveau format, et décliner des esthétiques existantes, ou doit-il repenser sa fonction de producteur en celle de médiateur ? L'interactivité, en soi, ne donne pas de piste particulière, tant le domaine est vaste (Papilloud, 2010), elle introduit surtout une

---

<sup>19</sup> Cf. *Le guide de la Formation Supérieure aux Métiers du Son* édition 2018, <http://www.conservatoiredeparis.fr/disciplines/les-disciplines/les-disciplines-detail/discipline/formation-superieure-aux-metiers-du-son/>

<sup>20</sup> Id.

nouvelle dimension à la production musicale, en jouant sur la frontière entre producteurs et consommateurs.

### 1.3.2 Sociétés horizontales ou utopies technologiques ?

Si la médiation désigne la dynamique sociologique s'opérant entre art et technique, c'est aujourd'hui le modèle de production des biens culturels qui change par la révolution numérique. De « vertical » il devient « horizontal » (Delalande, 2011, p.4), occasionnant une notable appropriation de la musique. En effet, les frontières entre production et consommation deviennent poreuses avec le développement de « pratiques intermédiaires » entre ces deux pôles (Maisonneuve, 2012) : les nouveaux « acteurs-réseau » produisent covers, sampling, playlists, les partagent sur internet. Et une « société musicale » de 1 million de compositeurs amateurs, dans des home-studios, utilisant des logiciels et des techniques sonores désormais abordables. Bernard Stiegler voyait dans cette opposition entre société culturelle verticale et horizontale une « guerre du sensible » (Delalande, 2011, p.4). L'ingénieur du son aurait-il un rôle à jouer dans l'inflexion de cette société d'un côté plutôt que de l'autre ?

Pour Delalande, il le faudrait, afin de dépasser dans les pratiques amateurs les productions à la boucle ou au « beat » (Delalande, 2011, p.6). Il est vrai qu'à certains égards, la démocratisation des séquenceurs et des boucles instrumentales toutes prêtes sont à la composition musicale amateur ce que l'arrivée du Thermomix est à la cuisine domestique. L'utilisateur n'a qu'à charger la machine avec les ingrédients tout prêts, la programmer en suivant une recette, et le résultat est digne des grands chefs... ou presque. L'utilisateur passe de l'artisan au producteur, mettant en œuvre davantage de compétences techniques que musicales. C'est précisément à cet endroit que l'ingénieur du son, ou d'autres médiateurs, peut-être pédagogiques ou éducatifs, auraient un rôle à jouer pour monter en exigence esthétique les pratiques amateurs. Autrement, c'est jouer la carte libérale et laisser la technologie faire médiation d'elle-même, articulant la société horizontale.

N'oublions pas en effet que les technologies *connectées* font médiation comme jamais une technologie l'a faite auparavant, posant par là de vraies problématiques d'interactions culturelles avec la musique et le son. Des études font ainsi état de l'avancée du mixage automatique<sup>21</sup>, pendant qu'on se pose la question des droits d'auteurs pour les compositions par intelligence artificielle<sup>22</sup>, et que les recommandations musicales par recherche sémantique se développent<sup>23</sup>. Ces perspectives soulèvent de nombreuses questions, et nous ne les traiterons évidemment pas toutes. Cependant, toutes semblent montrer de manière différente que notre culture musicale, nos goûts peuvent-être paramétrés, analysés par algorithmes, moyennés statistiquement et enfin mis en œuvres, par la recommandation musicale voire la production de la musique elle-même. Le trans-média du web, tirant profit du *big data*, prendrait en ce regard le rôle d'un entremetteur musical globalisé, nous donnant à écouter ce que nous *devrions* vouloir entendre. Hugues Dufour écrivait en 1994 qu'il s'en faut de beaucoup pour que l'esthétique de la création comme celle de la réception puisse se satisfaire d'une réduction de la production artistique à une technique d'information (Dufour, 1994, p.56). Sommes-nous arrivés à ce « beaucoup » qui va le permettre ? Cette *médiation*, opérée

---

<sup>21</sup> « Ten years of automatic mixing », Brecht De Man & Joshua D. Reiss, 2017.

<sup>22</sup> Table-ronde "L'intelligence artificielle et l'innovation au service de la création", SACEM, 29 juin 2017.

<sup>23</sup> Projet de recherche Wasabi (Web audio semantic aggregated in the browser for indexation), IRCAM, ANR-16-CE23-0017-02.

traditionnellement par des agents humains, ingénieur du son y compris, est-elle vouée à disparaître, substituée par les dispositifs interactifs issus de l'innovation numérique ?

À l'heure où l'ingénieur du son-musicien dont nous parlons est appelé à s'emparer des nouveaux média au sein de « projets innovants »<sup>24</sup>, nous nous demandons ce que cela signifie concrètement, et où cela nous emmène. Parle-t-on d'innovation technologique ou d'innovation esthétique ? Il n'est pas certain que l'une aille systématiquement avec l'autre, que les artistes s'emparent des innovations technologiques et qu'il en sorte le cas échéant quelque chose de culturellement fécond. Certes on ne saurait sous-estimer l'incidence qu'a eue l'électrification de la guitare sur la musique ; Néanmoins, le très actuel son binaural, malgré son perfectionnement progressif à force de travaux de recherche<sup>25</sup>, n'a pas été investi par le secteur musical en dehors de quelques essais institutionnels<sup>26</sup>. Il ne le sera peut-être jamais, à l'instar d'autres innovations portant sur la spatialisation sonore qui n'ont pas affecté l'esthétique musicale de manière retentissante, loin s'en faut. Par exemple, la quadriphonie, anecdotiquement utilisée par Pink Floyd, et le son surround 5.1, norme pour le cinéma et la vidéo. Dans ce cas, à quoi tient ce revers esthétique des innovations technologiques ?

Si l'on en croit Hugues Dufour là encore, aussi capricieuse et énigmatique soit-elle, la forme esthétique s'inscrit dans un procès de médiations, dans une constitution réciproque de principes et de conséquences (Dufour, 1994 p.52). L'enjeu esthétique tiendrait justement à la question de cette médiation que reposent à leur manière les « nouveaux média » à une profession qui jusque dans les années 2000 fonctionnait dans une industrie du disque établie et sûre. Or, au regard du tournant que prend l'innovation technologique sur le macrocosme de l'industrie musicale décrit précédemment, sans doute est-il judicieux de ne pas scier la branche sur laquelle nous sommes assis. Nous suggérons par là que l'innovation, dans le domaine de ces « nouveaux médias » tend manifestement à justifier la centralisation et standardisation informatique de ces « principes et conséquences » qui façonnent notre rapport à l'art. Dans ce contexte, sauver le métier d'ingénieur du son de l'automatisation nécessite de revaloriser cette médiation dans le domaine sonore, au delà du renouvellement technologique de ses modalités que lui demande l'innovation, dans l'enjeu proprement esthétique et culturel de l'art.

#### **1.4 BILAN**

Cette première partie de recherche nous a donné l'occasion de constater à plusieurs reprises que l'enregistrement, et par lui le son, génèrent des *médiations esthétiques* dans le domaine musical. En effet, l'ingénieur du son ne transmet pas des œuvres au public, mais suscite des représentations de celles-ci auprès de communautés d'auditeurs. Il n'est pas neutre dans le processus car il l'exerce forcément en qualité d'interprète, voulue ou non, car la prise de son ne connaît pas l'objectivité. La transformation des supports d'enregistrement de *mediums* en *médias* amène des problématiques nouvelles sur son rôle dans un dispositif de production culturelle qui devient plus horizontal.

Nous en déduisons que cette position de médiateur est implicite à l'exercice de l'ingénieur du son. En d'autres termes, il ne saurait faire autrement que d'être médiateur.

---

<sup>24</sup> Guide de la formation supérieure aux métiers du son, CNSMDP, 2017.

<sup>25</sup> Projet BiLi (Binaural Listening)

<sup>26</sup> Nous pensons au partenariat récent entre Radio France et l'artiste de musique électronique Rone.

Pourtant, il ne se considère pas, a priori comme tel, et ne conçoit pas sa pratique de cette façon. Comme un interprète, certainement, et éventuellement comme un producteur. Cette position se révèle de façon plus saillante quand il est amené à produire des musiques de cultures très différentes : les albums d'ethnomusicologie à cet égard sont révélateurs des représentations culturelles véhiculées par la prise son, selon qu'on se positionne dans le dispositif de la recherche ou celui de l'industrie musicale.

L'ingénieur du son est-il pour autant *médiateur culturel* au sens d'une action culturelle, consciente et délibérée en présence d'un public ? Concernant la *médiation esthétique* que nous avons traité jusqu'ici, si elle correspond dans sa description à celle d'Antoine Hennion, pour celui-ci « *faire de la médiation [culturelle] un métier serait une contradiction dans les termes* » (Hennion, 2015, p.119). En effet, exprimé dans ces termes, on ne peut *faire* la médiation, comme on ne peut *faire* une expérience. Toutefois, on peut la susciter, la faire advenir par des « *moyens qui comptent* » (Hennion, 2015, p.120). Nous allons donc étudier dans la deuxième partie les possibilités d'une mise en œuvre de dispositifs de médiation sonore dans les institutions musicales.

## **2 LE SON POUR RENOUVELER LA MÉDIATION DE LA MUSIQUE ?**

Dans cette partie, nous allons examiner la place que peut prendre le son dans les pratiques concrètes de médiation musicales. Pour cela, il faut se pencher sur le rôle des institutions. Constatant un *profanare* en crise, celles-ci cherchent de nouvelles façons de mettre en œuvre la politique de démocratisation culturelle, qui vise aujourd'hui toujours à rendre accessible les œuvres consacrées au plus grand nombre. Pour y parvenir, les préconisations des rapports sur la musique classique incitent à revaloriser les émotions collectives, que le son se trouve très à même de susciter, appelant à une nouvelle pédagogie musicale par le sensible qui servirait la société culturelle horizontale en devenir.

### **2.1 LE SON POUR LES ÉMOTIONS MUSICALES DÉMOCRATIQUES**

#### **2.1.1 L'enjeu des émotions pour la démocratisation culturelle**

Les émotions sont au cœur du débat actuel sur la politique de démocratisation culturelle. À première vue, les ambitions de démocratisation culturelle reconnaissent en effet des conduites subjectives, prenant acte du « *déplacement de la forme de l'œuvre qui n'est plus forcément majeure : elle joue un rôle d'interface entre des personnes et offre une possibilité de rencontre, car le plus important ce n'est pas le rapport à l'œuvre mais les conditions du rapport à l'œuvre* »<sup>27</sup>. Toutefois, bien que la médiation culturelle soit affirmée comme outil essentiel de la politique de démocratisation culturelle, il est question de « *publics cibles* » pour lesquels sont mises en place des actions de médiation destinées à « *donner les clés de compréhension à ceux qui sont éloignés de cet univers* ». Quel rapport à l'œuvre est engagé dans cette dernière finalité ? Et quelle cohérence dans les discours ?

---

<sup>27</sup> Cf. Évaluation de la politique publique de démocratisation culturelle, Ministère de la Culture et de la Communication, Rapport n°2016-35.

Sur cet objectif de démocratisation culturelle, qui est l'enjeu du *profanare* démocratique. Il s'agit de dissocier la « valeur élevée » de la musique classique de l'« entre-soi » qui se l'accapare. Pour ce faire, les rapports préconisent de revaloriser les émotions collectives. Le rapport du TRAM préconise de *déplacer le caractère codé et technique de la musique classique pour mettre en avant le fait que la musique parle à tous par le biais des émotions*. Quant au rapport Pébrier, il remarque que la médiation, « *sans renoncer aux désirs de savoir, fait place également aux trajectoires subjectivantes liées à la mise en jeu des émotions* ». Les émotions donc, pour « *sortir de l'idée que la musique serait impossible à apprécier sans savoir préalable* ».

Le terrain des émotions n'est pas nouveau, il est un paramètre historique des politiques de démocratisation culturelle (Pébrier, 2015, p.9). Après Malraux, le moment Fleuret a investi celui de l'émotion *sonore* dans la cité, affirmant « *Ce qui est universel c'est la communication par le son. Pas la musique, car elle est multiple* »<sup>28</sup>. Puis, dans la continuité de ces enjeux de démocratisation, nous en serions aujourd'hui à une troisième étape qui consiste à pluraliser les manières d'accéder à des cultures subjectivantes, par des trajectoires associant différents types d'écoute (Wahnich, 2017, p.34). A cet égard, il se trouve que des recherches récentes sur l'épistémologie de l'analyse musicale modélisent la musique en *conduites d'écoutes* (Delalande, 2009) et qu'un mémoire FSMS de 2014 s'appuie sur la plasticité de l'écoute pour évaluer la portée de l'esthétique sonore sur les émotions. Le son pourrait-il être un levier d'une démocratisation de la musique classique par les émotions collectives ?

### 2.1.2 Le son pour susciter les émotions

Selon un mémoire FSMS récent (Legros, 2014), la musique savante occidentale pourrait bénéficier d'un traitement sonore novateur. Par un mixage dynamique, changeant le point d'écoute selon les passages de l'œuvre, le traitement sonore de *Canope* de Debussy utilisé pour l'expérience suscitait autant d'émotions dans sa version statique que dynamique. Faisant par là suite aux expériences d'orchestrations acoustiques des sonates de Scriabine par Glenn Gould - qui n'ont jamais vu le jour par ailleurs -, c'est une démarche rarissime en enregistrement de musique classique, qui en reste habituellement à une prise de son statique. La démarche d'Alice Legros part ainsi de la seconde pratique, qui parle davantage aux musiques amplifiées.

Pour justifier sa démarche, elle s'appuie notamment sur les écrits de Peter Szendy qui propose le modèle bilatéral de « *l'élasticité de l'œuvre* » et « *la plasticité de l'écoute* » (Szendy, cité par Legros, 2014, p.14). Remarquons que cela se calque bien sur la désignation des œuvres phonographiques par leur public que constatait Arbo, où l'objectivité trouvait ses limites dans les conduites subjectivantes. L'œuvre, dans le modèle de Peter Szendy, ne peut plus être invoquée comme un objet fixe, déterminé et descendant, faisant écho à Delalande qui propose de considérer la musique comme un faisceau de conduites qui consistent à la faire ou à l'entendre (Delalande, 2014). Les émotions que tente de faire émerger par un usage novateur des techniques sonores, convergent ainsi dans leur rapport à l'œuvre aux *émotions démocratiques*.

---

<sup>28</sup> Qui se révèle une assertion très questionnable au regard de l'aspect culturel du son que révèlent les *sound studies*, dont l'extension épistémologique à la musique sera prochainement discutée lors d'un colloque organisé conjointement par l'EHESS et le CNSMDP.



L'emploi que fait Alice Legros du terme de *médiation*, comme *processus indissociable de la forme de l'œuvre de son signifiant*, est à cet égard particulièrement pertinent au regard de la définition que nous lui avons donnée. C'est en effet grâce au médium sonore de l'enregistrement que la médiation opère en mettant *en œuvre*, littéralement, des trajectoires d'écoutes significantes. Donnant pertinemment un rôle de *médiateur* à l'ingénieur du son. Toutefois, l'expérience ne permet à nos yeux que de mener à une conclusion partielle. Si elle conclue de ses résultats que « *le poids des conventions et de la culture, des habitudes d'écoute des enregistrements, très prégnant dans ce type de tests auditifs, n'est pas si lourd* », il est à nuancer par le cadre de l'expérience choisi. La population était en effet des jeunes étudiants du CNSMDP. Or, dans une perspective sociologique, cette population est homogène en ce qu'elle a sans doute des dispositions esthétiques communes vis-à-vis de la musique, ne seraient-ce que celles acquises par l'enseignement académique au Conservatoire. A quel point ces dispositions esthétiques prédéterminent les émotions et biaisent l'expérience ? La médiation culturelle pourrait-elle alors jouer sur le biais en question ?

### 2.1.3 L'enregistrement, du dispositif à l'atelier de médiation culturelle

Il serait autant voire plus signifiant d'éprouver le test précédent avec des populations qui n'ont pas l'expérience du concert, voire seraient tout à fait étrangères à ce répertoire musical, pour déterminer comment le traitement sonore opère quand le langage auquel il se superpose n'est pas connu ni familier. Il n'est pas exclu que les résultats soient plus significatifs avec ce type de population, qui pourrait montrer une préférence marquée pour la version dynamique. Partant de là, on pourrait imaginer organiser la démarche en une action de médiation culturelle autour de la musique classique. Pour cela, il faut un dispositif tirant parti de ces émotions musicales par le son qui implique les participants dans la constitution d'une esthétique commune. Le dispositif de l'enregistrement musical, a priori, s'y prêterait bien. Par sa finalité d'une production sonore, il constitue un outil d'interprétation musicale par le sensible particulièrement pertinent.

L'enregistrement constitue en effet, en soi, un dispositif de médiation impliquant les acteurs qui y contribuent. Ingénieur du son, directeur artistique, musicien, roadies... Pour simplifier, prenons l'ingénieur du son et le musicien. Ils sont en dialogue, en négociations, éventuellement en conflit dans leur échange, mais toujours dans le but d'arriver à une œuvre phonographique, qui est une référence technique inaliénable et objectivement neutre. C'est par les images musicales que l'enregistrement leur suscitent (Nicolas, 1998) que musicien et ingénieur du son doivent s'accorder, montrant là un lieu où se joue le procès esthétique de l'œuvre d'art en constitution. Et par extension, l'esthétique ayant forcément valeur d'universalité (Servais, 2017), on peut modéliser la médiation comme s'opérant entre trois acteurs : le musicien, l'ingénieur du son et la communauté invisible, fictionnelle, des auditeurs potentiels.

Triptyque auquel il faudrait rajouter les médiateurs matériels : l'instrument, le microphone et surtout la partition, qui en musique classique reste le médium de référence. Alice Legros, dans le protocole de son expérience, est partie de la partition pour interpréter les indications en couleurs sonores. Toutefois, l'intérêt du dispositif d'enregistrement est qu'il permet justement de se passer de la partition et de l'instrument en interprétant à partir d'un matériau sonore existant. En transposant ainsi le médium de référence de la partition à l'enregistrement lui-même, on dépasse le dilemme entre des interprétations *en série* ou *en parallèle* de l'œuvre (Nicolas, 1998) : il ne reste pour tout argument d'autorité que le partage du sensible de l'expérience phonographique elle-même. Le dispositif de l'enregistrement, par

la confrontation des écoutes, pourrait ainsi opérer une médiation esthétique entre les musiciens savants lecteurs de partition et ceux qui ne le sont pas, sans concours de légitimité.

## **2.2 LE CARACTÈRE PÉDAGOGIQUE DE LA MÉDIATION EN DÉBAT**

### **2.2.1 La frontière poreuse entre médiation et pédagogie dans les institutions musicales**

Une critique récurrente à l'égard des activités de médiation en compagnie des œuvres d'art est leur tendance à expliquer celles-ci au public. Les enjeux que se donne la médiation culturelle sont en effet plus ambitieux que celle de transmettre des savoirs au public. De fait, cette porosité entre la pédagogie et la médiation est reconnue par les institutions elles-mêmes, comme l'admet Marie-Hélène Serra au sein de la Cité de la Musique. Pour cette institution, la médiation fait référence à la relation entre le public et les œuvres d'art : plus précisément, elle vient faciliter la communication de l'œuvre d'art au public. En ces termes, le schéma ne peut-être autre que vertical, voire même descendant. Ce qui explique sans doute que les terminologies se croisent entre les *guides-conférenciers* et les *médiateurs* du Musée de la musique, qui sont généralement amenés à faire les mêmes choses, aussi bien en amont dans la mission qui leur est donnée, qu'en pratique, une fois sur le terrain.

Y a-t-il dès lors une spécificité de la médiation ? Contrairement aux actions pédagogiques, sur des cycles de séance, ou à but explicitement d'apprentissage, la médiation à la Cité de la Musique vient en accompagnement d'un acte de *consommation culturelle* (sic), un concert par exemple. L'objectif devient en ce cas la *meilleure réception des œuvres* pendant le concert. Le cadre présenté de cette façon n'est pas éloigné de la critique d'Antoine Hennion à l'égard de la médiation en milieu institutionnel, en passe de devenir un concept marketing mettant en relation une offre et une demande (Hennion, 2015, p.118). Il est vrai qu'au regard des enjeux de la médiation culturelle que nous avons dégagés dans nos prolégomènes, la formulation *meilleure réception des œuvres* se montre spécialement antagoniste avec la possibilité que se laisse la *médiation esthétique* d'échouer. Christine Servais présentait cette condition comme nécessaire à la dignité des publics, par la reconnaissance de l'acte politique que représente le procès esthétique de l'œuvre.

L'éducation intervient peut-être à cet endroit où les connaissances viennent formater le procès esthétique de l'œuvre, là où la médiation s'appuierait sur les relations sensibles. De fait, l'éducation est inscrite dans les missions de la Cité de la Musique, ainsi que dans celles de Radio France. L'activité de médiation s'en trouve en grande partie dédiée aux publics scolaires (Auboui, 2010, p.3). En effet, les institutions culturelles constituent des étapes clés des Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle qu'ils doivent suivre<sup>29</sup>. Le cadre scolaire donne ainsi à la médiation un public nombreux, captif, et dont on se représente les horizons d'attentes (Auboui, 2010, p.3). Or, une fois admise cette représentation d'un public homogène, la médiation ne peut qu'évoluer dans une bipolarité entre ledit public et les œuvre (Montoya, 2008, p. 29). L'orientation massive de la médiation pour le champ scolaire détermine alors les profils des médiateurs qui en ont la charge (Auboui, 2010, p.3), comme le témoigne les médiateurs *de la musique* tels que défini par le Master éponyme à la Sorbonne,

---

<sup>29</sup> Le PEAC a été institué en 2013 dans la loi de la refondation de l'École. *Rapport au Premier ministre sur les territoires de l'EAC*, Sandrine Doucet, 2017

dont la première compétence est de *transmettre les savoirs musicaux au public*. Quelle est l'origine de cette nécessité savante de la médiation ?

### **2.2.2 Les horizons d'attentes de l'éducation musicale en terme de médiation**

Il se trouve par ailleurs que *l'horizon d'attente* des scolaires en terme de rapport formaliste à la musique n'est pas une fiction de l'institution vis-à-vis de son public. Cela se révèle être spécialement le cas. Florence Eloy a mené une étude portant sur plusieurs décennies de programmes d'éducation musicale. La synthèse qu'elle en tire est que tout en valorisant la sensibilité comme porte d'entrée à la musique, cette sensibilité est inévitablement *saisie par la forme scolaire*. La synthèse révèle notamment que plus l'éducation musicale fait recourt à l'expérience ordinaire des élèves, plus les apprentissages supposent un « savoir-écouter » permettant de transmuier les contenus abordés en objet de connaissance (Eloy, 2013, p.27). Objectivant le subjectif, la pensée critique « autonome » est transposée, calquée sur l'expérience sensible des élèves.

Cet horizon d'attente du public scolaire, qui est en fait l'horizon d'attente de l'éducation musicale, s'il est ainsi attendu et incorporé dans les objectifs donnés à la médiation musicale en institution, expliquerait alors pourquoi celle-ci se détourne des objectifs qui seraient propres à une médiation culturelle esthétique. Entretenant, ce faisant, le rapport sacré et inhibé aux choses de l'art, plutôt que le réduire par l'approche sensible. Cette dernière étant la première étape, on l'a vu, pour mener une médiation culturelle, qui esthétiserait cette approche par son partage dans le collectif.

On aurait du mal cependant à reprocher au programme scolaire d'emmener les enfants dans les musées et les salles de concert, de même qu'il nous semble délicat de reprocher à l'institution de vouloir démocratiser la culture. En vérité, ce n'est pas tant l'éducation ou la pédagogie en elle-même qui sont par essence incompatibles avec la médiation, ce sont plutôt dans notre cas les objectifs qu'on leur donne qui s'accordent plus ou moins bien à ceux de la médiation culturelle. Nous en voulons pour preuves d'autres pédagogies musicales qui existent, alternatives à celles du programme d'éducation musicale, donnant au contraire la part belle à la sensibilité et au son. La pédagogie musicale telle que défendue par Delalande par exemple, se montre à cet égard remarquablement convergente, dans sa démarche, à celle d'une médiation *musicale*, plutôt que d'une médiation *de la musique*.

### **2.2.3 Le son comme pédagogie musicale par le sensible**

François Delalande a été avec d'autres personnalités du GRM à l'initiative de recherches en pédagogie musicale. Le premier Cahiers musique/recherche de l'INA-GRM à ce sujet sort en 1975, et Delalande a mis à jour en 2017 « La musique est un jeu d'enfants » qui synthétise ses idées et convictions pédagogiques pour la musique, dont un certain nombre s'appuient sur les techniques sonores. Sa position est claire vis-à-vis du statut de l'œuvre : « *c'est la société qui fait du produit une œuvre, l'œuvre n'existe que grâce à un circuit de diffusion* ». Il rejoint ainsi la position sociologique de la médiation, et on s'attend à des perspectives autres que celles de l'éducation musicale scolaire.

Il pointe les qualités de l'enregistrement comme pratique collective de l'écoute, aussi bien pour la tolérance et les relations de groupe, que pour la formation du groupe et de l'exigence artistique (Delalande, 2017, p.150-151). Cette cohésion de groupe nous rappelle les bénéfices de l'enregistrement en thérapie de groupe, que nous avons évoqué dans nos

prolégomènes comme une médiation psychosociale. On retrouve la notion de *décentrement*, qui était à l'origine de la prise de conscience d'une unité de groupe, d'une symbiose que le *médiateur* que constituait l'enregistrement révélait.

D'autre part, l'« exigence artistique » fait appel à une autre notion, celle du sens critique, qui est développée par les allers retours entre performance et réécoute, *centration* et *décentration* dans un processus vertueux travaillant l'écoute : *en s'écouter bien, on acquiert l'habitude de prévoir le résultat, et, réciproquement, jouer pour l'enregistrement conduit à s'écouter.* (Delalande, 2017, p.150) Le rôle du pédagogue se rapproche dans ce cadre tout à fait du rôle du médiateur, en cela qu'il n'est pas *moteur* de l'apprentissage, que facilitateur du *dispositif*. Ce, afin de ne pas juger ce que l'enfant est en train de faire, mais simplement réaliser des conditions qui lui permettent de s'exprimer (Delalande, 2017). Une façon de développer le sens critique musical par le sensible, grâce à l'enregistrement.

### **2.3 LE SENS CRITIQUE AUX MÉDIAS MUSICAUX COMME ENJEU ÉDUCATIF D'UNE SOCIÉTÉ MUSICALE HORIZONTALE TRÈS SONORE.**

#### **2.3.1 Un sens critique aux médias musicaux**

Il y a, dans l'approche de Delalande, une cohérence certaine entre ses recherches épistémologiques sur l'analyse musicale, l'intérêt pour les nouvelles pratiques amateurs et enfin la pédagogie musicale. Sans y mettre de hiérarchie, il faut noter que la deuxième ne saurait aller sans la troisième. Nous avons évoqué toute à l'heure sa contribution au sujet de la société horizontale d'amateurs en mettant artificiellement de côté, pour mieux la traiter ensuite, la deuxième partie du titre : « *Vers quelles sociétés musicales ? Réflexions sur le rôle des éducateurs* ». C'est par l'École que Delalande considère l'inflexion des sociétés musicales possible, malgré sa faible carrure par rapport à l'industrie musicale. Une école de l'appropriation, par l'écoute instrumentée enrichie de création, pour travailler l'attention, l'exigence et le jugement ; pour ne pas rester *passif* à la musique qu'il nous est donnée d'entendre (Delalande, 2011, p.8-9).

En d'autres termes, c'est l'idée de développer un sens critique à la musique et aux techniques en s'appropriant celles-ci de manière sensible. Cet enjeu est de fait très contemporain dans le domaine de l'éducation, en ce que le *sens critique* recoupe deux domaines : l'Éducation aux Médias et à l'Information (EMI) et l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC). Une publication récente d'Angelica Rigaudière soulève la problématique de leur association. Comment développer un sens critique aux *médias*, tout en développant un sens critique à la *musique* ? C'est-à-dire, quel est le lieu du sens critique aux médias musicaux ? La démarche de l'étude évalue la conciliation entre une approche *esthétique* de la musique et une approche *médiatique* de la musique, et conclut que la conception informationnelle de l'éducation critique aux médias gagnerait à être complétée par une approche sensible, esthétique et culturelle des productions médiatiques (Rigaudière, 2017, p.210).

Pour cause, les médias dans l'EMI sont en France plus qu'ailleurs considérés comme un *filtre à connaissance* (Loicq, 2017, p.10), plutôt qu'un outil (Québec) ou une médiation (Australie). Dans ce contexte, on devine la transposition d'un tel *sens critique* aux médias musicaux. Il en serait même commode d'utiliser alors le média comme prétexte pour justifier une attitude de jugement critique face à la musique (Eloy, 2013). D'autant que ce sont les

changements d'environnement opérés par les dispositifs de reproduction sonore qui ont amené le programme d'éducation musicale à changer pour prémunir les jeunes de ce *magma sonore*, cette *jungle*. D'où la nécessité de prendre la question par le sensible, de questionner les émotions sonores. Plutôt que de cultiver une écoute analytique pour se repérer dans le chaos ambiant, une séance de prise de son en extérieur, en milieu urbain, est de notre expérience, la meilleure des écoles.

### 2.3.2 Une médiation technologique à accompagner

Le numérique est une perspective de médiation encouragée par la politique de démocratisation culturelle<sup>30</sup>. La tendance n'échappe pas aux institutions musicales. A l'heure où nous écrivons ces lignes, le Musée de la musique opère la transition entre les audio-guides et les visio-guides pour les visites<sup>31</sup>. Dans le bâtiment d'en face, à la Philharmonie, se prépare un espace d'exposition inédit pour les 3 à 10 ans, la Philharmonie des enfants, animé autour de technologies innovantes<sup>32</sup>. Radio France a de son côté lancé sa plateforme en ligne « Vox, ma chorale interactive »<sup>33</sup> en libre accès. Du côté de l'éducation nationale, Eduthèque<sup>34</sup> a l'ambition de devenir la plateforme de référence regroupant les contenus de nombreuses institutions culturelles à l'usage des enseignants et des élèves, pendant que dans les classes, on finance des tablettes pour l'éducation musicale<sup>35</sup>, et les capsules vidéos inspirées du principe de la « classe inversée » font également leur entrée en éducation musicale<sup>36</sup>.

Ouvrons là une parenthèse pour contextualiser ce tournant pris par la politique de démocratisation culturelle. Celle-ci fait désormais appel à des notions de *démocratie culturelle*, suite à la reconnaissance, par leur inscription dans la loi, des *droits culturels* des minorités<sup>37</sup>. En réponse, la tendance est à l'implication des populations dans les actions culturelles menées : ainsi voit-on se multiplier les concerts participatifs, ainsi que les interfaces web ou les applications interactives, qui inviteraient les citoyens à prendre part de manière active aux formes de culture qui leur sont présentées<sup>38</sup>. Ces actions sont désignées comme des actions de médiation, conférant à cette dernière la mission d'articuler les deux politiques culturelles de démocratisation et démocratie culturelle.

Les exemples de médiation « numérique » que donnent les documents officiels laissent perplexes quant à la nouveauté annoncée des dispositifs, rappelant des teaser promotionnels : « *une minute de médiation accessible, rapide et pédagogique pour tout le monde* »<sup>39</sup>. On voit mal, incarnés dans de tels dispositifs, ce que les nouveaux médias apportent en terme de

---

<sup>30</sup> *Évaluation de la politique publique de démocratisation culturelle*, Rapport de diagnostic et plan d'action n°2016-35, Ministère de la Culture, 2016.

<sup>31</sup> Nous le savons pour y travailler.

<sup>32</sup> Nous le savons pour participer personnellement à sa mise en œuvre.

<sup>33</sup> <https://vox.radiofrance.fr/>

<sup>34</sup> <http://www.edutheque.fr/accueil.html>

<sup>35</sup> *Ipads en éducation musicale*, Frédéric Faupin, Collège Bellevue, Académie de Nice, Expérithèque, 21/07/2018.

<sup>36</sup> <https://apemu.fr/capsules-pedagogiques>

<sup>37</sup> *Évaluation de la politique publique de démocratisation culturelle*, Rapport de diagnostic et plan d'action n°2016-35, Ministère de la Culture, 2016, « Synthèse ».

<sup>38</sup> Par exemple, le Quai Branly a expérimenté une médiation sur le centenaire de la Première Guerre Mondiale par les réseaux sociaux.

<sup>39</sup> *Évaluation de la politique publique de démocratisation culturelle*, Rapport de diagnostic et plan d'action n°2016-35, Ministère de la Culture, 2016. p.167.

médiation culturelle dans les *rappports longs* qu'elle doit susciter entre les individus de la société (Caune, 2000, p.1). Du fait de cette différence d'espace temps entre la technique et la culture, cette différence de rythme, Jean Caune rappelait que les nouveaux médias proposés par les technologies de l'information et de la communication ne sont pas, en eux-mêmes, les moyens d'accès à la démocratie culturelle. Cela résonne avec les préconisations de certains de renforcer la médiation autour de ces dispositifs numériques plutôt que de la déléguer (Pébrier, 2015).

La distinction opérée par Daniel Peraya entre médiation et médiatisation (Peraya, 2008) est éclairante sur les processus en jeu. Nous avons vu en prolégomènes que cette médiation est d'ordre cognitif, plus précisément un *processus d'instrumentation à travers la médiation d'artefacts techniques*, c'est-à-dire une *médiation technologique* (Peraya, 2008). C'est en essence, *l'écoute instrumentée* dont parle Delalande. Daniel Peraya, traitant de ces processus impliqués dans les environnements numériques de travail, en déduit qu'*il ne suffit donc pas de médiatiser, de mettre en ondes, en images, etc., bref de "mettre en médias", les seuls contenus et les connaissances*. En d'autres termes, on louperait le coche de l'interactivité si on ne la pensait qu'en terme de *médiatisation*, comme le préfigure la « minute de médiation » précédente, qui serait donc selon Peraya une « minute de *médiatisation* de la musique » agencée à une « minute de *médiation* de la tablette » (le cas échéant).

Ce modèle tend à remettre en question, du point de vue d'une médiation par le sensible, la pertinence de l'autonomisation d'une certaine quantité de ressources en ligne pour l'éducation musicale. De ce point de vue, *Vox, ma chorale interactive* déployée par Radio France est un miroir aux alouettes. L'interactivité en question se résume à l'acquisition de contenus vidéos, sonores ou graphiques à compiler.

## **2.4 LES TIC ET LA MUSIQUE. LE SON CAMÉLÉON.**

Nous finirons cette partie par un état des lieux institutionnel des pratiques sonores en médiation et pédagogie musicale. Il ne pourra être exhaustif, mais devrait donner un certain panorama de ce qui se fait déjà en la matière. Nous évaluerons ces pratiques par rapport aux problématiques que pose la mise en œuvre d'une médiation culturelle par le son telle que nous l'avons décrite. A savoir, la place accordée aux émotions démocratiques par les institutions, les spécificités sensibles d'une médiation musicale en prise avec l'horizon d'attente de l'éducation et la question de l'interactivité dans les rapports aux publics. Ces pratiques sonores ayant éminemment recours à la technique, non plus seulement reproductive sonore mais aussi communicationnelle (par exemple les smartphones), nous utiliserons l'acronyme TIC (Technologies de l'Information et de la Communication) pour délimiter cet ensemble.

### **2.4.1 Le son diffuseur de la musique patrimoniale**

#### ***Dans les pratiques accompagnées***

Au musée de la musique de la Philharmonie, les guides-médiateurs font écouter des exemples musicaux sur de petites enceintes portables, devant les vitrines<sup>40</sup>. Comment donner

---

<sup>40</sup> Nous référons ici à une expérience professionnelle personnelle menée en 2018.

à écouter une symphonie sur un tel système, dans de telles conditions ? Quelle sensibilité éveille-t-on ce faisant ? On pourrait avancer que rendre cette expérience inoubliable est un rôle qui incombe autant au médiateur lui-même, sa présence, ses capacités communicationnelles qu'à l'objet lui-même (Hennion, 2015). Cependant, sachant que c'est par l'enregistrement de la musique que les jeunes publics ont leurs premières expériences musicales (Donnat, 2008), il convient de se demander quel souvenir de cette expérience de la musique classique enregistrée ils garderont, s'ils auront envie d'en réécouter par ailleurs. Ce qui est certain, c'est que le rapport à la musique enregistrée reste distancié.

Dans le cas des ateliers de médiation avant-concert de la Philharmonie, qui sont le second type d'activité désigné par le terme médiation après les visites du musée, le son est utilisé lors de l'écoute d'un extrait de l'œuvre<sup>41</sup>. De manière analogue, la condition d'écoute n'est pas discutée. Le système de diffusion, est un paramètre annexe, sinon absent de la problématique. Le disque est parfois simplement destiné à être écouté en silence. Les haut-parleurs diffusent l'œuvre, les enfants écoutent. On pourrait imaginer demander aux enfants le volume sonore qu'ils pensent correct, les inciter à se déplacer dans la salle, venir écouter la stéréophonie entre deux enceintes. Il y a l'œuvre, et le médiateur pour en faire l'intermédiaire. L'enregistrement est employé comme une voie pour faire entendre l'œuvre, il n'est pas l'œuvre. Nuançons notre propos néanmoins : l'enregistrement sert aussi dans ces ateliers de support à une danse, un échauffement corporel. La médiation prend alors une tout autre dimension, qui n'est pas celle de l'écoute acousmatique, mais une autre, dans l'action, qui est une attitude autrement intéressante en matière d'attitude esthétique (Gailhac, 2018).

### *Dans les pratique individuelles*

Les pratiques d'écoute en autonomie, en classe ou à la maison (école inversée) nous ramènent aux problématiques de la pédagogie à distance étudiées par Peraya (Peraya, 2008). Les conditions d'écoute nomades deviennent la norme (écouteurs bons marché) et la phonographie support de qualité très variable. Les exemples s'appuient en effet sur des contenus en ligne dont la qualité est souvent médiocre, sinon mauvaise.

Dans un exemple documenté<sup>42</sup>, les limites du dispositif de l'écoute collective d'un disque sur la chaîne Hi-Fi de la salle de musique est contournée par celui de l'écoute en autonomie, individuelle ou en groupe sur une tablette. La perte de la qualité d'écoute est un inconvénient noté, que contrebalancerait le bénéfice de pouvoir réécouter des passages de l'extrait et diviser les activités. Ce qui veut dire que la dimension active de l'écoute instrumentée pallierait à la perte de qualité sonore. C'est-à-dire, valoriser une pédagogie *active* plutôt qu'une pédagogie *didactique*.

La question est de savoir si l'on s'autorise à troquer la qualité sonore contre les bénéfices d'une pédagogie active, c'est-à-dire qu'on troque les possibilités d'une initiation à la jouissance esthétique de la musique par le son à la jouissance de celle-ci par l'écoute instrumentée. Dans ce cas, pourquoi ne pas tirer des bénéfices de l'un pour révéler les limites de l'autre. Par exemple, une des activités prises en exemple dans le retour d'expérience précédent est « la tribune des critiques » pendant laquelle les enfants comparent plusieurs

---

<sup>41</sup> Nous référons ici aussi à une expérience personnelle. Ces ateliers sont animés par les étudiants du CNSMDP en option médiation musicale

<sup>42</sup> <https://musique-saintjo.com/2017/11/04/lecouste-en-autonomie-ca-change-la-vie-du-prof-de-musique/>

versions, certaines terriblement dégradées par l'encodage<sup>43</sup>. Ce critère est-il un critère de sélection ? Il faudrait qu'il le soit, dans cette exercice *critique*, à l'instar des véritables invités de l'émission de France Musique qui tempèrent souvent leur avis par rapport à la qualité de l'enregistrement parfois daté. Il le faudrait, car rien n'est moins sûr que la capacité d'un jeune enfant de distinguer un objet *œuvre* et un objet *enregistrement*, fruit de la pensée critique désintéressée. Il est plus probable qu'il s'en remette à l'*expérience*. Cela impliquerait donc de réévaluer la pensée critique *esthétique* au regard des modalités de la restitution sonore.

#### 2.4.2 Le son medium d'interaction pour la performance.

Une initiative récente a étendu cette dimension interactive de la médiation aux TIC, celle de t@lenschool<sup>44</sup>. Elle rejoint en ce sens les projets récents de concerts électro-acoustiques participatifs – disons plutôt performances – à l'aide de smartphones dont fait partie Smartfaust<sup>45</sup>. Cette forme de médiation, qui repose typiquement sur une écoute instrumentée, est ainsi commune aux deux domaines de la musique classique, le patrimoine et la création. L'intérêt est dans les deux cas surtout porté sur l'aspect participatif de la performance. Dans t@lenschool, chaque enfant contrôle un instrument sur tablette en suivant un chef d'orchestre, de même que dans Smartfaust, mais sur smartphone. Dans les deux cas il s'agit d'interpréter une pièce préexistante, ce qui en fait une expérience qui ne relève ni complètement de la création, ni complètement de l'écoute.

On suppose à première vue une différence dans le rapport au son. L'interaction proposée par les interfaces de t@lenschool pour la performance de groupe consiste en le déclenchement de variations mélodique (ornements) et l'ajustement du niveau sonore de son instrument (nuances). Si cette dernière interaction associe un mouvement de la tablette au contrôle du son, l'interaction entre geste et son est totale dans Smartfaust, où le geste lui-même génère le son, de manière préalablement paramétrée.

Pour autant, l'interaction de t@lenschool porte-t-elle moins l'attention sur des qualités proprement sonores ? Une remarque d'une participante apprentie-chef qui donne son retour d'expérience dans la vidéo de présentation nous questionne à ce sujet : « *j'ai essayé déjà de mettre plus de grave que d'aigus pour que ça fasse un petit style* ». Comment a été perçu par cette participante l'enjeu formulé de « *distinguer les timbres de chaque instrument* », si ce n'est d'une manière globale, spectrale, tout à fait contemporaine des écoutes instrumentées ? On s'attendrait davantage à une remarque de ce type au sein d'une performance où le langage se base sur le paramétrage de la matière sonore elle-même, comme dans Smartfaust.

L'écoute instrumentée générerait-elle davantage une écoute audiophile que mélomane ? Il faudrait investiguer plus en profondeur les retours d'expériences des participants et des médiateurs, mais de telles entreprises questionnent sur les modalités musicales des médiations sonores des œuvres du répertoire. Si c'est le cas, cela implique de rebondir sur ces modalités pour leur donner un enjeu esthétique. Nous aurions sinon manqué l'exigence qui va de pair avec la valorisation des diversités musicales (Pébrier, 2015). Non pas qu'il faille esthétiser le son pour lui-même, qui serait le travers inverse ; il faudrait émuler la remarque de la participante précédente pour la confronter aux émotions, à leurs partages dans le groupe, chercher un *sens* musical peut être tout à fait nouveau et inattendu.

---

<sup>43</sup> Par exemple : <https://vimeo.com/178800372>

<sup>44</sup> <http://www.lestalenslyriques.com/fr/actions-culturelles/talenschool/appli1-jouer-ensemble>

<sup>45</sup> <http://www.grame.fr/prod/smartfaust>



### 2.4.3 Le son objet musical de la musique contemporaine

S'il y a bien un domaine d'activités pédagogiques où le son a une place de choix, c'est celui de la musique contemporaine. Les institutions concernées étant l'IRCAM, le GRM et les Centres nationaux de création musicale, mais pas seulement. La création sonore est en effet une pratique pédagogique reconnue pour l'éducation musicale, comme en témoignent les créations et montages sonores dans les classes ainsi que les logiciels ludo-éducatifs.

#### *Logiciels ludo-éducatifs*

Nous ne pourrions ici faire l'inventaire exhaustif des logiciels ludo-éducatifs. Nous prendrons l'exemple de deux logiciels récents, soutenus par les institutions culturelles : musigraphicode et Musinekit. Les deux logiciels, par définition, sont interactifs. Les deux reposent sur des jeux de représentation symbolique graphique des sons.

Musigraphicode propose à l'utilisateur une approche de la composition musicale par le code. Les associations entre son et graphisme sont prédéterminées, et la composition s'opère par l'ajout et le paramétrage d'objets sonores. Il s'agit, en somme, d'un séquenceur avec visualisation.

Musinekit ressemble davantage à une boîte à outils, proposant divers modules et interfaces personnalisables. L'attention est portée sur la diversité des approches symboliques du son. La possibilité est donnée d'enregistrer une composition, et la prise en charge d'interfaces comme LeapMotion permet d'en diversifier les approches interactives : le clic laisse la place au geste. Le logiciel est intéressant en cela qu'il ne donne que très peu d'indication sur l'éventuelle marche à suivre. Il faut chercher, écouter, tester. Par ailleurs un soin particulier est apporté aux sons fournis, riches, variés. Des jeux d'espaces sur les panoramiques stéréophoniques interviennent dans certains modules.

Il nous semble intéressant pour un logiciel ludo-éducatif de prendre à revers sa dimension informatique en questionnant ses représentations symboliques comme le suscite MusineKit. Le logiciel joue ainsi de la médiation instrumentée avec l'utilisateur, suscitant et entraînant sa plasticité d'écoute. De même, l'interface LeapMotion, contrôlable par le geste, tire bénéfice d'une interaction qui se rapprocherait d'un idéal de médiation cognitive *énactant* des moments musicaux, liant corps et esprit par le geste. Toutefois, il n'y a aucune consigne, de buts, d'exigence de résultat. A l'inverse, la dimension de paramétrage qu'implique le code dans Musigraphicode empêche toute interaction par le geste, ainsi qu'elle standardise, échelonne les paramètres sonores telles que les variations ou les nuances à des valeurs chiffrées. L'interaction est ainsi très standardisée et rationalisée ; l'impression est davantage que l'écoute se plie à la logique informatique que l'informatique serve à émanciper l'écoute.

Toutefois, Musigraphicode propose un jeu en groupe, ce qui n'est pas le cas de Musinekit. Cette dimension supplémentaire du logiciel se passe par l'interaction des utilisateurs en réseau, les uns envoyant des lignes de code aux autres. Les enfants, dans ce cas, « jouent » en groupe, par l'intermédiaire du code. A l'heure où une multitude d'autres interfaces le permettent, on se demande ce qu'apporte en matière purement musicale une telle interaction de groupe, si ce n'est un obstacle technique avant tout. Au contraire, les échanges sont quantifiés, standardisés ; il n'est pas dit qu'une certaine jouissance vienne de cette communication instrumentée, mais demandons-nous quelle valeur ajoutée, par rapport au jeu sonore en groupe, « en vrai », un tel dispositif amène.

### *Prise de son et objet sonore*

L'IRCAM met en œuvre depuis quelques années des parcours sur l'année avec des classes, les « Ateliers de la création »<sup>46</sup> qui visent à croiser arts du son et arts visuels. Ces ateliers sont très cadrés, se déroulent en plusieurs étapes définies à l'avance. La méthode est similaire d'une année sur l'autre : il s'agit de faire l'expérience de l'œuvre d'art, l'analyser, l'assimiler et créer ensuite une œuvre inédite à présenter au public. La démarche est presque opposée à celle de Smartfaust : il ne s'agit pas ici, de prendre part à une œuvre collective dans l'immédiateté de l'expérience. Le son est un objet d'étude et l'œuvre d'art une science méticuleuse.

En effet, le programme s'appuie sur l'expérience sensible, mais aussi sur l'analyse, les connaissances. Il s'agit « *d'enrichir la perception de l'élève* » et « *approfondir l'expérience esthétique* » en « *aiguïsant les sens* » pour « *accéder au sens* ». La voie du sens, manifestement, est celle de l'entendement, la raison :

*« L'élève accède à une compréhension qui relie de manière intime les éléments formels et la perception »*

Il nous semble retrouver dans ces actions une part de la forme scripturale-scolaire appliquée à la sensibilité (Eloy, 2014). La prise de son est affirmée comme centrale dans la pédagogie, servant à fabriquer la matière sonore de l'œuvre. Cette matière sonore s'apparente davantage à un objet sonore, dont l'approche du son celle de l'écoute réduite de Schaeffer :

*« Au-delà de sa source et de son pouvoir d'évocation, le son a des qualités et des formes que l'élève apprend à identifier »*

La notion de vocabulaire est une constante, renvoyant le son à une description précise, scientifique. La prise de son, par exemple, vise à enregistrer des « corps sonores » en faisant varier des paramètres (excitation, espace, types de corps sonores). A aucun endroit ne sont mentionnés l'intention, le caractère, l'émotion, le geste. L'élève qui a le casque sur les oreilles veille uniquement aux défauts techniques.

Enfin, l'ensemble du programme repose sur une circularité de la médiation. Des médiateurs donnent aux élèves les moyens d'accès à l'œuvre pour la comprendre, les élèves en créent une nouvelle à partir des notions assimilées, pour ensuite en faire eux-mêmes les médiateurs de leur œuvre auprès du public lors de la restitution, où ils l'expliquent sous la forme d'une fastidieuse présentation explicative et conférencière. Est-ce là la modalité d'une médiation sensible, de partage ? Peut-être il y aurait-il un équilibre à trouver dans la médiation. Nous nous en remettons à Hugues Dufourt qui suggère un effet de vase communicant entre formalisation et intuition, dans *Musique et médiations* (Dufourt, 1994) :

*« Le procès de la structuration d'une œuvre d'art est médiat, ne peut être posé pour soi et constitue une reprise et une explicitation des œuvres dont il est solidaire. [...] »*

---

<sup>46</sup> Nous renvoyons pour la suite à la documentation sur le projet pilote de ces ateliers : <http://www.ateliers-creation.centrepompidou.fr/-Extrait-du-film->

*Chaque progrès dans la formalisation facilite le discernement des structures en même temps qu'il est une régression éclairante aux sources de l'intuition. »*

Le GRM a déployé depuis des dizaines d'années des expériences pédagogiques autour du son. Nous avons déjà traité de la littérature de François Delalande à ce sujet, nous n'en referons pas le bilan ici. Rappelons que celle-ci est à bien des égards moins formaliste que celle de l'IRCAM.

## **2.5 BILAN**

Les problématiques du débat sur la nécessité d'une médiation en institution rejoignent les problématiques de la liberté accordée à l'enregistrement dans l'interprétation : celles-ci sont d'ordre esthétique, et opposent les tenants de l'œuvre autonome à ceux de l'égalité des expériences. La technologie ne résout pas le problème de la médiation, elle le transpose : en témoignent les divers usages des TIC sonores dans ces pratiques, de la simple diffusion en musée à l'interaction gestuelle avec le son. Le point commun est l'écoute instrumentée de la musique. Il y a un grand écart entre la promotion de ces médiations numériques pour l'accès à la musique et les directives de l'éducation aux médias qui prônent le développement d'un sens critique à leur égard.

Ce sens critique, apposé au sens esthétique dans les discours, saisit dans les faits la sensibilité en éducation musicale. Dans ce cadre, la médiation, qui vise à résoudre le hiatus démocratique propre à la musique classique, pourrait remettre à l'avant-scène le terrain des émotions. Le travail de médiateur serait alors de susciter et mettre en valeur les trajectoires subjectives de l'écoute, ainsi que l'ingénieur du son peut le faire en tirant parti de la technique. D'autre part, s'il y a lieu d'une pédagogie à mener concernant les médias musicaux, celle-ci serait d'éduquer l'écoute instrumentée. Si sa dimension cognitive nous rappelle que la forme esthétique est capricieuse et énigmatique (Dufourt, 1994), l'ingénieur du son sait du moins comment en tirer parti de manière sensible pour faire émerger la musique. Reste à trouver le dispositif dans lequel une telle pédagogie peut opérer.

## **3 LA RADIOPHONIE, UNE MÉDIATION PAR LE SONORE PROPICE À UN ATELIER DE MÉDIATION MUSICALE ?**

### **3.1 LA RADIO, MÉDIATRICE SONORE... MUSICALE**

#### **3.1.1 Un dispositif de médiation culturelle par le son.**

La radio-phonie est un curieux assemblage lexical en ce qu'il désigne le fait de porter sur des ondes électromagnétique un contenu sonore. Or, en toute rigueur, c'est inexact car le son a besoin d'un milieu matériel pour se propager, contrairement aux ondes électromagnétiques dont c'est le principal avantage par ailleurs. Ainsi il ne peut y avoir de *radiophonie* au sens littéral que les parasites de la transmission rendus audibles par le système de démodulation. Une certaine conception radicale de l'art radiophonique illustre cette radiophonie substantielle, appelant à une esthétique de ses parasites involontaires (Adrian, 1999). Bien qu'anecdotique au regard de ce que représente l'art radiophonique aujourd'hui qui s'est autonomisé de son *medium* électromagnétique radio-fréquentiel, ce

détour nous rappelle qu'avant tout, à ses origines, la radio est une question de *transmission* entre un *émetteur* et un ou des *récepteurs*.

Pour autant, elle ne saurait s'en limiter à un rôle de transmetteur. En vérité, ce rôle, elle l'a détourné pour tirer parti des possibilités qu'offrait son dispositif en matière de médiation sonore. En effet, ce que la *radiophonie* semble désigner dans son acception courante, c'est un mode de communication spécifique. Par exemple, un animateur, des jingles, un contact « à chaud » (Mc Luhan) dans un temps identique mais des espaces différents. Tous ces moyens et artifices sont mis en œuvre dans un but particulier, qui est celui de rassembler une communauté d'auditeurs potentiels, et ce par le son seul. De ce fait, la radio est bien le dispositif de médiation sonore par excellence, impliquant une communauté imaginaire, tout en pénétrant l'intimité des individus, dans leur domicile, dans la voiture, dans leurs oreilles n'importe où. Elle est ainsi bien médiatrice de ce rapport entre l'individu et le collectif.

Il n'est alors pas étonnant que cette médiation sonore radiophonique soit vectrice d'esthétique. Par l'incarnation du message dans l'environnement immédiat, par ses effets de présence, elle aurait un rôle de médiation entre la conscience imagée et la réalité (Oliveira, 2011). Le rapport de transcendance ainsi suscité amènerait à une jouissance esthétique de l'écoute (Arnheim, par Oliveira, 2011), qui se trouve particulièrement sollicitée par les fictions, les créations et les documentaires radiophoniques. De manière plus générale, comme en écho à Pythagore parlant à ses disciples derrière un rideau, en amplifiant les régimes symboliques, la radio effectuerait un travail de symbolisation de l'environnement socioculturel (Oliveira, 2011). Le dispositif radiophonique fait donc œuvre de médiation culturelle au sens où nous l'avons défini jusqu'ici.

### **3.1.2 Médiation musicale et clivages esthétiques par le son de la radio du service public**

Reste à savoir de quelle manière ce dispositif est utilisé lorsqu'il s'agit de traiter de la musique. Nous avons vu avec l'exemple de l'enregistrement qu'il peut être mis en œuvre dans des perspectives esthétiques très différentes par une équipe de production musicale, le prédestinant à un public particulier. Cela est également le cas à la radio, de façon beaucoup plus flagrante, puisqu'il ne s'agit plus tant d'esthétique d'enregistrement musical, que d'esthétique de réalisation sonore. Cette dernière comprenant certes la diffusion d'enregistrements, éventuellement des captations en direct, mais aussi et surtout tout l'enrobage éditorial qui structure une émission radiophonique. Ainsi la médiation musicale radiophonique s'opère grâce à une *mise en onde* particulière, porteuse d'esthétique sonore, mais également à l'intervention de médiateurs humains, qui ont autant voire plus d'importance.

Les médiateurs humains, les animateurs, les invités, sont en effet essentiels dans les émissions de radio musicales, et très variables dans leur approche. De l'esthétique du grand frère qui fait familièrement une recommandation musicale à celle de la critique de la tribune des critiques de disque, en passant par le « pousse-disque » qui est manifestement le parent pauvre de la médiation musicale radiophonique, les modalités diffèrent grandement dans l'implication de l'auditeur, et dans la référence à la communauté d'auditeurs. Les écarts sensibles entre ces médiations seraient à étudier plus en détails, toutefois nous allons nous concentrer sur l'aspect sonore de ces médiations.

L'esthétique sonore fait également médiation, et ce d'une manière plutôt discriminatoire. France Musique illustre bien cette problématique relevant typiquement du public que l'antenne se représente et à qui elle destine, finalement, sa diffusion. Anciennement France IV Haute-Fidélité, elle était la seule radio à proposer la stéréophonie. Or, très peu de postes, à l'époque, disposaient d'une réception stéréo, ce qui restreignait le bénéfice à un public aisé. Ce choix n'est alors pas anodin, quand on connaît la teneur musicale de la radio, exclusivement classique. La stéréophonie a été destinée à une communauté imaginaire d'auditeurs de la classe sociale cultivée et riche. C'est là que la réflexion de la médiation est éclairante sur l'enjeu de l'innovation sonore. Innovation, certes, mais pour qui, et pour quelle musique ? Du reste, le débat est toujours latent sur la compression de France Musique qui vit les aléas des politiques d'antenne. Faut-il privilégier la dynamique pour les auditeurs qui écoutent chez eux, au calme, ou l'optimiser pour des environnements d'écoute plus bruyants ?

### **3.1.3 La radiophonie aux frontières du sonore et du musical, une médiation d'happy fews ?**

Nous retrouvons ces problématiques de médiation par le développement des techniques électro-acoustiques conjointement pour la musique et la radio. Ces dernières ont toujours entretenu des liens proches. L'histoire est connue, depuis le Studio d'Essai, étendu au Club d'Essai, parallèlement auquel s'est créé le GRM toujours actif aujourd'hui au sein de l'INA. La recherche sonore par la production de créations radiophoniques a une histoire, et une spécificité au sein du service public (Deleu, 2013). Les compositeurs se sont ainsi succédés aux manettes des studios de radio, aussi bien en France (RTF) qu'en Italie (RAI) ou en Allemagne (WDR) (Cohen, 2009).

Tant et si bien que, du point de vue musical, il n'est pas aisé de distinguer pièce électro-acoustique de la pièce radiophonique (Christoffel, 2013). La musique est un caméléon qui crée des effets de sens, tantôt pour la narration, tantôt pour la dramaturgie. Faut-il voir dans cette convergence esthétique la conséquence des moyens d'expression spécifiques aux techniques sonores desquelles les deux univers ont tiré parti ? Ou bien faut-il y voir un art à destination de deux communautés très proches au niveau de leur horizon d'attente esthétique ? On serait tenté de dire une dynamique des deux facteurs.

En effet, d'une part la technique, dans ce domaine conditionne pour certains la création artistique (Langlois, 2008), la demandant en contrepartie aux auditeurs. Et de l'autre, les créneaux nocturnes consacrés à la création sonore radiophonique<sup>47</sup> s'adressent de fait à un public de *happy fews*. Destiner ainsi la création radiophonique à un public connaisseur très équipé techniquement, n'a pas été la norme dans l'histoire de la radio. Et, ce faisant, elle enclave dans une médiation réservée un genre qui fait le plus appel à la sensibilité sonore et à l'imaginaire de l'auditeur, et par là, propice à élargir l'horizon de la médiation.

### **3.1.4 Radiomorphoses et utopies technologiques de la médiation**

Si la délinéarisation, ici encore, substituera la médiation de la grille d'antenne par une autre, celle de l'acquisition de contenus, rien ne permet de parier sur ses effets positifs ou négatifs. C'est l'objet d'une publication récente (Christoffel, 2017), qui tente de démontrer

---

<sup>47</sup> Sur France culture, avec « l'Atelier du son » de Thomas Baumgartner de 23h à minuit les vendredis.

que les possibilités offertes par la délinéarisation en matière éditoriale trouvent comme limites celles de leur propre dispositif. Nous rajoutons que le commentaire internet, le partage facebook, ne sauraient remplacer, a priori, la médiation « à chaud » spécifique à la radio. De même, si d'un point de vue technique, les web-radios de FIP permettent un éventail de choix et de flux musical étendu, le troc de la valeur ajoutée est-il pertinent dans les faits ?

Des exemples renseignés ont montré comment l'innovation technologique en radio, si elle élargit le champ des médiations, n'était pas un gage d'audimat, même diversifiée et investie localement (Poulain, 2017). On pourrait ainsi de la même manière questionner les ambitions de la radio filmée et du problème qu'elle pose en matière de convergence des spécificités radiophoniques et télévisuelles en matière de réalisation. Allons-nous aboutir vers de nouvelles possibilités éditoriales, ou au contraire une standardisation et normalisation de celles-ci dans un entre-deux ? Le pouvoir suggestif de la médiation radiophonique en serait le cas échéant réduit, engendrant une couleur d'antenne bien terne.

Quelles perspectives nouvelles pour l'ingénieur du son dans ces médiations musicales radiophoniques ? Il pourrait penser sa pratique pour la diffusion. En effet, l'organisation des productions de création radiophonique pour être diffusées dans différents formats, du binaural aux séances de « cinéma pour les oreilles », montre la direction dans laquelle va la résolution de ces problématiques à Radio France. De la même façon, Radio France réfléchit actuellement avec France Télévision à un lecteur permettant de compresser le signal au delà d'un volume de 100%. La perspective est la même : adapter la mise en onde à la condition d'écoute. En cela, la médiation sonore serait plus versatile, et de là toucherait peut-être plus de public dans plus de situations. Ce serait en tout cas une voie médiane du débat sur la compression de France Musique.

### **3.2 PARLER AU MICRO, UN ATELIER DE MÉDIATION RADIOPHONIQUE OU MUSICALE ?**

#### **3.2.1 L'auditeur devient médiateur**

Le dispositif radiophonique fait médiation, nous l'avons vu précédemment, par divers moyens signifiants, mais notamment par la présence d'un ou plusieurs animateurs d'antenne, véritables médiateurs d'une communauté invisible d'auditeurs. De là l'idée qu'inverser les rôles, c'est-à-dire de faire passer les habituels auditeurs de l'autre côté des ondes, constitue une action de médiation culturelle pertinente. Ce faisant, l'auditeur devient le médiateur d'antenne, c'est à lui désormais de s'adresser à la communauté invisible, par une « parole qui l'engage » (Caune, 2000). Pour la médiation musicale, l'intérêt est a priori qu'il n'y a pas besoin de compétences instrumentales particulières. La modalité serait même, à l'inverse, de tirer parti de la médiation radiophonique pour déplacer l'enjeu esthétique de l'analyse musicologique au partage d'un sensible.

Les radios associatives n'ont pas attendu les ateliers de médiation pour donner l'occasion aux citoyens de passer au micro, et notamment de faire des émissions radio. C'est même une excellente façon d'entretenir un flux d'émissions hebdomadaires sans

rediffusions<sup>48</sup>. Il n'est pas dit que la musique classique soit absente de ces émissions bénévoles ; au contraire, et c'est d'ailleurs l'objet d'un mémoire de recherche en cours. Toutefois, il n'est pas à douter que les potentielles émissions en question soient l'initiative de passionnés, connaisseurs et non des publics qui lui sont tout à fait indifférents, ou qui ne s'en jugent pas experts, ni *légitimes* à en parler.

Ce qu'a proposé David Christoffel dans un cycle d'ateliers à la Philharmonie en 2012 est justement de donner la parole à ces publics pas spécialement amateurs, et qui ne se sentent pas spécialement légitimes à parler de leur expérience musicale. La question de la légitimité arrive en effet tout de suite comme une barrière que se posent les participants face au micro, faute de compétences. Le dispositif radiophonique impressionne, impose une responsabilité par rapport à la communauté d'auditeurs. Ce n'est toutefois pas tant la question de la responsabilité que celle de la *connaissance* qui inhibe, primant sur l'enjeu du *partage*, annihilant d'entrée toute approche sensible de la médiation. Privant l'approche éditoriale de la musique classique la dimension sensible de la médiation radiophonique qui devrait lui être a priori bénéfique.

Cette inhibition face au micro et face à la musique classique, invite à investiguer davantage les connexions qu'elles révèlent. D'une part, nous ne connaissons pas le profil des participants de l'atelier de Christoffel. Il se pourrait que leur retenue soit due, en réalité, à leur appartenance à une communauté d'auditeurs de musique savante. Ainsi se projettent-ils dans une médiation musicologique qu'ils connaissent, et qu'ils reproduiraient intuitivement. Dans ce cas, il est possible que des publics tout à fait étrangers à cette culture aient moins ce problème, reproduisant à l'inverse une médiation jouant plus sur les émotions. En d'autres termes, « fais-moi de la radio et je te dirai laquelle tu écoutes ». Si c'est plutôt le micro en lui-même qui pose l'enjeu de la compétence, alors introduire la performance par l'enjeu du sensible et du partage permettrait-il de dépasser l'inhibition ? La musique sortirait-elle « indemne » de cette appropriation ?

### **3.2.2 La parole advient et le son n'importe plus ? Le son importe et la parole n'advient plus ?**

Le dispositif radiophonique, on l'a vu, peut faire l'objet d'un atelier mettant en jeu la parole des participants, et investir ainsi le champ de la musique classique sous un angle autre que celui de la connaissance. Toutefois, cette démarche reste éditoriale - comme du reste la majorité des contenus radiophoniques - et non pas purement sonore, comme l'est la création radiophonique. Or, c'est plutôt cette perspective qui donnerait à l'ingénieur du son un crédit particulier pour intervenir, en cela qu'il mettrait en œuvre ses compétences techniques.

En toute cohérence, nous aurions tort de séparer l'aspect purement éditorial, de celui purement sonore. Certes, certains formats, certains genres offrent a priori plus de perspectives de médiation sonores que d'autres. La fiction en offre plus que le bulletin météo, le documentaire davantage que le débat radiophonique. Néanmoins, faire médiation culturelle par le sonore en réinvestissant le champ du sensible, c'est faire le pari de l'unité de l'expérience. Et par cette unité de l'expérience, la cohérence de notre double compétence.

---

<sup>48</sup> Notre expérience personnelle à la radio PFM d'Arras, ainsi que notre connaissance des Radio Campus nous mènent à cette conclusion.

Restons ainsi sur l'idée qu'en toutes circonstances le son importe, qu'il conditionne l'expérience des participants et par là leurs émotions, que nous les engageons à partager.

D'autant qu'il ne faudrait pas que le prétexte de la technicité transforme la médiation en éducation. Si le but est de rapprocher le plus possible l'atelier radiophonique du modèle de production des créations radiophoniques, celles-là même qui ne touchent qu'un public d'happy fews, alors certes, l'ingénieur du son deviendra indispensable, mais on ne réinventera pas la médiation qui mène à cette niche d'auditeurs, on la perpétuera. C'est à notre sens la limite des ateliers scolaires dispensés par l'IRCAM, très analytiques et formalistes de l'approche sensible. La restitution de ces ateliers, pendant lesquels les élèves dispensent une fastidieuse « médiation » explicative de leurs œuvres devant le public, ne nous est pas engageante au regard de nos ambitions.

Sans doute, s'il on entend s'adresser par une action de médiation culturelle à un public des plus vastes, des plus ignorants des langages musicaux, faut-il garder la parole comme point de départ, ainsi que le pense Jean Caune (Caune, 2000). Pour l'ensemble de ses qualités langagières, émotives, musicales, elle est par essence à la croisée du sensible et du transcendantal. La radio ne fait qu'électriser (Christoffel, 2012) ces rapports ; à l'ingénieur du son de trouver les moyens pour les esthétiser. La palette de couleur est grande, les effets de sens redoutables, notamment grâce à la musique (Christoffel, 2013). Toute la question étant, dans le cas de la musique classique, de trouver des passerelles signifiantes et pertinentes entre la parole, les émotions musicales et une esthétisation sonore

### **3.2.3 La pédagogie musicale autour du micro est-elle une médiation musicale radiophonique ?**

Parlant d'ateliers scolaires, le GRM joue justement sur la frontière entre radiophonie et électro-acoustique dans des expérimentations à destination des jeunes publics. François Delalande s'est attaché à regrouper ces expériences et à en faire une synthèse édifiante sur la pédagogie musicale dont nous avons déjà parlée (Delalande, 2017). Faut-il en conclure que pédagogie musicale et pédagogie radiophonique se rejoignent sur le terrain du sonore ?

Rapportons une expérience menée par Monique Frapat auprès de maternelles, relatée par François Delalande en 1986. « L'analyse musicale à 5 ans » révèle comment l'émission « L'oreille en colimaçon » a contourné la difficulté formelle de l'analyse en tirant profit de l'imaginaire radiophonique. Les émissions, interactives, destinées aux classes de maternelles, servaient de support pour mener une *pédagogie des conduites*. De nos apports précédents (Delalande, 2014), on devine qu'il s'agit là de renverser le système d'analyse pour le faire partir des intentions d'écoute des enfants. En l'occurrence, non pas formaliser la morphologie d'un son dans un solfège pour en permettre l'analyse (Schaeffer, 1966), mais donner une intention au son, une attitude ou un comportement (Delalande, 1986).

Cette expérience, au delà de constituer une énième référence à Delalande, nous montre indirectement que la réception d'une création radiophonique, par les images qu'elle suscite, la structuration de l'écoute qu'elle occasionne, le régime symbolique qu'elle active (Oliveira, 2011) met en œuvre des qualités tout à fait musicales. Dans sa réception, d'abord, mais aussi par une production en réponse, nécessaire à la circularité vertueuse de l'expérience et donc à la montée en exigence. Nous en gardons que la radiophonie peut constituer un outil de pédagogie musicale, à condition toutefois d'en faire l'usage adéquat, c'est-à-dire orienté vers un interactif de l'imaginaire, de l'intention, de l'attitude.



### **3.3 LE PUBLIC SCOLAIRE : DE LA MÉDIATION RADIOPHONIQUE DANS L'ÉDUCATION MUSICALE ?**

#### **3.3.1 La radio scolaire, écouter et chanter la musique.**

La pédagogie musicale a une histoire sur la radio du service public. La radio scolaire a émis sur les ondes à destination des classes de 1955 à 1992. Il s'agissait de supports pédagogiques pour les classes, suivant les préceptes de l'éducation nationale. Des archives sonores qu'a regroupées récemment le Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP) trouve-t-on principalement des chants, des poèmes, comptines, des extraits musicaux ou des émissions instructives peu inventives, tant du point de vue éditorial que sonore. Il est à noter que les émissions musicales sont même notablement moins inventives dans les formats que des émissions d'autres disciplines, qui recourent à la mise en scène par exemple. La radio est simplement de contenus.

#### **3.3.2 Le magnétophone à l'école, les techniques sonores arrivent**

La radio dans les classes n'est pas une idée d'hier. Déjà dans les années 50 la pédagogie Freinet encourageait les instituteurs à se doter de magnétophones dans les classes<sup>49</sup>. « *Pour l'expression radio* », il était alors vantées les qualités pédagogiques de l'appareil sur l'expression orale, pointant les quelques avantages communément cités du dispositif : « *Le micro ne souffre pas la médiocrité* », « *Il offre la possibilité indéfiniment renouvelée d'une auto-correction* », « *l'enfant prend conscience de son élocution et se juge* ». En d'autre terme, le magnétophone impliquait une conduite vertueuse et suscitait le *décentrement* de l'enfant par rapport à lui-même.

Les retours d'expériences et comptes-rendus d'utilisation s'étendent jusque dans les années 2000, vantant également les possibilités créatives qu'il propose : créations sonores, reportages, interviews, enregistrement de poèmes. De la maternelle jusqu'à l'école primaire, le magnétophone. Ces initiatives de la pédagogie Freinet ont fait l'objet, de 1958 à 1968 d'une émission hebdomadaire sur la radio du service public, « Aux quatre vents », diffusant à l'antenne les créations des instituteurs.

Le constat est similaire dans un ouvrage édité en 1975, « Les techniques sonores à l'école » sous la direction de Louis Porcher. Celui-ci vante le disque, la radio, la radio-vision et enfin le plus fécond selon eux le magnétophone. Des remarques donnent consistance au dispositif d'enregistrement et font écho à notre problématique de médiation, comme « la véritable réalité est atteinte par l'artificiel », « la médiation technique renforce le lien social » ou encore « le son a, lui, une influence plus profonde, à la fois plus intellectuelle et plus viscérale ». Ce qui demanderait à être creusé, pour en dégager les concepts pédagogiques sous-jacents, tenant notamment de Piaget.

Notons qu'à l'égard de ces belles paroles sur le son, celles sur la musique sont moins engageantes. Porcher écrit que « l'école doit prendre le relais des moyens sonores de masses, tout en s'appuyant sur eux et donner aux élèves une véritable éducation musicale. Il s'agit donc de former le jugement esthétique de l'enfant, c'est-à-dire de les mettre en moyen d'apprécier une œuvre musicale » (Porcher, 1975, p.56) ». De quelle façon ? Certainement de

---

<sup>49</sup> *Le magnétophone à l'école*, Guérin, Dufour & Beaufort, l'Éducateur, 1953.

manière analytique, notant que « grâce aux procédés modernes de prise de son, la composition d'un morceau est beaucoup plus apparente dans un enregistrement qu'au concert » (Porcher, 1975, p.57). Rappelant là les préconisations d'Adorno vis-à-vis de la « tâche pédagogique qui découle de son [la radio] rapport aux masses d'auditeurs » pour que ceux-ci « prennent spontanément conscience des éléments structurels d'une symphonie » (Adorno, 2010 p.82).

Toutefois, Porcher renvoie également aux expériences musico-picturales réalisées à la même période par Madeleine Gagnard et Jacqueline Gudin. Il est vanté par ces dispositifs le « dépassement d'inégalités sociales d'accès à l'univers de la musique ». Ce qui engage à croiser les disciplines, comme l'encourage par ailleurs Porcher, « De la nécessité d'inclure la musique dans l'enseignement général, pour contre-balancer l'intellect, briser les murailles entre disciplines » (Porcher, 1975, p.54). Enfin, la musique contemporaine se révèle « propice à l'absence de repère et donc à l'exploration libre de l'univers » (Porcher, 1975, p.62). C'est en effet la période : Madeleine Gagnard, François Delalande et le GRM formalisent leur approche pédagogique nouvelle par la musique contemporaine à cette époque.

### 3.3.3 Web-radio scolaire et audioblogs musicaux

La suite logique des magnétophones dans les classes a été Audacity dans les classes<sup>50</sup>, et de manière plus radiophoniques les web-radios scolaires encouragées par le Centre pour l'Éducation aux Médias et à l'Information<sup>51</sup> (CLEMI). On trouve des créations inédites sur la musique classique, mais pas spécialement novatrices. Comme sur Radio Cartable où des extraits de musique symphonique viennent agrémenter le récit d'une histoire originale. « Loup est revenu » affecte à chaque personnage une musique particulière. L'imaginaire, toujours, et une personnification de la musique, comme ont su l'opérer les mises en onde de Pierre et loup. Cela dit, il est évident que la production de ce programme par les enfants n'est d'aucune mesure avec l'écoute seule de celui-ci, en terme de pédagogie musicale.

Par ailleurs, on trouve beaucoup de tentatives ponctuelles, ou mal alimentées sur la plateforme de podcast d'Arte Radio. La musique y figure en plutôt faible proportion comparé à d'autres thématiques, et généralement dans des formats peu musicaux en tant que tels. C'est sûrement une question d'investissement de la part des professeurs, et d'une certaine manière la web-radio vaut le coup si on y met les moyens, surtout en musique. Le son importe, les conditions aussi ; il faut une médiation dans le studio, avec un technicien attitré qui ne s'occupe que de ça et qui peut déclencher des bandes son, peut-être un réalisateur, et surtout une diffusion qui soit cohérente avec les ambitions éditoriales. Parler à une communauté purement fictionnelle, ou bien parler à des auditeurs potentiels n'induit pas le même enjeu de la parole au micro.

Des programmes ponctuels sont plus intéressants, notamment les expériences de David Christoffel pour le Lycée des impressions<sup>52</sup>, dans le cadre de la Radio Parfaite du Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo. La parole était laissée aux lycéens pour donner leurs impressions sur des extraits de musique classique. Une approche éditoriale et pas spécialement sonore du sujet, mais qui a le mérite de donner crédit à l'expérience sensible tout en offrant l'espace de diffusion pour. En effet, il est dans ce cas-là question de parler de son expérience sur les ondes d'une radio possiblement écoutée par de nombreux experts de

---

<sup>50</sup> [https://www.reseau-canope.fr/service/travailler-le-son-avec-audacity\\_16593.html](https://www.reseau-canope.fr/service/travailler-le-son-avec-audacity_16593.html)

<sup>51</sup> <https://www.clemi.fr/fr/medias-scolaires/creer-une-webradio.html>

<sup>52</sup> <http://capradio.ac-nice.fr/index.php/shows/radio-parfaite/>

musique classique. Comment en parler dès lors ? Quel ton prendre ? Quel imaginaire est associé à cette communauté d'auditeur-experts invisible ? L'opération a bien des aspects d'une médiation culturelle.

### **3.4 BILAN DE PARTIE**

Le dispositif radiophonique fait médiation auprès d'une communauté d'auditeur qu'il invoque, et par l'esthétique sonore qui se dégage de sa mise en onde. En cela, le son constitue une articulation majeure de la médiation radiophonique qu'on ne saurait distinguer dans une expérience sensible de la radio. Peut-être de manière encore plus franche que le disque, la couleur d'antenne des radios se détermine avec son public de manière exclusive. Cela n'est pas sans logique interne à la médiation : on pourrait émettre l'hypothèse que la radio ne possédant pas d'autres médiations sensibles que celle de la mise en onde, l'attention esthétique se retrouve concentrée sur cette dernière. Auquel cas les radiomorphoses à venir, associant à la radio la vidéo ou une vitrine web, n'engendrera pas une *radio augmentée* mais déconcentrera l'attention esthétique du sonore vers d'autres sens et sollicitations. Perdant certainement au passage cet imaginaire radiophonique spécifique à ce mode exclusif.

Nous en déduisons que la médiation radiophonique tient à une expérience esthétique sonore, donnant au son une place de choix dans le dispositif. On pourrait même dire que négliger le son dans la médiation radiophonique, c'est passer à côté d'une médiation sensible essentielle au dispositif lui-même. Cela n'est pas une question de « bonne qualité sonore », qui déplace l'enjeu de la technique sur la reproduction, et donnant un prétexte commode pour ne pas traiter de son du tout. La « bonne qualité sonore » est une esthétique subjective à part entière, comme la défendue « dynamique » de France Musique. Opérer une médiation culturelle esthétique par la radiophonie, au sens de celle de nos prolégomènes, c'est à l'inverse confronter les sensibilités par les esthétiques de mise en onde.

### **3.5 PROBLÉMATIQUE DÉGAGÉE**

Cette conséquente revue de littérature conduite autour de trois axes, production phonographique, institution de la musique et radiophonie, nous amène à dégager la problématique suivante :

Comment mettre concrètement en œuvre dans un atelier radiophonique les compétences de l'ingénieur du son qui font de lui un médiateur musical ?

Tenter d'y répondre va être l'objet des deux expériences de la prochaine partie.

## 4 EXPÉRIENCES POUR JEUNES PUBLICS

Pour tester en pratique les axes dégagés par notre problématique, nous avons mené deux expériences de type « atelier » dont les caractéristiques sont synthétisées dans le tableau ci-dessous :

TABLEAU COMPARATIF DES DEUX ATELIERS		
	<i>Les Ondes symphoniques</i>	<i>Ma vie est un roman</i>
<b>Contexte</b>	Institutionnel	Associatif
<b>Cadre</b>	Scolaire	Périscolaire
<b>Niveau</b>	Cycle 4 et lycée	Cycle 3
<b>Nombre de participants</b>	30	5
<b>Durée</b>	2 heures	1 heure
<b>Occurrence</b>	Unique	Hebdomadaire
<b>Ateliers animés</b>	16	17
<b>Encadrement</b>	Intervenant (nous) et technicien (Radio France) + enseignant et accompagnateurs	Intervenant (nous)
<b>Production radiophonique</b>	Interview, débat, météo ou horoscope autour de la musique symphonique, dans les conditions du direct	Création radiophonique à partir d'un récit de vie juvénile.

Nous allons détailler la conception et la mise en œuvre de ces deux ateliers l'un après l'autre, puis mener une discussion comparée de leur bilan en terme de médiation.

### 4.1 LES ONDES SYMPHONIQUES, QUAND EMI ET EAC SE RENCONTRENT

#### 4.1.1 Un ingénieur du son au département de médiation culturelle...

La conception de l'atelier pédagogique des Ondes symphoniques à Radio France s'est faite dans le cadre d'un stage de trois mois en tant qu'assistant de médiation culturelle auprès de Marina Sichantho au département de « médiation culturelle et action éducative » (devenu fin 2017 département d'« éducation et développement culturel »). Ce nouvel atelier que je devais concevoir prenait la suite de celui intitulé *Le temps d'une interview*, animé jusqu'alors par David Christoffel. J'avais par ailleurs à ma charge le suivi de *L'école des ondes*, parcours inter-académique sur l'année autour d'une thématique (par exemple le jazz, la fiction, le

documentaire). Ces parcours sont constitués de plusieurs séances avec différents professionnels et ont pour finalité une réalisation radiophonique.

Parmi les nombreuses personnes que j'ai rencontrées à Radio France et avec qui j'ai travaillé, d'aucunes ont exprimé leur intérêt pour la recherche que je menais sans toutefois parvenir à expliquer davantage en quoi elle était intéressante. Parfois même des ingénieurs du son étaient étonnés, sinon perplexes de ma mission. En fait, ma présence était d'autant plus inédite qu'aucun ingénieur du son ni technicien ne fait ordinairement partie de la Direction de la Musique et de la Création Culturelle (DMCC)<sup>53</sup>. Le son n'y fait pas l'articulation entre la musique et la création culturelle dans l'état actuel de l'organisation. Si la partie technique est assurée par des opérateurs son, ceux-ci ne sont pas impliqués dans la conception ou la mise en place des ateliers. Ce qui demeure un peu étonnant pour une maison sonore comme Radio France.

Ce constat va de pair avec l'absence d'assise statutaire de l'équipe chargée de l'innovation sonore à Radio France (dirigée par Hervé Déjardin), qui n'est pas constituée en un département indépendant, mais demeure une délégation du département de la production studio. Si des collaborations entre les départements ont lieu, mettant la recherche sur le son au cœur du projet artistique (live 360, cinéma pour les oreilles), la question du son a pour toute résonance dans les ateliers pédagogiques la visite-atelier *Acoustique et son*. Celle-ci consiste en une visite des studios de la Maison de la Radio axée sur l'acoustique (chambre sourde/réverbérante) puis d'une séance d'essais de prise de son avec une tête binaurale. Visite-atelier qui mériterait de mettre en avant également les potentiels musicaux du son binaural qui constituent un axe de recherche à part entière des expériences menées à Radio France, pour les musiques amplifiées mais aussi pour la musique classique.

Dans un contexte où la musique classique faisait l'objet d'ateliers pédagogiques qui demeuraient bien distincts de ceux portant sur la radiophonie, mon défi était de créer un atelier radiophonique qui traitât de musique classique afin de croiser les deux domaines. La démarche faisait notamment sens dans l'évolution de l'organisation des services qui était à venir : auparavant distincts du département de médiation culturelle, les services pédagogiques des formations musicales de Radio France (Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Chœur et Maîtrise) ont été rattachés à ce dernier quand je l'ai quitté, c'est-à-dire en septembre 2017.

#### **4.1.2 Cahier des charges de l'atelier**

Le cahier des charges de l'atelier des Ondes symphoniques devait répondre des missions de l'institution en les domaines de l'Éducation aux Médias et à l'Information (ÉMI) et l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC). Partant de là, l'ambition était qu'il puisse faire découvrir la musique symphonique et les genres radiophoniques en les associant l'un à l'autre, répondant à la fois aux attentes de l'EAC et de l'EMI. Plus précisément, l'objectif était de mettre de l'EAC dans l'EMI et réciproquement de l'EMI dans l'EAC. C'est-à-dire, davantage que les associer, entremêler les caractéristiques et les enjeux des deux domaines afin de déterminer s'ils pouvaient être bénéfiques l'un envers l'autre. L'atelier se voulait ainsi être un terrain d'expérimentation pour l'éducation aux médias musicaux, qui est une

---

<sup>53</sup> Qui regroupait alors, entre autres, la production culturelle et le département de médiation dans lequel j'ai œuvré. En octobre 2018, le département de médiation s'est autonomisé et la production culturelle est en passe de disparaître de la DMCC.

association problématisée en tant que telle aujourd'hui, comme nous l'avons vu dans la 3<sup>ème</sup> partie.

Le format normalisé pour l'ensemble des ateliers était de 2 heures, et la jauge devait pouvoir absorber jusqu'à 33 participants pour le public scolaire et 18 pour le public famille. Ce nombre important et ce temps limité ont été la principale contrainte pour la conception. En effet, en prenant en compte un temps de présentation, explications puis préparation individuelle en amont, une telle jauge demande de faire passer les 33 participants au micro en 1 heure environ, soit 2 minutes par participant, ce qui est en soi court. Mais en plus de cela, un temps supplémentaire est forcément nécessaire pour s'installer à la table du studio, faire quelques tests son, demander le silence. Il reste ainsi peu voire pas de temps pour faire des retours aux participants entre les passages, ce qui limite la portée de la pédagogie sur l'évaluation. Pour cette raison, la présence d'un technicien de Radio France en plus de celle de l'intervenant se révèle la bienvenue pour fluidifier le déroulement des enregistrements, permettant à l'intervenant de rester présent auprès des participants. A la suite de l'atelier, les réalisations des participants étaient disponibles à la réécoute sur un serveur externe, mais n'étaient ni diffusées à l'antenne, ni diffusées sur le site de la Maison de la Radio.

#### **4.1.3 Conception de l'atelier**

Le travail de conception a débouché sur deux propositions successives : une première, plutôt axée sur l'expérimentation phono-sensible (Cf Annexe A), c'est-à-dire l'étude du phénomène radiophonique en variant les modalités de son expérience par la musique, puis une seconde (Cf Annexe B), plutôt axée sur l'expérimentation éditoriale, c'est-à-dire l'étude de l'influence du dispositif radiophonique sur le traitement des thématiques musicales. C'est cette dernière qui a été retenue, car la première proposition n'a pas été validée par le département de médiation.

Une des raisons invoquées était que les activités que nous proposons n'étaient pas assez « radiophoniques » pour un atelier qui était catégorisé comme tel dans la brochure scolaire. Ce qui sous-entendrait que la dimension sensible de l'écoute est propre au domaine musical seul, ne pouvant alors être lieu de convergence des pédagogies. Or, nous l'avons vu à plusieurs reprises, la radiophonie est une épreuve sensible de l'écoute. En réalité, la raison est plutôt à trouver du côté des exigences formelles imposées par la représentation des attentes du public scolaire. En effet, une autre raison invoquée était le caractère incertain des expérimentations envisagées, ces dernières ne prenant pas suffisamment appui sur des connaissances, aussi bien comme base de travail que comme finalité de l'atelier. En d'autres termes, il fallait que les enfants aient un cadre formel pour apprendre quelque chose.

Ainsi nous vérifions par l'expérience ce que la littérature laissait transparaître des horizons d'attentes de la médiation dans le champ scolaire. Une fois l'ÉMI réduite à sa finalité d'enseignement, la radiophonie ne pouvait que s'y conformer. En dispositif rationnel de production d'information, et non plus en sa qualité de réservoir d'expériences sensibles, la radiophonie invoquait alors mécaniquement des finalités d'ÉAC qui lui fussent compatibles, c'est-à-dire l'enseignement d'un contenu musical éditorialisé par les voies circonscrites de son cadre formel. Pour exemple, il nous fut proposé comme modèle un atelier France Info Junior portant sur Pierre Boulez, dont la conduite était très littéraire et classiquement éditoriale. L'apport en terme de médiation était alors principalement d'ordre informatif, ce qui nous paraissait très limité au regard des potentialités radiophoniques découvertes par ailleurs dans notre documentation.

Tout en effectuant les modifications nécessaires pour asseoir l'atelier sur des bases opératoires plus consistantes, et par là, plus éditoriales, nous veillâmes à ne pas faire des connaissances le primat de la performance radiophonique. Autrement, à l'instar de l'exemple précédent, nous aurions perdu notre pari de contourner les barrières de la légitimité et de la connaissance, de la « disposition esthétique » vis-à-vis de la musique symphonique et de la radio. Dans cet objectif, nous avons tiré profit des potentiels imaginatifs de la musique et de la radio, espérant par là que la médiation de l'un profite à l'autre, et vice-versa. C'est-à-dire, opérer une médiation radiophonique par des thématiques musicales, ou opérer une médiation musicale par des genres radiophoniques. L'une dans l'autre amenant peut-être leur confusion en une méta-médiation, de laquelle surgirait une esthétique singulière.

Une fois cette seconde conduite validée en concertation avec le département, nous constatâmes que l'évolution de la forme de l'atelier avait entraîné la perte des critères phono-sensible de ses différents modules, dont nous voulions initialement qu'ils constituent la pierre angulaire de l'association radio-musique. Il va de soi que malgré tout, la performance au micro restera phono-sensible, dans une moindre mesure. Cependant, nous concluons de cette phase de conception que l'approche sonore s'accorde difficilement avec les contraintes imposées par la représentation scolaire de la pédagogie radiophonique et musicale. Il demeure en cette dernière la finalité d'un enseignement qu'un travail sur la sensibilité sonore ne saurait accomplir. Il s'agira donc pour cet atelier d'évaluer la médiation dans sa perspective éditoriale, pour laquelle les compétences de l'ingénieur du son auront une portée limitée, sans que cela compromette pour autant le caractère novateur et le succès de l'atelier.

Enfin, il était question d'évaluer l'atelier en distribuant des questionnaires aux participants (Annexe H). La première question sur ce qui a plu ou déplu se veut questionner l'impression générale. La deuxième, demandant ce que le participant a appris sur le rôle de la musique à la radio, est somme toute scolaire : elle fait écho à l'attente croisée de l'EAC et de l'EMI. La troisième, interrogeant l'avis du participant sur la musique classique, se veut sonder l'évolution éventuelles de ses positions esthétiques, et ainsi évaluer précisément la médiation culturelle attendue. Enfin, la quatrième fait appel à l'imaginaire, au désir qu'a pu susciter l'atelier auprès du participant, voulant ainsi ouvrir l'issue de l'atelier à d'autres perspectives. Bien que proposé et soumis au département de médiation de Radio France à la fin de l'année 2017, avec leur accord de principe, le questionnaire des Ondes symphoniques ne devrait voir le jour que seulement prochainement, c'est-à-dire avec un peu moins d'un an de délai.

#### **4.1.4 Partie 1 : écoute critique aux médias musicaux**

Pendant la première partie de l'atelier, qui durait 30 min, nous procédions à des écoutes d'exemples radiophoniques originaux ou montés. Le but était de donner quelques clés aux participants pour qu'ils s'approprient les genres radiophoniques en question, à savoir le débat, l'interview, l'horoscope et la météo.

Pour ce faire, nous avons fait des montages d'extraits radiophoniques avec des extraits de musique symphonique. Ainsi la météo et l'horoscope étaient introduits en comparant deux versions de mise en onde. Par exemple, le bulletin météo (France Culture) était monté par dessus le Barbier de Séville de Rossini ou le Sacre du printemps de Stravinsky, et l'horoscope de Martin (France Bleu) de façon analogue par dessus une symphonie de Mozart ou l'Adagio for strings de Barber. Pour ce dernier cas, nous avons également rajouté une réverbération et espacé quelques phrases au montage pour que la voix tombe en rythme.

Les participants se sont montrés très réceptifs à ces quatre montages. Nous nous gardions de leur demander des les analyser rationnellement, mais de plutôt faire appel à leurs émotions. Quelles émotions avez-vous ressenties ? Quelle image vous faites-vous de Martin, dans un cas comme dans l'autre ? De même que nous posions la question en matière d'information : quelle est la météo dans un cas comme dans l'autre ? Les participants, bien souvent, ont déclaré que le bulletin météo disait qu'il allait faire beau dans le 1<sup>er</sup> montage Rossini, et qu'il allait faire mauvais dans le 2<sup>ème</sup> montage Stravinsky. Alors que le bulletin météo source était strictement le même dans les deux cas. De là rebondissons-nous sur les pouvoirs de la musique au regard du sens véhiculé dans les média.

D'autres montages plus expérimentaux ont aussi montré leurs preuves. Pour l'interview, un montage interminable de la voix de Jacques Chancel était donné à écouter pour identifier ce qui n'allait pas. Ce montage, qu'on doit à David Christoffel, a cela de particulier qu'il utilise une gamme chromatique ascendante sous-jacente au discours qui renforce le sentiment de continuité dans le montage. De fait, le résultat était quitte ou double : ou bien les participants avaient connaissance des techniques de montage, ou bien il ne les avaient pas et en étaient dupes. Un dernier montage faisait figure d'exemple pour le débat. Après l'écoute d'un extrait du Téléphone sonne sur la chasse le dimanche (France Inter), les participants écoutaient un débat similaire, mais où l'animateur et les invités avaient été remplacés par des extraits musicaux. Le but étant pendant l'écoute de proposer des identifications. Il s'est révélé que les participants identifiaient de façon similaire à la nôtre les personnages en débat.

#### **4.1.5 Partie 2 : passage au micro**

Après cette première partie de topo, s'ensuit 30 minutes de préparation à la table, à l'aide des supports fournis. Chaque participant ou groupe de participants préparent alors leurs arguments pour le débat (Annexes C), leur rôle d'intervieweur ou d'interviewé (Annexe D), leur recommandation horoscopique musicale à partir d'extraits musicaux écoutables sur un iPad (Annexe E) ou leur bulletin météo (Annexe F). Enfin, la deuxième heure de l'atelier est consacrée au passage des participants au micro. Exceptionnels sont les cas où les jeunes ont refusé de participer, ce qui tendrait à montrer un engouement à l'égard des activités proposées, et donc que la musique symphonique, thématique généralement inconnue, n'a pas été un frein à la participation. Ce dernier résultat est cependant à nuancer. Dans le cas des ateliers scolaires, la participation demeure implicitement contrainte, et biaise dès lors le critère de la participation. Or, ce cadre s'est avéré être le plus fréquent dans nos expériences, ce qui exclut la participation comme critère pertinent.

Globalement, les retours des participants (et des enseignants pour le public scolaire) montrent une satisfaction systématique. Si la satisfaction et l'engouement constatés restent des marqueurs encourageant, ils ne sauraient suffire à révéler une médiation culturelle. On pourrait se féliciter d'avoir fait passer un bon moment aux participants, se persuader qu'ils garderont un bon souvenir de la radio et de la musique symphonique. Ce n'est pas pour autant que l'atelier aura fait médiation, au sens d'avoir mené les participants en quelque endroit à une confrontation, avec eux-mêmes ou avec les autres. A la satisfaction observée tendrait à contrebalancer une performance variable des participants au micro, dont les causes sont difficiles à identifier. Notons que souvent, des difficultés de lectures s'avèrent handicapantes pour l'expression, et de là la performance au micro.



Concernant nos compétences d'ingénieur du son, elles ne se sont pas mises en œuvre de manière aussi évidente qu'elles auraient pu le faire dans la première conduite de l'atelier. Dans cette seconde conduite, seuls les montages et les mises en onde y ont fait recours explicitement. Cependant, nous n'avons pas noté de difficulté particulière à animer l'atelier, faire les feedbacks sur les passages au micro, proposer des idées de réalisation radiophonique dans les quelques cas où le temps le permettait.

De manière différente, nous avons fait changer les enceintes de place dans l'espace pédagogique prévu pour les ateliers de la Maison de la Radio pour qu'elles soient mieux placées dans l'usage logique de l'ordinateur. Et un ensemble d'autres petites choses, dans le choix des interprétations des œuvres que nous passions, ainsi que de la qualité des fichiers numériques utilisés. Des exigences sonores et musicales auxquelles il nous semble nécessaire de répondre en vue de toucher la sensibilité des participants.

## **4.2 EXPÉRIMENTATIONS SONORES ET MUSICALES POUR LA RÉALISATION D'UN LIVRE AUDIO : UNE CRÉATION RADIOPHONIQUE.**

### **4.2.1 Cadre d'étude, avantages et inconvénients**

Les expériences qui vont suivre ont pris place au sein d'un atelier d'écriture et de lecture hebdomadaire préexistant au sein de l'association de soutien scolaire « La Voie de la Lune ». Les participants étaient des enfants en cycle 3, au départ 4 élèves de 6<sup>ème</sup> et 1 élève en CM2. Mes interventions autour du son étaient menées en complémentarité de celles de l'intervenant, qui s'occupait principalement de l'aspect rédactionnel puis de la lecture à voix haute.

Le cadre d'étude présentait l'avantage de permettre la mise en place d'interventions hebdomadaires en groupe restreint et constitué sur le temps d'une année scolaire. Ce cadre, différent de celui de Radio France, permettait ainsi de suivre l'évolution d'un même groupe d'enfants sur la durée, ce qui invite à parler de parcours plutôt que d'atelier ponctuel. De plus, si les enfants étaient inscrits à l'association et qu'ils y étaient attendus chaque semaine, ils y venaient dans l'ensemble de leur propre gré, ce qui change la donne vis-à-vis du cadre scolaire qui lui, est imposé. Enfin, ce cadre permettait au dispositif d'être flexible et expérimental et d'adapter les séances d'une semaine sur l'autre, ce qui n'est pas le cas lorsque l'atelier est répertorié et décrit dans un catalogue d'activités culturelles, comme c'est le cas à Radio France.

En revanche, le cadre non scolaire montre ses limites dans l'engagement sur l'année : sur un groupe initialement constitué de 5 enfants, 2 ont quitté l'aventure en cours de route, pour des raisons externes à l'atelier. De plus, mes interventions se sont greffées sur un atelier existant, comportant déjà un contenu support et une finalité déterminés. Ainsi fallait-il arriver en fin d'année avec un livre audio rédigé, enregistré et mis en onde. Ce qui avait certes l'avantage de donner une conduite et un objectif à suivre, tout en contraignant la marge de manœuvre des expérimentations dans le temps imparti.

## 4.2.2 Déroulement du parcours

Globalement, l'année s'est divisée en deux temps. Le premier trimestre a été consacré à diverses expérimentations sonores et musicales, (Annexes G1 à G9) et les deuxième et troisième trimestres à l'enregistrement du livre audio. (Annexes G10 à G17)

Il était question pendant les 9 séances du premier trimestre d'explorer toutes les possibilités offertes par le microphone et l'enregistrement qui pourraient nous servir pour le livre audio. Pendant les 4 premières séances l'approche a été sur le bruitage, le paysage sonore et l'objet sonore, séquence clôturée par la réalisation de mini-compositions bruitistes et vocales. Le but était de travailler l'expression, l'écoute et le jeu en groupe par ce biais. Pour les 4 séances suivantes, le matériau a été plus immédiatement signifiant puisqu'il s'agissait des mots. Le but était de chercher l'intonation et la musicalité que pouvaient receler les mots. Le descriptif de ces séances est reporté en annexe.

Puis les deux autres trimestres ont été consacrés à l'enregistrement et la mise en onde du livre audio que les enfants avaient fini d'écrire en parallèle. A cette occasion, mon ambition était de montrer, travailler et déléguer la direction artistique aux enfants. Pour l'enregistrement des textes, d'abord, mais également de leurs bruitages, voire leur musique.

## 4.2.3 Observations

Les qualités du « magnétophone » en terme de décentration se sont immédiatement faites ressentir dans la conduite des séances. D'une part, a été constaté l'effet d'autorité du micro, demandant le silence pour enregistrer. Le silence est un jeu d'équipe, et il électrise ainsi l'attention sur lui-même. D'autre part, la réécoute de sa voix, de celle des autres, et surtout le devoir d'en faire la critique mène à une certaine mise à plat des individualités dans l'éventail des performances. Plutôt que la moquerie ou la compétition, le traitement fondamentalement impartial de la technique met tout le monde sur un pied d'égalité. On ne peut pas argumenter avec l'enregistrement, il n'est que le miroir de ce que l'on en a fait, collectivement.

Ce qui nous amène à une autre qualité de l'enregistrement, liée à la décentration, celle de la médiation de groupe. La décentration occasionne une prise de conscience de l'individu au sein du groupe et par là se confronte de façon nouvelle au groupe. Non plus pour son intérêt seul, mais pour l'intérêt de celui-ci, à savoir ici l'enregistrement. Il en résulte une négociation, verbale ou non verbale, une interaction sensible qui mène tant bien que mal à l'établissement d'une esthétique commune. Cela a été particulièrement vrai pour les mini-compositions, qui impliquaient de performer ensemble ou à la suite des uns des autres, mais également pour les enregistrements un par un.

La question de notre place, en tant qu'intervenant extérieur, opérateur de la technique se pose. La médiation en question s'est forcément jouée sur l'investissement que nous donnions à notre présence ou notre absence au sein du dispositif. Si nous tenions à ce que les choses se déroulent indépendamment de notre présence, pour être ce tiers qui ne s'interpose pas dans les échanges, nous avons toujours un avis gardé sur ce qui était en train de se dérouler. L'enjeu était alors de poser les bonnes questions pour susciter l'exigence tout en restant impartial. « Est-ce qu'on est sûr que c'est très bien ? » « Qu'est ce que vous en pensez ? » ou même de ne rien dire et laisser les avis se manifester d'eux-mêmes. La limite de

telles questions étant que, un vent de paresse traversant le groupe, la réponse soit oui, pourtant que le résultat demeure insatisfaisant. Dans ce cas, deux options pour le médiateur : soit consentir, et garder sa position impartiale, soit intervenir pour proposer de refaire une prise. Mais dès lors, l'initiative ne vient plus du groupe, elle devient un exercice par l'autorité, au détriment d'une dynamique de groupe.

Pour parer à cette difficulté, nous avons constaté que les questions intentionnelles, figuratives fonctionnaient mieux. On se sert dans ce cas du phénomène de décentration comme d'un levier d'exigence. S'agissant pour une bonne partie de l'année d'enregistrer de la voix, une question que nous avons trouvée pertinente et efficace était « Est-ce que vous le croyez, celui qui parle, là ? », « Est-ce qu'il est convaincant ? ». Ou, en rebondissant sur le texte « Vous trouvez qu'il est malheureux ? ». Ce genre de question a pour avantage également de recentrer le lieu de l'exigence du contenu sémantique à l'interprétation du texte. Enfin, la méta-question du producteur « Est ce que vous avez envie de continuer à écouter ? » a pu faire ses preuves également.

Car en effet, la position s'est avérée très proche de celle du directeur artistique d'enregistrement. Il s'agissait non pas d'expliquer aux enfants comment interpréter le texte, que de créer les conditions optimales de leur performance au micro. Nous avons remarqué que par rapport aux musiciens instrumentistes de haut niveau que nous côtoyons couramment, les enfants de notre étude étaient peu réceptifs aux mots. Il a fallu trouver d'autres modes de communication, gestuels, non-verbaux pour les mettre en confiance, leur faire sentir le rythme de la phrase, l'intonation. Bien que le support d'enregistrement n'était pas de la musique à proprement parler, le travail, lui, s'est montré très semblable à celui que nous opérons habituellement en séance d'enregistrement. Aussi, nous ne nous sommes pas sentis limité par le matériau à enregistrer, d'autant que notre public n'était pas instrumentiste.

Notons l'échec relatif qu'a constitué l'enregistrement dans un vrai studio. Il s'avère en effet que celui-ci n'a pas permis de meilleure performance au micro, ni de meilleur climat de travail. La configuration du studio en cabine et régie séparée s'est même montrée néfaste au regard de l'électrisation de l'attention que nous avons noté précédemment. En effet, la dissymétrie du dispositif de la régie entendant en continu la cabine, mais la cabine n'entendant la régie que lorsque celle-ci le souhaite, n'impose plus le silence, côté cabine, lorsque l'enregistrement tourne. D'autre part, il n'y a qu'une place aux manettes, éventuellement une autre au réseau d'ordre. Ce qui fait que les enfants qui ne font rien, non seulement ne sont en contact avec personne, mais n'ont pas légitimité à prendre la parole ou interagir. Enfin, s'il s'est avéré possible de déléguer la direction artistique à un enfant, qui comprend très bien le système du retour d'ordre, la direction artistique qui en résultait n'était pas assez convaincante pour rendre la séance opérable. Or, nous nous étions fixés comme but d'enregistrer un certain nombre de textes en un temps imparti, comme c'est du reste en général le cas en conditions professionnelles.

### 4.3 **BILAN ET DISCUSSION DES EXPÉRIENCES**

Ces expériences explicitées, mettons-les maintenant en réflexion avec les enjeux de départ. Que reste-t-il en effet des ambitions données à la médiation dans nos prolégomènes au travers de ces deux expériences en atelier ?

#### **4.3.1 L'ingénieur du son médiateur ou éducateur ?**

Les expériences ont vérifié qu'en présence de jeunes publics, la frontière entre médiation et éducation est ténue. Que nous ayons mené notre expérience en milieu institutionnel ou associatif, l'action s'est inscrite dans la réalisation d'une mission plus générale d'éducation. Scolaire ou périscolaire, la population de l'expérience demeure alors d'une manière ou d'une autre contrainte par le dispositif. Certes, la finalité de notre action ne demandait pas cette captivité, entendu qu'elle ne visait pas l'acquisition de compétences comme c'est le cas dans le cadre strictement scolaire, et, en tant que telle, elle serait tout à fait transposable à tous les publics, dans d'autres contextes. Cependant, le contexte étant ce qu'il est, il biaise forcément l'expérience, et davantage dans le cadre institutionnel qu'associatif.

A cette question de départager ce qui relevait, dans notre position, de celle du médiateur ou de l'éducateur, nos expériences nous mènent à considérer les actions entreprises comme donnant à la médiation une forme d'éducation esthétique par la relation sensible. C'est-à-dire qu'en tant que médiateur, nous avons mis en place un dispositif qui poussait les participants à appréhender leurs émotions en les confrontant à un collectif donné, qu'il soit le groupe en présence, ou la communauté d'auditeurs de la radio. Autrement dit, il s'agit, si l'on veut, d'une éducation sensible à l'esthétique, en veillant toutefois à redéfinir s'il le faut l'éducation : celle-ci se montre partagée entre le médiateur et les participants qui mutuellement en apprennent plus sur l'esthétique, qui loin s'en faut, ne saurait se résumer à une connaissance à transmettre.

Ainsi les enfants de la Voie de la Lune ont remis en question notre façon d'aborder la direction artistique, que nous pratiquions avant cela avec des musiciens de haut niveau. Réagissant différemment, sur un plan beaucoup plus sensible, ils nous ont fait prendre conscience plus clairement de ce lieu délicat à trouver dans la relation avec le musicien en session d'enregistrement, qui prend parfois des tournures pédagogiques, parfois des tournures purement communicatives, sans jamais pouvoir prédire ce qui va fonctionner. Ainsi retrouve-t-on le caractère aporétique de la médiation décrite par Christine Servais. Celle-ci peut forcément échouer, et c'est certainement là sa singularité, qui aussi la différencie de l'éducation telle qu'entendue en milieu scolaire, dressant des bilans de compétences.

#### **4.3.2 Une médiation culturelle ?**

Comment évaluons-nous l'accomplissement, dans nos expériences, des ambitions de la médiation culturelle exposées au début de cette recherche ?

Il est à noter que les atouts pédagogiques du micro que nous avons vérifiés, notamment la capacité de décentrement, sont transposables comme leviers de confrontation des participants face à eux-mêmes et au groupe. Tel un miroir acoustique, l'enregistrement est par essence une confrontation à la trace sonore, sensible, de soi-même. Écouté au sein du groupe, il occasionne une expérience de confrontation éprouvante au collectif. Cette confrontation est d'ailleurs particulièrement prégnante par rapport à l'image, à laquelle les

jeunes générations sont très coutumières. C'est donc une expérience sensible et esthétique par excellence, qui s'est montrée rigolote chez les enfants, et plus gênante chez les adolescents.

En cela, les expériences ont été des confrontations comme l'entend la théorie de la médiation culturelle. Toutefois, le groupe, la collectivité, est restée avant tout celle de la classe dans le cas des Ondes symphoniques, avec sa dynamique et ses rapports sociaux préexistants, et celle d'un tout petit groupe de camarades dans le cas de *Ma vie est un roman*. Si le processus est bien là, la portée, en matière de confrontation des esthétiques, est limitée. Elle aurait pu l'être davantage en diversifiant le public de participants ou en donnant une plateforme de diffusion véritable aux émissions des Ondes symphoniques, pour dépasser le cadre restreint de l'exercice. Sur ce dernier point limitant de la portée de l'atelier de notre point de vue, bien qu'exprimé auprès de Radio France, la possibilité d'une diffusion de ces ateliers reste circonscrite aux politiques d'antennes et aux rapports hiérarchiques au sein desquels notre argumentaire de médiateur a peu d'effet.

Toutefois, notons quand même, en terme de médiation culturelle, la rencontre d'une culture juvénile avec une autre. Dans les Ondes symphoniques, la musique symphonique était dans la majorité des cas, inconnue du public, qui avait pourtant la charge de s'en emparer. La radio a joué l'entremetteuse, et le médium s'est trouvé propice à se faire rencontrer, confronter voire amalgamer les cultures musicales. De manière différente, *Ma vie est un roman* est avant tout le récit d'une immigration, celle des parents des enfants en France. La radiophonie s'est trouvée le médium du récit et de l'expression de ses émotions associées. Comme l'exemple musical baroque, l'authenticité est passée ici par un travail de studio, où l'imaginaire véhiculé par les émotions de la voix, des bruitages, de la musique, a certainement réalisé par le sensible une introspection culturelle chez les enfants, entre la culture originelle des parents et sa médiation dans le contexte tout parisien dans lequel ils ont grandi.

#### **4.3.3 Une médiation musicale ou une médiation de la musique ?**

Il resterait pour finir, à déterminer ce qui relève spécifiquement de la médiation musicale, pour justifier le titre et les ambitions de départ d'un *ingénieur du son médiateur musical*.

Si l'on prend la médiation musicale comme un atelier autour de la musique classique, la réponse est clairement un oui pour les Ondes symphoniques où les œuvres et les pratiques ont été abordées sous toutes les coutures, tandis que la réponse est moins évidente pour *Ma vie est un roman*, où il faut détailler. Le cœur de l'atelier du livre audio a en effet été le travail de la voix, puis les bruitages, et enfin la musique, dans son caractère expérimental. De fait, il n'a donc pas été question des œuvres ou de la pratique de la musique du répertoire. Toutefois, prenant parti du volet de la musique classique comme soutien à la création, et du caractère éminemment musical de l'art radiophonique, *Ma vie est un roman* est un travail musical sur la matière sonore, proche de la musique concrète, dont certaines œuvres ont d'ailleurs servi d'exemple.

Cela étant dit, chercher les œuvres musicales légitimes dans les ateliers menés nous amènerait à considérer bien vite une *médiation de la musique* plus qu'une *médiation musicale*, en référence à la distinction des prolégomènes. Il semble plus fécond, si l'on parle de médiation esthétique, de garder les œuvres soit comme des objets à redéfinir, soit comme des réservoirs de perturbateurs esthétiques. Prenant parti de la démarche, la médiation *musicale* a surtout opéré dans le cadre associatif, où le groupe très réduit et le temps dont nous disposons

ont permis le travail sur l'esthétique de l'enregistrement de la voix et des sons. Ajouté à cela les parallèles constatés entre notre position d'ingénieur du son en production musicale et en atelier, nous en concluons que l'ingénieur du son est bien un médiateur musical, et que cette discipline de l'enregistrement peut faire l'objet d'une pratique concrète à destination d'un public.

Quant à la question de savoir si cette pratique est transposable en milieu institutionnel, nous avons vu les freins de l'horizon d'attente de l'éducation musicale. Mais aussi, il y a une limite évidente à inviter des groupes de trente enfants à la Maison de la Radio pour participer à un atelier de deux heures. Les parcours sur l'année, type « L'école des ondes » sont à cet égard plus commodes et plus adaptés à des ambitions de médiation musicale où l'expression de chacun peut s'épanouir, et l'esthétique se constituer petit à petit, dans des rapports longs qui construisent la culture. Constat qui nous mène à suggérer ici une collaboration entre les institutions, pour parer à ces limites structurelles en terme de moyens. Par exemple, développer davantage de parcours coordonnés entre les différentes institutions parisiennes, pour donner une unité à la médiation, et en dévoiler peut-être à l'occasion les axes essentiels et communs à l'ensemble des arts.

## CONCLUSION

En conclusion, cette recherche révèle avant tout la complexité d'une notion, celle de la médiation. Cette complexité a le mérite de rendre saillantes les problématiques sous-jacentes à l'enregistrement musical, d'ordre sociologiques et esthétiques, qui affectent par extension l'ingénieur du son dans l'exercice de son métier. Si celui-ci se considère comme interprète, voire producteur, une certaine théorie affirme qu'il est médiateur à part entière. C'est précisément en partant de cette affirmation que cette recherche s'est fixée son objet, celui de déterminer en quoi il l'était, appelant à confronter ce rôle avec celui de médiateur culturel en institution.

Il s'est ainsi avéré que dans le cadre institutionnel, la médiation de la musique est formalisée par un certain horizon d'attente du public scolaire, qui n'encourage pas, sans la proscrire totalement, l'approche sensible que pourrait apporter une dimension sonore. Nos expériences radiophoniques en milieu associatif ont révélé à cet égard les bénéfices de l'enregistrement en matière de pédagogie, qu'une certaine littérature s'attache à souligner depuis les années 50. Si l'approche n'est donc pas nouvelle, notamment pour la musique, notre recherche montre que ces conduites pédagogiques sont semblables à celles opérées en direction artistique d'enregistrement musical, donnant par là un certain crédit pédagogique aux compétences de l'ingénieur du son-musicien.

L'expérience sensible, prise comme point de départ de ces conduites, valorise les trajectoires subjectivantes que prennent progressivement en compte les politiques culturelles, sous l'impulsion des rapports sur la musique classique qui lui préconisent de recentrer ses enjeux sur les émotions collectives. Ce qui nous laisse à penser que la médiation, à qui est confiée cette mission, pourrait bénéficier des approches décrites précédemment. Cela semble d'autant plus probable que l'articulation délicate que la médiation se devrait alors d'opérer entre démocratisation et démocratie culturelle, trouve une certaine résonance dans les enjeux contemporains d'une société musicale déplaçant les frontières entre production et réception.

L'interactivité des nouveaux médias, comme perspective de production comme de diffusion, pose en ce sens la question des modalités futures de médiation, à l'institution comme à l'ingénieur du son. Un panorama sur les usages des techniques sonores pour la médiation musicale montre le panel des associations qui posent de nombreuses questions sur l'écoute instrumentée mise en jeu. Rebondissant sur les propositions cognitives de cette écoute, qu'influencerait une médiation technologique, peut-être y a-t-il matière en ce domaine à éclairer les mécanismes cognitifs mis en œuvre, y compris ceux que l'ingénieur du son entretient avec ses outils techniques. Les perspectives alternatives comme l'énaction, appliquées à l'art sonore numérique, proposent de nouvelles interfaces jouant précisément à la frontière entre production et réception.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADRIAN Robert, *Vers une définition de l'art radiophonique*, [www.syntone.fr](http://www.syntone.fr), 2011.
- ADORNO Theodor W., *Current of Music*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010.
- ARBO Alessandro, *Enregistrement-document ou enregistrement-œuvre ? Quand l'enregistrement change la musique*, Hermann, 2017.
- BENETT Christophe, *Cinquante ans de musique classique à la radio*, COHIRA n°51, 2008
- CAILLET Elisabeth et coll., *La médiation culturelle, cinquième roue du carrosse ?*, L'Harmattan, 2016.
- CAMART C., MAIRESSE F., PREVOST-THOMAS C., VESSELY P. (dir), *Les mondes de la médiation culturelle*, Vol 2., L'Harmattan, 2016.
- CAUNE Jean, *La médiation culturelle, une construction du lien social*, PUG, 2000.
- CHION Michel, *Le son, traité d'acoulogie*, Armand Colin, 2010.
- CHRISTOFFEL David, *La création radiophonique au service de la médiation musicale 2.0*. 2012.
- CHRISTOFFEL David, *La correspondance n'est pas le sujet*, in Alison James et Christophe Reig, *Frontières de la non-fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 201-212.
- COHEN Andrea, *Les compositeurs et l'art radiophonique*, Site internet du GRER, 2009.
- DA LAGE, *La collection de disque de musiques du monde, exemples de pratiques de médiation*, Études de communication, 1998.
- DELALANDE François, *La musique est un jeu d'enfant*. Buchet-Chastel, 2017.
- DELALANDE François, *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*, Buchet-Chastel, 2001.
- DELALANDE François, *Vers quelles sociétés musicales ? Réflexion sur le rôle des éducateurs*, L'éducation musicale n°573, 2011.
- DELALANDE François et FRAPAT Monique, *L'analyse musicale à 5 ans*, Analyse musicale/4, 1986.
- DELEU Christophe, *Y a-t-il une spécificité du service public en matière radiophonique ?* Les Enjeux de l'information et de la communication, 2013.
- DESHAYES Sophie, *Les parcours audioguidés : déambulation des publics et médiation sonore embarquée* La lettre de l'OCIM n°155, 2014.
- DONNAT Olivier, *Les pratiques des français à l'heure du numérique*, Culture études, Ministère de la Culture, 2009.
- DUFOURT Hugues, *Musique et principes de la pensée moderne*, Musique et Médiations, Klincksieck, 1994.



- ELOY Florence, *La sensibilité musicale saisie par la forme scolaire*. Revue française de pédagogie, 2013.
- HENNION Antoine, *La médiation, un métier, un slogan ou une autre définition de la politique ?* Informations sociales, 2015
- HENNION Antoine et LATOUR Bruno, *L'art, l'aura et la technique selon Benjamin*, Les cahiers de la médiologie, 1996
- GAGNARD Madeleine, *L'initiation musicale des jeunes*, Casterman, 1971.
- GAILHAC Quentin, *Attitude esthétique et unité de l'expérience*, in La perception musicale, thèse de doctorat, sous presse, 2018.
- GARCIA Reyes, *L'énaction et l'art sonore numérique*, Harmattan, 2015.
- GUERIN Pierre, *Le magnétophone à l'école*, L'Éducateur, 1953.
- LANGLOIS Philippe, *Sur le livre de Rudolf Arnheim La Radio*, IRCAM, 2007.
- LEGROS Alice, *Élaboration et réception d'un traitement sonore novateur d'une œuvre musicale du répertoire occidental savant : pour une approche renouvelée de l'écoute et de l'enregistrement*, CNSMDP, 2012.
- LECOURT Édith, *Le son et la musique : intrusion ou médiation ?*, *Le Carnet PSY* 2010/2 (n° 142), p. 36-41.
- LEPHAY Pierre-Emmanuel, *De l'enregistrement-témoignage à l'enregistrement-objet*, Quand l'enregistrement change la musique, Hermann, 2017.
- LOICQ Marlène, *De quoi l'éducation aux médias numériques est-elle la critique ?*, *Tic&société* Vol. 11, 2017.
- MAISONNEUVE Sophie, *Techno-logies musicales*, *Communications* n°91, 2012.
- MARION-GALLOIS Samaa Sulaiman, *Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d'un paradigme interprétatif*, Quand l'enregistrement change la musique, Hermann, 2017.
- MARTY Nicolas, *Delalande, Analyser la musique, pourquoi, comment ? Compte-rendu de lecture*, Filigrane, 2014.
- MERLEAU-PONTY Claire, *La transmission culturelle, nouveaux modes de médiation*, Bibliothèque Nationale de France, 2010.
- MONTOYA Nathalie, *Médiation et médiateurs culturels : quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle*, *Lien social et Politiques* n°60, 2008.
- NICOLAS François, *Les dilemmes de l'enregistrement musical*, Colloque « Les enjeux musicaux de la prise de son. L'œuvre et son enregistrement », CDMC, 1998.
- OCTOBRE Sylvie, *Pratiques culturelles de jeunes et institutions de transmission, un choc des cultures ?* Culture prospective, Ministère de la Culture, 2009.
- OLIVEIRA Madalena, *L'esthétique de l'écoute, sur la liaison de l'imaginaire radiophonique à la parole émotive*, Sociétés, 2011.
- PAPILLOUD Christian, « L'interactivité », *tic&société*, Vol. 4, n° 1 | 2010.

- PÉBRIER Sylvie, *Étude relative à la musique classique et ses publics*, Rapport n° SIE 2015 35, DGCA, 2015.
- PODOLAK Julien, *L'enregistrement en ethnomusicologie*, CNSMDP, 2016.
- POURADIER Maud, *Penser l'enregistrement musical avec Jean-François Lyotard*. PUF, 2009
- PORCHER Louis, *L'école et les techniques sonores*, Armand Colin, 1975.
- POULLAIN Sébastien, *Les postradiomorphoses : enjeux et limites de l'appropriation des nouvelles technologies radiophoniques*, RadioMorphoses n°2, 2017.
- PRAS A., GUASTAVINO C., LAVOIE M., *The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices*, JASIST, 2013.
- PRAS A. et GUASTAVINO C., *The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals*, Musicae Scientiae, 2011.
- PRAS A. et GUASTAVINO C., *Subjective evaluation of mp3 compression for different musical genres*, AES Convention Paper, 2009.
- RIGAUDIÈRE Angelica, *Autour du sens critique dans l'éducation aux médias musicaux*. Tic&société Vol. 11, 2017.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966.
- TIFFON Vincent, *Pour une médiologie musicale*, Revue DEMéter, 2002.
- WAHNNICH Sophie, *Etude des discours de la musique classique*, TRAM, CNRS, 2014.

## ANNEXES

### ANNEXE A : Première proposition pour l'atelier des Ondes symphoniques

#### 1.1 Introduction à la perméabilité de la musique et du discours.

**Idée :** Par l'**écoute comparée** de différents tubes de la **musique symphonique mixés à des discours** radiophoniques, questionner les participants sur leur ressenti vis-à-vis de ces superpositions.

**Protocole :** 6 écoutes divisées en 2 parties. La partie I visant à étudier s'il y a influence du discours sur la perception de la musique, et la partie II visant à étudier l'exact inverse. Après chaque écoute, les participants doivent répondre à une question :

Partie I : A quoi vous fait penser la musique ?		Partie II : Décrivez l'humeur du locuteur ?	
Musique A	-	-	Discours Z
Musique A	superposée à Discours X	Musique B superposée à	Discours Z
Musique A	superposée à Discours Y	Musique C superposée à	Discours Z

**But :** Remettre en question les *a priori* que nous avons sur la musique symphonique.  
Prendre connaissance de la portée de la musique dans la perception d'un discours et de son locuteur.

**Technique :** 1 ordinateur pour jouer les 6 sons et 1 système d'écoute.  
*Salle de travail de l'espace pédago ES.*

#### 1.2 Jeu de rôle : jouer une fiction radiophonique sur différents extraits musicaux

**Idée :** Dans une salle, un groupe de participants endosse le rôle de comédiens et joue plusieurs versions d'une même **fiction radiophonique** (éventuellement à trous), entendant dans leur casque une **musique d'accompagnement sur leur voix**. Pendant ce temps, dans l'autre salle, un autre groupe entend les voix seules, et doit **deviner quelle musique** les comédiens ont dans leur casque.

**Protocole :** Ensemble, les participants écoutent une fois tous les extraits musicaux avant de constituer les deux groupes. Ensuite plusieurs rotations seraient faites pour que tous les participants passent dans le groupe « comédiens ». Réponse à l'oral ou à l'écrit sous forme de quizz.

**But :** Prendre la parole au micro.  
Donner un caractère à un texte en adaptant sa prosodie à la musique.  
Interagir en groupe.

**Technique :** 5 microphones et 5 retours casques dans la *Salle de travail*.  
2 circuits de retours, 1 pour les casques avec voix + musique et un circuit pour le monitoring des voix seules (+ musique si besoin) du *Studio*.

### 1.3 Enregistrer un bulletin d'information sur de la musique en rapport thématique

- Idée :** Faire résonner la **thématique d'une musique à programme** en déclamant un **bulletin d'information** en rapport. Par exemple, le *Point route* sur *City Life* de Steve Reich, le bulletin météo sur les *Quatre saisons* de Vivaldi ou le flash info du Ministère de la Défense sur *l'Histoire du soldat*. Avec la contrainte grandissante de faire passer le message avec de moins en moins de mots.
- Protocole :** Les participants passent un par un au micro en 3 ou 4 séries suivant leur nombre.
- But :** Parler au micro.  
Donner un sens au texte et à la musique.  
Développer le sens du rythme et de la rhétorique prosodique.
- Technique :** 1 micro + 1 casque + monitoring pour l'audience.  
1 circuit casque commun avec voix + musique.  
*Studio de l'espace pédago ES.*

### 2.1 Introduction aux artifices de post-production par la musique symphonique

- Idée :** Faire écouter un **faux reportage** radiophonique comportant des **aberrations de cohérence acoustique** et en discuter avec les participants
- Protocole :** Ecoute puis discussion tous ensemble.
- But :** Développer l'écoute radiophonique.  
Eveiller une sensibilité à la restitution sonore.  
Développer un sens critique vis-à-vis du média.
- Technique :** 1 ordinateur pour jouer les 6 sons et 1 **bon** système d'écoute **de proximité**.  
*Salle de travail de l'espace pédago ES.*

### 2.2 Reproduire l'orchestre

- Idée :** Reproduire, réinterpréter une œuvre symphonique par l'enregistrement de jeux vocaux et percussions corporelles orchestrés selon les pupitres de l'orchestre.
- Protocole :** Dans un premier temps, les participants décortiquent une émission de radio avec son enregistrement d'orchestre multipiste pour écouter et différencier les différents pupitres.  
Puis dans un deuxième temps, les participants se divisent en groupes et se placent dans la salle comme le sont les pupitres d'orchestre. Avec le médiateur, ils créent alors un motif en rapport avec leur rôle dans la musique.  
Enfin, dans un troisième temps, l'ensemble formé exécute et enregistre l'œuvre, éventuellement par-dessus la musique originale.
- But :** Création musicale et écoute en groupe  
Appréhender l'orchestre par la dimension collective  
Eveiller une sensibilité à la mise en onde (éloignement, localisation)
- Technique :** 1 couple ORTF sur grand pied, 1 retour casque avec la musique + le couple pour le médiateur, 1 **bon** système d'écoute **de proximité**.  
*Salle de travail de l'espace pédago ES.*

### 2.3 Restituer au micro l'expérience du concert

Idée : Dans une première partie, faire assister les participants à un concert ou une répétition, et dans une deuxième partie leur demander de raconter au micro leur expérience du concert et de la comparer à l'écoute de l'enregistrement de ce même-concert.

Protocole : Atelier couplé à un concert jeunes publics/répétition publique.

But : Prendre conscience de la spécificité du concert  
Questionner les acquis de la reproduction sonore  
Développer l'écoute musicale

## ANNEXE B : Seconde proposition pour l'atelier des Ondes symphoniques

### 1 INTRODUCTION (15 min)

#### 1.1 La radio, une expérience acousmatique (5 min)

Entrés dans le studio, les participants prennent connaissance de la voix du médiateur, dans l'autre pièce, par les haut-parleurs.

Par la diffusion de séquences préenregistrées, le médiateur donne successivement l'illusion d'être entouré d'un musicien, d'un chien, d'un orchestre. Introduire ainsi le pouvoir de suggestion du médium radiophonique, ou le refus de ce dernier (incohérence acoustique entre la voix sèche et l'enregistrement d'orchestre réverbérant).

#### 1.2 La valeur ajoutée de la combinaison musique et parole (10 min)

Faire l'expérience de la perméabilité de la musique et du discours : superposer un même discours radiophonique (confession, bulletin d'informations) sur différentes musiques symphoniques. Réactions. Puis jouer les musiques symphoniques seules (captations d'un orchestre de RF). Introduire par cet angle les formations permanentes à RF. (10 min)

### 2 LE GRAND DEBAT (1h45)

*Les participants débattent au micro autour d'un sujet questionnant l'orchestre symphonique.*

#### Déroulé :

- 1) Présentation de l'atelier et répartition des groupes (5 min)
- 2) Travail à la table pour préparer les interventions, les arguments et le rôle de chacun (40 min)
  - a. Documentation : 3 posters de l'orchestre, vidéo d'un concert sur l'iPad.
  - b. Fiche pour chaque spécialiste avec des chiffres.
- 3) Parallèlement, préparation et enregistrement des interventions téléphoniques. (20 min préparation + 20 min enregistrement). Une question est posée à chaque spécialiste (cf les thématiques ci-dessous)
- 4) Enregistrement des 3 débats (3x20min = 60min)

#### L'équipe

- 1 animateur
- 4 *spécialistes* à la table du studio, au micro
- 5 *auditeurs* qui interviennent dans le débat par téléphone
- 1 technicien
- Les spectateurs

#### Les trois débats sur la thématique de l'orchestre symphonique :

##### 1) **L'orchestre peut-il jouer à distance par internet ?**

- a. Le logiciel Skype
  - *Fier de sa réputation, il vante les qualités sonores de sa plateforme en passant des extraits de transmissions musicales effectuées sur sa plateforme. A moins que la connexion ne soit moins bonne que prévue...*

- *Intervention d'auditeur : [l'auditeur appelle de Skype. Il commence à parler mais des problèmes de connexions apparaissent]*
- b. Le comptable de l'orchestre
    - *Il ferait de substantielles économies sur la location de l'auditorium et sur les frais de déplacement. Sauf si le public ne vient plus car l'orchestre est devenu moins bon...*
    - *Intervention d'auditeur : [des sons de pièces de monnaie, dans lesquelles apparaît en fondu L'Apprenti sorcier de Dukas]*
  - c. Le chef d'orchestre
    - *Il aime l'idée de diriger depuis son canapé, mais appréhende l'absence d'acoustique de salle.*
    - *Intervention d'auditeur : « Ne briseriez-vous pas la tradition en acceptant une telle mesure, et du symbole du chef debout devant son orchestre ? »*
  - d. Le voisin du trompettiste
    - *Méromane, il prend toutefois peur de la nuisance sonore que cela va occasionner.*
    - *Intervention d'auditeur : « Je suis voisin d'un musicien et je suis d'accord avec vous, c'est une nuisance épouvantable ! »*
- 2) Les musiciens peuvent-ils être remplacés par des ordinateurs ?**
- a. Le fabricant de synthétiseur
    - *Il vante les mérites de ses machines et compte en faire la démonstration à l'antenne en passant des extraits sonores. A moins que ces derniers ne recèlent quelques surprises...*
    - *Intervention d'auditeur : « Je suis tout à fait favorable à votre entreprise, les musiciens d'orchestre jouent si faux... »*
  - b. La cymbale
    - *Elle n'en peut plus d'être cognée contre sa sœur jumelles et veut que cesse son martyr. En même temps, elle jalouse les ordinateurs...*
    - *Intervention d'auditeur : «*
  - c. Ludwig van Beethoven
    - *Il trouve l'idée abjecte mais est intéressé par les extraits qu'il entend.*
    - *Intervention d'auditeur : « Ne vous pensez-vous pas oublié aujourd'hui par le grand public ? Ne serait-ce pas l'occasion de mettre au goût du jour votre musique qui n'en finit pas de vieillir ? »*
  - d. Le représentant des musiciens
    - *Il s'oppose à l'idée, à moins que ce soit les musiciens qui jouent du synthétiseur...*
    - *Intervention d'auditeur : « Avez-vous réellement le même plaisir de jouer sur un vrai instrument que sur une réplique virtuelle ? »*
- 3) Arrêter les concerts au profit des enregistrements de disque**
- a. Le représentant de la SCPP
    - *Il vante la transparence du CD audio ainsi que sa robustesse, et compte en faire la démonstration en le jouant dans une platine de studio. A moins que le CD ne se soit rayé entre temps...*

- *Intervention d'auditeur : « Le disque c'est fini, il faut passer à Deezer, Spotify, Youtube !... »*
- b. Le timbalier
  - *Enregistrer toutes ses parties à la suite lui permettrait d'éviter de passer les concerts à guetter les cadences.*
  - *Intervention d'auditeur : « Je trouve que l'enregistrement ne parvient jamais à retranscrire la puissance des timbales en concert... »*
- c. Le directeur de l'auditorium de Radio France
  - *Alarmé par ce projet qui lui supprimerait tous les concerts qu'il a organisés pour l'année à venir*
  - *Intervention d'auditeur : « Ce serait au contraire l'occasion rêvée de reconvertir l'auditorium en discothèque, salle de laser game, piscine... »*
- d. Le chef d'orchestre
  - *Concert ou disque, il dirige dans les deux cas. Mais tout de même, l'expérience est différente quand il y a du public...*
  - *Intervention d'auditeur : « Je suis un grand fan de vous Monsieur le chef, et serait fort dépité de ne pas pouvoir vous voir en concert... »*

### 3 LE BULLETIN METEO (1h45)

#### 3.1 Version A : la météo des œuvres

Les participants font le bulletin météo du contexte historique de la composition d'une œuvre symphonique.

Œuvres support :

- Le bœuf sur le toit de Darius Milhaud (Brésil)
- Peer Gynt de Grieg (Norvège)
- Le Requiem de Mozart (Vienne)
- Les Symphonies Londoniennes de Haydn (Londres)
- Amériques de Varèse (Etats-Unis)
- Les Quatre saisons de Vivaldi

**Déroulé :**

- 1) Présentation de l'atelier et écoute d'un bulletin météo sur France Inter. En classe entière, relever ensemble les différents paramètres présentés dans le bulletin, ou non évoqués mais possibles (10 min)
- 2) Les participants sont divisés en groupes de 3. Grâce à une documentation fournie, ils recueillent les paramètres météorologiques concernant le lieu et l'époque de composition de l'œuvre choisie, à savoir : (15 min)
  - a. Saison
  - b. Précipitations
  - c. Heure de lever/coucher du soleil
  - d. Vent
  - e. Nuages/Orage
  - f. Températures

Un iPad est à leur disposition avec les illustrations sonores des phénomènes météorologiques dans lesquels ils piochent pour ponctuer leur chronique.



- 3) A partir des données météorologiques récoltées, ils introduisent l'œuvre dans son contexte de composition, en rédigeant leur chronique sur papier libre. Dans l'iPad se trouve l'œuvre en question afin qu'ils puissent l'écouter pendant le travail préparatoire. (30 min)
  - a. Imaginer à quels moments de la journée le compositeur a écrit tel mouvement/partie et décrire l'ambiance.
  - b. Ou pour les pièces plus longues, à quelle période de l'année.
 ➔ *Il sera fourni une fiche avec des amorces*
- 4) Les 3 participants se répartissent le texte à lire puis viennent à la table l'enregistrer. (50 min)

### **3.2 Version B : La météo d'une ville/d'un pays à travers l'histoire musicale**

*Les participants enregistrent le bulletin météo d'une ville/d'un pays en le variabilisant aux événements musicaux dans l'histoire plutôt qu'aux jours de la semaine.*

- 1) Villes supports, où l'histoire musicale est riche
  - a. Vienne
  - b. Paris
  - c. Venise
  - d. ...

## **4 LA BOURSE (1h45)**

### **4.1 Sur Ionisation de Varèse**

*Les participants décrivent l'activité boursière des instruments de musiques, lisant les signes et les notes de la partition comme autant d'échanges monétaires.*

#### **Déroulé :**

Chaque participant a en charge 1 segment de l'œuvre préalablement découpée (15 – 20 secondes)

- 1) Présentation de l'atelier. Ecoute d'un bulletin boursier et décryptage (10 min)
- 2) Les participants travaillent à la table (45 min)
  - a. Repérage sur la partition :
    - i. Les portées et l'instrument associé (5 min)
    - ii. Traduire les signes et les notes à l'aide d'un code fourni. (15 min)
  - b. Regrouper les instruments qui travaillent ensemble ou qui se suivent au stabilo (5 min)
  - c. Décrire sur papier les opérations dans l'ordre chronologique : 1 ligne par opération (20 min)
  - d. Repérer les minutages des mesures
- 3) Enregistrer le bulletin, éventuellement en temps réel sur la musique, sinon en réécoute superposée. (50 min)

## **5 LES CHEFS ETOILES (1h45)**

### **5.1 Version A : la recette de la symphonie (facile)**

*Les participants enregistrent une chronique culinaire donnant la recette d'une symphonie.*

Œuvres support :

- Les prémisses (Sinfonia d'ouverture de l'Orfeo de Monteverdi)
- Le développement (Symphonie n°3 de CPE Bach)
- L'avènement (Symphonie 101 de Haydn)

- Le romantisme (Symphonie fantastique de Berlioz)
- La symphonie post-romantique (Symphonie n°2 de Mahler)
- La symphonie dans sa démesure (Symphonie n°3 de Szymanowski)

**Déroulé :**

- 1) Présentation de l'atelier et de la pertinence d'associer musique et cuisine. (5 min)
- 2) Présenter l'évolution de la symphonie et répartir les œuvres entre les participants, 1 participant par mouvement de symphonie. (5 min)
- 3) Faire correspondre les mouvements de la symphonie aux mets d'un repas (Entrée, Plat principal, Entremet, Dessert)
- 4) Dresser la liste des ingrédients et des quantités associées à partir de l'instrumentarium.

*Fournir une iconographie de l'orchestre concerné + la première page de la partition d'orchestre des mouvements.*

- 5) Enregistrer la chronique au micro, en lançant des extraits des symphonies pour illustrer les mouvements.

**5.2 Version B : composer une symphonie par l'invention d'une recette (difficile)**

*Les participants analysent les rôles de chaque pupitre dans l'orchestre ainsi que leur couleur musicale puis créent leur propre pièce symphonique*

**Déroulé :**

- 1) Ecoute d'extraits et visualisation en groupe des pupitres [besoin d'extraits sonores instrumentaux !] et échange avec le médiateur sur les impressions et les perceptions.
- 2) Mise en évidence des correspondances entre les procédés culinaires et orchestraux (mélanges, textures, acidité, amertume)
  - a. Acidité : violons en harmoniques
  - b. Matière grasse : contrebasses, grosse caisse
  - c. Crème : cors
  - d. Epices : percussions
  - e. Croquant : pizzicati
  - f. Fraîcheur : flûtes
  - g. Douceur, sucre : clarinettes
  - h. Consistance : tutti
- 3) Ecriture individuelle de la recette en deux versions : culinaire puis par équivalence, musicale.
- 4) Enregistrement de la recette au micro et rendu final. [besoin de samples

## **6 L'INTERVIEW MUSICALE (1h45)**

**6.1 Version A : interview d'un muet**

*Les participants s'interviewent en binôme. L'interviewé n'a pas le droit de répondre en parlant : il doit se débrouiller avec un jeu de percussions.*

**Déroulé :**

- 1) Ecoute d'une interview France Musique
- 2) Temps de préparation des questions et réponses : dans la salle de travail, les intervieweurs préparent des questions. Dans le studio, les interviewés prennent connaissance des percussions à leur disposition et des sons qu'ils peuvent en tirer.
- 3) Puis, les binômes se rencontrent au micro, le temps d'une interview.

## 6.2 Version B : interview d'un objet

*Les participants interrogent les objets du symphonique.*

### Déroulé :

- 1) Ecoute d'une interview France Musique
- 2) Les rôles sont distribués entre intervieweurs et interviewés. A l'aide d'une documentation concernant leur objet, les binômes préparent leurs questions et leurs réponses.
  - a. Le métronome  
*Il est incapable de parler sans hacher en rythme chacun des mots de ses phrases.*
  - b. La baguette du chef  
*Elle a toujours raison et retourne sans cesse les questions de l'intervieweur quand elle ne le remet pas en place.*
  - c. La planche de violoncelle  
*Pendant qu'elle parle elle laisse échapper des plaintes provoqué par une nouvelle meurtrissure*
  - d. Le pupitre  
*Alors que l'interview commence, il se met à chercher des partitions qu'il a égaré : sur la table, sous la table, sous le siège de l'intervieweur, dans le studio...*
  - e. L'estrade du chef  
*Elle a vu passer tous les chefs. Ou du moins, elle a vu leurs pieds et senti leur poids, leurs sauts, leur pas de danse. Revue des stars, d'en dessous.*
  - f. L'archet et la colophane  
*Interviewés ensemble, ils racontent leur histoire d'amour.*
  - g. La sourdine  
*On l'entend à peine parler : il faut dire qu'à chaque son qu'elle produit il est immédiatement étouffé.*
  - h. Le diapason  
*L'intonation de sa voix est fixée sur le la, ce qui la rend très monotone.*
  - i. La flûte traversière  
*Elle a un cheveu sur la langue.*
  - j. Le hautbois  
*Il parle avec un ton pincé, comme lorsqu'on se pince le nez*
  - k. La contrebasse  
*Elle parle leentement, avec une voix graaave...*
  - l. La caisse claire  
*Elle répond comme un militaire*
  - m. Le cor  
*Il est passionné de chasse*
  - n. Le tuba  
*L'interview n'arrive pas à se dépêtrer du quiproquo tuba l'instrument de musique - tuba pour aller sous l'eau.*
  - o. La cymbale  
*Elle cherche désespérément sa sœur jumelle.*

p. La harpe

*Avec son glissando caractéristique, elle essaye d’hypnotiser l’intervieweur : sommes-nous dans un rêve ?*

- 3) Ils se rencontrent ensuite au micro, le temps d’une interview : un extrait sonore est lancé pour entamer l’interview, ou le ponctuer (harpe)

## 7 L’HOROSCOPE (1h45)

### 7.1 Version A : recommandations musicales à partir d’un horoscope (facile)

*A partir d’horoscopes existants, écouter et associer une musique choisie parmi un corpus.*

- 1) Présentation de l’atelier et écoute de l’horoscope de Martin sur France bleu. (10 min)
- 2) Répartition en groupes : 1 groupe par iPad. Chaque iPad contient la totalité du corpus d’extraits musicaux. Les signes astrologiques sont répartis entre les participants avec comme support papier l’horoscope associé. (10 min)
- 3) En fonction de ces horoscopes, les participants formulent une recommandation musicale en choisissant des extraits parmi ceux proposés. (15 min)
- 4) Puis, ils rédigent leur chronique sur papier sous la forme d’une recommandation avec les déclinaisons : Amour, Argent, Travail, Humeur. (30 min)  
→ *Doc support avec des amorces dans le style horoscopique*
- 5) Enfin, ils enregistrent au micro leur chronique. (50 min)

### 7.2 Version B : écriture d’un horoscope à partir d’un extrait musical (difficile)

*A partir d’un extrait musical symphonique, les participants écrivent puis enregistrent une prescription horoscopique.*

- 1) Présentation de l’atelier, écoute de l’horoscope de Martin (France bleu) et répartition en groupes : 1 groupe par iPad, correspondant à 1 signe astrologique. (10 min)
- 2) Chaque participant est en charge d’une facette de l’horoscope, qu’il rédige en s’appuyant sur ce que le mouvement de la symphonie correspondant lui inspire. (40 min)
  - a. **Taureau** = Symphonie n°9 *du Nouveau Monde* de Dvorak
    - i. Participant 1 : Facette « amour » = Adagio (I)
    - ii. Participant 2 : Facette « argent » = Largo (II)
    - iii. Participant 3 : Facette « travail » = Scherzo : Molto Vivace (III)
    - iv. Participant 4 : Facette « humeur » = Allegro con fuoco (IV)
  - b. **Gémeau** = Symphonie n°40 de Mozart
    - i. Participant 1 : Facette « travail » = Molto allegro (I)
    - ii. Participant 2 : Facette « amour » = Andante (II)
    - iii. Participant 3 : Facette « humeur » = Menuet ; Allegretto (II)
    - iv. Participant 4 : Facette « travail » = Finale ; Allegro assai (IV)
  - c. ...  
→ *Doc support avec des amorces dans le style horoscopique*
- 3) Enregistrement des versions d’horoscope tour à tour au micro, sous la forme d’une chronique, agrémentée des illustrations musicales en rapport. (50 min)

## 8 LE SCHMILBLICK

*Les participants tentent de résoudre une énigme par voie radiophonique.*

## 9 LE CADAVRE EXQUIS

- 1) Chaque groupe de participants écrit selon une trame prédéfinie (commune à tous les groupes) un paragraphe qu'ils enregistrent ensuite au micro en donnant des informations factuelles sur une symphonie et son compositeur.
- 2) Sont ensuite extraites du paragraphe les différentes phrases qui le composent (suivant la trame), auxquelles sont associées des segments de la symphonie en question.
- 3) Ensuite sont mélangées (en préservant la linéarité) les phrases issues des différents groupes, superposées aux extraits musicaux.
- 4) En résulte un cadavre exquis littéraire et musical.

*De façon plus intriquée, au lieu d'informations factuelles, les participants pourraient faire une audio-description : à ce moment-là, les segments musicaux seraient répartis entre les participants dès le début. Au risque que l'intrication certes meilleure pour chaque extrait ne le demeure pas à l'échelle de la composition : en effet, l'audio-description excluant la trame, il semble plus aléatoire dans ce cas que dans le premier que les différents morceaux du cadavre exquis mis bouts à bouts créent une continuité de sens littéraire, auquel cas on perdrait la logique du montage.*

# ANNEXE C1 : Fiche de préparation de l'animateur pour le débat Les musiciens peuvent-ils jouer à distance par internet ? (2 pages)

Les Ondes Symphoniques – Document support

## LE GRAND DÉBAT

« Les musiciens d'orchestre peuvent-ils jouer à distance par internet ? »

### VOTRE RÔLE : l'animateur

Vous êtes l'**animateur du débat** : vous menez le débat.

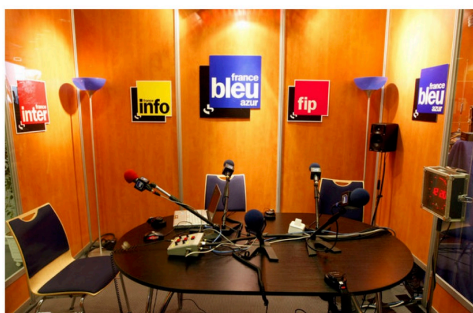
C'est vous qui **donnez la parole** aux invités et rebondissez sur ce qu'ils disent.

Vous faites signe au technicien de passer les musiques ou les sons à l'antenne.

→ Écoutez bien vos invités et veillez à ce que **chacun ait la parole**.

Les invités :

- Le chef d'orchestre
- Le commercial Skype
- Le voisin du trompettiste



### DÉROULÉ DU DÉBAT

#### 1) Introduisez le débat à l'antenne

**Bonjour à tous, aujourd'hui dans le Grand débat nous parlons de .....**

..... **En effet, une question se pose : .....**

..... ?

## 2) Expliquez aux auditeurs pourquoi on peut être d'un avis ou de l'autre

*D'un côté, .....*

.....

*De l'autre côté, .....*

.....

## 3) Présentez les invités

*Pour en parler, nous avons le plaisir d'accueillir M .....*

*qui est ..... ; M. .... qui est .....*

..... ; M. .... qui est .....

.....*et enfin M. .... qui .....*

.....

### **(RE)LANCEZ LE DÉBAT !**

- *Posez des questions aux invités.*
- *Demandez-leur de se justifier : pourquoi disent-ils cela ?*
- *Ou simplement, donnez la parole à un invité pour qu'il rebondisse sur ce qui a été dit.*

### **AVANT DE PASSER AU MICRO...**

→ Assurez-vous d'être bien préparé

→ Mettez-vous dans votre rôle : **doutez de tout et de tout le monde**

# ANNEXE C2 : Fiche de préparation d'un des invités pour le débat Les musiciens peuvent-ils jouer à distance par internet ? (2 pages)

Les Ondes Symphoniques – Document support

## LE GRAND DÉBAT

« Les musiciens d'orchestre peuvent-ils jouer à distance par internet ? »

### VOTRE RÔLE : le voisin du trompettiste

Vous êtes le **voisin du trompettiste de l'orchestre**. Vous aimez la musique classique mais vous travaillez depuis chez vous et aimez être au calme, dans le silence. Or, le son de la trompette passe à travers les murs...



Vous êtes passionné et facilement irritable.

→ Pour illustrer votre propos, demandez pendant le débat à lancer à l'antenne un enregistrement que vous avez fait dans votre salon pour que les auditeurs se rendent compte de la nuisance sonore que cela occasionne.

### LES POINTS QUE VOUS DEVEZ DÉFENDRE

Si les musiciens répètent depuis chez eux, cela va créer une nuisance sonore éprouvante pour tous leurs voisins.

**Vos arguments :** .....

.....

.....

Du fait de la nuisance sonore, il deviendra de plus en plus difficile pour les musiciens d'orchestre de louer un appartement en location

**Vos arguments :** .....

.....



.....

**La nuisance sonore sera-t-elle identique pour tous les instruments de l'orchestre ?**

**Votre avis : ..... Pourquoi ? .....**

.....

**Voyez-vous d'autres inconvénients ou avantages à faire de la musique à distance par Internet ?**

**1. ....**

.....

**2. ....**

.....

**3. ....**

### **AVANT DE PASSER AU MICRO...**

→ Assurez-vous d'avoir bien préparé vos arguments !

→ Mettez-vous dans la peau du personnage : imaginez la voix et le ton qu'il aurait, son caractère.

## **ANNEXE D : Exemple d'interviews pour les Ondes symphoniques**

### **Le métronome**

#### **Interviewé**

Vous êtes un métronome, vous ne pouvez donc pas parler autrement qu'en prononçant une seule syllabe à la fois, dans un tempo très régulier. De plus en plus vite quand vous êtes énervé.

#### **Intervieweur**

Vous allez interroger un métronome, vous devrez trouver des questions assez énervantes pour voir jusqu'où il peut accélérer son tempo.

### **La planche de violoncelle**

#### **Interviewé**

Vous êtes méprisée par tout le monde. Pourtant, vous êtes un élément très important : sans vous, les violoncelles pourraient glisser. C'est pourquoi ils vous piquent parfois violemment et vous font crier « Aïe ! » très souvent.

#### **Intervieweur**

Comme vous voulez rendre hommage à tous les talents qui composent un orchestre, vous avez une grande fierté à donner la parole à une planche de violoncelle. Vous voulez connaître ses conditions de vie, ses rapports avec les autres objets de l'orchestre, ses plus beaux souvenirs de concerts...

### **Le kinésithérapeute**

#### **Interviewé**

Membre de l'association *Musique en forme*, vous êtes un.e kinésithérapeute engagé.e. Vous multipliez les actions de prévention auprès des musiciens d'orchestre pour leur éviter de subir des contractures musculaires. Vous profitez d'être à la radio pour prodiguer des conseils sur l'importance de l'échauffement et distiller quelques astuces anti-stress.

#### **Intervieweur**

Le public ne se rend pas compte des risques encourus par les musiciens qui pratiquent intensément leur instrument. Vous recevez un kinésithérapeute pour en savoir davantage sur les instrumentistes les plus exposés à la tendinite, à la lombalgie, à l'épicondylite.

## ANNEXE E : Fiche de préparation l'un des horoscopes (3 pages)

Les Ondes Symphoniques – Document support

### L'HOROSCOPE

---

**VOTRE MISSION :** Recommandez une **musique** aux auditeurs en fonction de leur **horoscope**.



#### QUELS SIGNES ? QUELLES MUSIQUES ?

- Vous avez en charge les signes **Gémeaux, Balance et Verseau**.
- Vous trouverez dans l'iPad des extraits de **musique symphonique**. Ecoutez-les et associez un signe à une musique.
- Écrivez ensuite votre recommandation pour la **lire à l'antenne** !

## GUIDE ÉTAPE PAR ÉTAPE

Voici les 3 horoscopes.

### Gémeaux

Avec la conjonction Vénus-Mars, vous assumerez toujours vos actes. Vous serez tout sauf couard !

### Balance

Avec la présence de la Lune dans votre signe, vous compterez trop sur la providence pour vous sortir de situations inextricables.

### Verseau

Ami Verseau, l'opposition Soleil-Neptune vous donnera la grosse tête. Vous deviendrez trop bling-bling !

Choisis un extrait musical qui te semble les illustrer. Laisse-toi guider par ton imagination !

**Gémeaux** : .....

**Balance** : .....

**Verseau** : .....

Écris maintenant ta recommandation aux auditeurs :

Tu liras à l'antenne ta recommandation musicale pour chaque signe astrologique. Explique pourquoi la musique correspond bien à l'horoscope.

*Par exemple : J'ai choisi pour vous cette musique car elle est comme-ci... elle est rapide/lente, gaie/triste, fait du bien/met mal à l'aise, simple/compliquée...*

Gémeaux :

.....  
.....

Balance :

.....  
.....

Verseau :

.....  
.....

## ANNEXE F : Fiche de préparation l'une des météo (4 pages)

Les Ondes Symphoniques – Document support

### LE BULLETIN METEO

---

**VOTRE MISSION :** faire le bulletin météo radio de Rio de Janeiro à l'époque où Milhaud y séjournait.

Voici **Rio de Janeiro**, au **Brésil** :



Et voici **Milhaud** :



### QUI EST MILHAUD ? QUE FAIT-IL À RIO ?

**Darius Milhaud** est un compositeur français né en Provence. Il vit à Paris, mais séjourne au Brésil de 1917 à 1920, à Rio de Janeiro.

Imprégné par le folklore brésilien, il compose durant ces années des œuvres qui s'en inspirent fortement.

Notamment, pendant la période du Carnaval de Rio, **en mars**, il glane des mélodies et des ritournelles populaires brésiliennes qu'il réunit dans sa pièce pour orchestre symphonique « Le Bœuf sur le Toit ».



« *Le Bœuf sur le Toit* » est le nom d'une chanson populaire brésilienne !  
Ecoutez sur l'iPad l'extrait de la pièce de Milhaud.



**Formation musicale de choro brésilien.**  
*Choro* veut dire « pleur » en brésilien. C'était un style musical très en vogue dans les années 1910 à Rio.

**QUEL TEMPS FAIT-IL LORSQUE MILHAUD COMPOSE « Le Bœuf sur le Toit » ?**

Sachant que les saisons sont inversées dans l'hémisphère sud, en quelle saison est le mois de mars au Brésil ?

**Réponse :** .....

**Quelle température fait-il en mars à Rio ?**

Mois	jan.	fév.	mars	avril	mai	juin	juil.	août	sep.
Température minimale moyenne (°C)	23,3	23,5	23,3	21,9	20,4	18,7	18,4	18,9	19,2
Température moyenne (°C)	26,3	26,6	26	24,4	22,8	21,8	21,3	21,8	22,2
Température maximale moyenne (°C)	30,1	30,2	29,4	27,8	26,4	25,2	25	25,5	25,4
Précipitations (mm)	130	120	130	100	70	50	40	40	60

Tableau 1 : températures et précipitations à Rio de Janeiro

**Réponse :** Il fait en moyenne ....., avec des minimales aux alentours de ..... et des maximales jusqu'à .....



On ne sait pas à quelle date exacte Milhaud a composé le Bœuf sur le Toit. Choisissez donc un jour de mars pour en faire la météo.

**Réponse :** Le ..... mars 1919

A quelle heure le soleil se lève et se couche-t-il ?

	Lever	Coucher
Mercredi, 1 mars	5:49	18:20
Jeudi, 2 mars	5:49	18:19
Vendredi, 3 mars	5:50	18:19
Samedi, 4 mars	5:50	18:18
Dimanche, 5 mars	5:50	18:17
Lundi, 6 mars	5:51	18:16
Mardi, 7 mars	5:51	18:15
Mercredi, 8 mars	5:52	18:14
Jeudi, 9 mars	5:52	18:13
Vendredi, 10 mars	5:53	18:12
Samedi, 11 mars	5:53	18:11
Dimanche, 12 mars	5:53	18:10
Lundi, 13 mars	5:54	18:09
Mardi, 14 mars	5:54	18:08
Mercredi, 15 mars	5:54	18:07
Jeudi, 16 mars	5:55	18:07
Vendredi, 17 mars	5:55	18:06
Samedi, 18 mars	5:56	18:05
Dimanche, 19 mars	5:56	18:04
Lundi, 20 mars	5:56	18:03
Mardi, 21 mars	5:57	18:02
Mercredi, 22 mars	5:57	18:01
Jeudi, 23 mars	5:57	18:00
Vendredi, 24 mars	5:58	17:59
Samedi, 25 mars	5:58	17:58
Dimanche, 26 mars	5:59	17:57
Lundi, 27 mars	5:59	17:56
Mardi, 28 mars	5:59	17:55
Mercredi, 29 mars	6:00	17:54
Jeudi, 30 mars	6:00	17:53
Vendredi, 31 mars	6:00	17:52

Tableau 2 : Heures de lever et coucher du soleil à Londres

**Réponse :** .....

Le climat de Rio est tropical : il peut faire grand soleil, comme il peut pleuvoir beaucoup. Fait-il beau quand Milhaud compose sa pièce ?

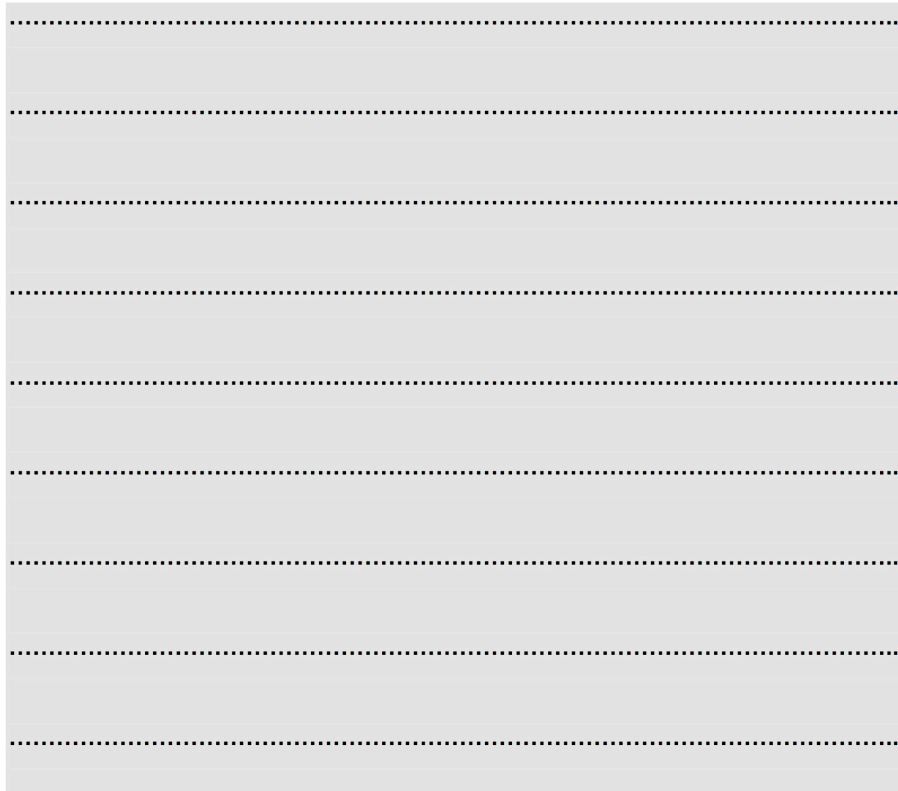
→ Réécoutez l'extrait et laissez-vous guider par votre imagination.

**Réponse :** .....



**Ecrivez maintenant le bulletin météo avec vos réponses**

- ⇒ *Aujourd'hui, c'est l'ouverture du carnaval de Rio ! Les cariocas trépignent d'impatience. Annoncez leur la météo à venir pour cette grande fête.*
- ⇒ *Précisez les informations que révèle la musique. Puis passez là à l'antenne en faisant un signe au technicien !*



**AVANT DE PASSER AU MICRO...**

- Répartissez les phrases entre vous et répétez en chuchotant.
- Choisissez à quel moment de votre bulletin vous souhaitez passer l'extrait de musique à l'antenne. **N'oubliez pas de faire un signe de la main au technicien pour qu'il lance l'extrait.**

## ANNEXE G1 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 01

### THEME DE LA SEANCE : APPRIVOISER LE MONDE SONORE

#### Le quotidien regorge de sons. Quels sont-ils ? D'où viennent-ils ?

- Écoute de l'**ambiance sonore** de la ville depuis la salle, les fenêtres ouvertes. Les enfants décrivent : une voiture, des gens qui parlent, les oiseaux, le bus qui s'arrête et... de la musique.
- Mais d'où provient cette musique ? D'un transistor dans une maison ? D'un autoradio dans une voiture ? On ne peut pas le savoir de façon certaine. C'est une particularité du son contrairement à l'image : il laisse libre court à l'**imagination** de l'auditeur.
- Distinction entre la **source sonore** et le **son** : quand on entend les *gens qui parlent*, on entend en fait leurs *voix*.

#### Comment illustrer, évoquer un objet par le son ?

- Essais de **bruitage** par la voix et le corps : les éléments (le vent, la pluie...), les objets (brosse à dent, casseroles...), les animaux (cochon, vache...).
- Problème pour distinguer une bouteille d'eau d'une bouteille de lait. Essai de représentation **symbolique** en associant « glouglou » et « meuh ». Un enfant signale que cela pourrait représenter une vache dans une cuisine...
- Essais de **cinématique sonore** : retranscrire l'éloignement en modulant l'intensité du son sous forme de mini scénettes (montée d'escalier, singe qui avance dans les broussailles)
- Représentation des **émotions** par la symbolique ou les subtilités phonatoire : les états amoureux (bisou), triste (pleurs), victorieux (ouaiiii !), pensif (hmmm ?).

#### Comment décrire, qualifier un son ? Puis le décliner en créant des sons inédits ?

- Les enfants mettent le doigt sur la frontière poreuse entre **sons et musique** : frappe sur la table → « son seul » / frappe régulière → « rythme ». Puis, assez naturellement, le postulat est fait que la musique peut être faite de sons non musicaux.
- Description de deux sons : la main qui frappe la table et la feuille qui frotte. Les enfants cherchent les **mots exacts** : court plutôt que petit, long plutôt que grand ; entretenu, répété, doux, sec, fort, faible, sourd.
- Puis, en variant ces paramètres, il est demandé à chacun de **créer un son inédit**. D'abord, le mimétisme prévaut (chacun utilise sa main contre sa joue), d'où le rajout d'une contrainte envers *l'instrument* utilisé : les vêtements, la chaise...
- Quelles différences entre un *son* et un *bruit* ? Un des enfants illustre le bruit en frappant sur la table et le son en chantant. Le bruit est plus négatif que le son.

## ANNEXE G2 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 02

### THEME DE LA SEANCE : ENREGISTRER LES SONS

#### Comment peut-on enregistrer un son ?

- Présentation d'un microphone-enregistreur ZOOM H4n : une partie microphone, une partie enregistreuse.
- Description du fonctionnement : transformation de la vibration sonore, acoustique, en vibration électrique.
- Introduction de la notion d'**amplitude** puis de **profondeur** en jouant sur les distances entre source et récepteur : plus on s'éloigne, plus le son est faible.
- Le micro comme l'oreille de l'auditeur : on ne crie pas lorsqu'on en est proche. Sinon, **saturation**.

#### Comment peut-on jouer avec l'enregistrement pour représenter une scène sonore ?

À partir des sons qui étaient à lister pour la séance.

- Essai d'enregistrement proche et loin au même niveau d'élocution (miaous) puis réécoute : les enfants reconnaissent à l'aveugle.
- Essai d'enregistrement proche et loin en faisant varier le niveau (rythme) puis réécoute : là aussi, reconnaissance.
- Essai d'enregistrement d'une scène sonore avec 2 sons, le chien et l'eau, l'un proche et l'autre loin : là aussi, reconnaissance, alors même que la même version leur a été passée 2 fois de suite.
- Pour ce dernier exercice, sont évoquées les différences que cela implique concernant la perception de la scène sonore : dans un cas, il s'agirait d'un chien qui aboie au dehors, pendant que l'on fait la vaisselle. Dans l'autre, il s'agirait d'une salle de bain au loin alors que le chien est à nos pieds.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun.

## ANNEXE G3 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 03

### THEME DE LA SEANCE : DECRIRE ET VOIR LES SONS

*Le format change à partir de cette séance, Samuel anime la première demi-heure et Sédick l'heure suivante.*

#### Décrire le son qui sort de nos cordes vocales ?

- Rappel sur la durée des sons (long/court) et les hauteurs (aigu/grave)
- Expérience : sentir ce qu'il se passe dans notre gorge quand nous émettons un son : en plaçant ses doigts sur son cou. Il y a une **vibration**.
- Quelle différence entre un son **aigu** et un son **grave** ? La vibration change, elle est plus discrète quand on chante dans l'aigu.
- Introduction du concept de **fréquence** qui a la même racine que « fréquent » ou « fréquemment ».

#### Voir les sons ?

- Nous relierons la fréquence aux oscillations. Introduction de l'*oscilloscope* par comparaison au *télescope*.
- Rappel du fonctionnement d'un microphone avec les apports de la séance : la membrane vibre et transforme le son en électricité.
- Puis, en branchant le microphone sur l'oscilloscope, on observe cette électricité. Essai avec des bruits : on ne voit que furtivement des impulsions. Essai avec des sons continus : on voit les courbes se dessiner sur la mire.
- On branche maintenant un **générateur de sons** sur l'oscilloscope en l'écoutant. On observe qu'il y a plus d'oscillations quand le son est aigu que quand il est grave : la fréquence change.

- ➔ Travail donné pour la semaine suivante : apporter un objet qui fait du bruit.
- ➔ Programme de la semaine prochaine : composition d'une pièce de musique concrète.

## ANNEXE G4 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 04

### THEME DE LA SEANCE : LA MUSIQUE CONCRETE

#### La musique concrète est-elle de la musique ?

- Écoute de deux extraits de l'œuvre de Pierre Henry « Variations pour une porte et un soupir » : Réveil et Colère. Les enfants s'expriment sur ce que les extraits leur évoquent. Grincement de porte ? Monstre ?
- Présentation de Pierre Henry : la majorité en avaient entendu parlé et savaient relier le personnage à des travaux sur les sons.
- Il est demandé aux enfants si une telle création est musicale. Réponses diverses...
- Introduction de la musique concrète. Que veut dire concret ? Explications par l'inverse abstrait/concret. La musique concrète est une musique qui utilise des sons « concrets », qui existent déjà.

#### Faire de la musique concrète

#### *Enregistrements présentant des soucis techniques (sauts et bruits de synchronisation...)*

- Chacun devait ramener un objet sonore. Nous avons : 1 hochet, 1 fourchette, une boîte de café en aluminium, une feuille de papier et un crayon.
- Enregistrement d'une mini-composition de musique concrète, dirigé par Samuel : d'abord chacun joue de son objet à tour de rôle, créant des séries de sons. Ensuite, jeu ensemble par soundpainting : démarrage du son, arrêt, et nuances (plus fort, moins fort). Enfin, même exercice avec les sons vocaux qu'ils devaient trouver pour les séances précédentes. Chacun choisit un son. Idem, travail sur les nuances.
- Réécoute des enregistrements : mise en onde avec de la réverbération artificielle. Les enfants perçoivent bien l'effet, l'associent à la distance (« il est loin »). Cf expériences lors de la S02. En revanche peu d'imaginaire de lieu associé, sauf une contribution « cage d'escalier ».

➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun.

➔ Programme de la semaine prochaine : travail sur la musicalité des mots. Eventuellement, mini-composition vocale.

## **ANNEXE G5 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 05**

### **THEME DE LA SEANCE : LA MUSIQUE DANS LES MOTS 1/2**

#### La sonorité des mots représente-t-elle ce qu'ils désignent ?

- Rappel de l'expérience de la semaine passée : musique concrète, signifiant et signifié (pas en ces termes) : grincement de porte qui évoque des gémissements, des grognements.
- Sur l'exemple donné la semaine précédente « vibrer », il est demandé aux enfants de trouver des mots dont la sonorité évoque l'objet. Sont retenus en plus de « vibrer » : « mousse », « percuter », « cymbale ».
- Les mots sont écrits au tableau, puis ils formulent une phrase : La cymbale percute la mousse qui vibre.
- Il leur est alors demandé d'enregistrer la phrase, chacun travaillant sur un mot. 2 prises sont réalisées avec réécoute.

Sédick a travaillé ensuite la diction avec eux.

- ➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun.
- ➔ Programme de la semaine prochaine : travail sur le rythme des mots et des phrases (avec enregistrement de boucles).

## **ANNEXE G6 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 06**

### **THEME DE LA SEANCE : LA MUSIQUE DANS LES MOTS 2/2**

#### De l'implication dans la diction.

- Rappel de l'expérience de la semaine passée : création d'une phrase composée de mots dont la sonorité évoque le sens, puis enregistrement de celle-ci en mettant le ton approprié sur les mots.
- Sur le même procédé, mais en solo cette fois-ci, il est questions de mettre en voix une phrase tirée des portraits chinois dont chacun a écrit une version personnelle.
- La séance se déroule ainsi : premier temps sans enregistrement, diction de la phrase par un des enfants, puis les autres commentent, débattent, enfin guident l'orateur dans la voie qu'ils considèrent « bonne ».
- Puis, deuxième temps, enregistrement (on note la classique inhibition devant le micro par rapport à la performance informelle, hors micro) puis réécoute et commentaire. 2 ou 3 versions sont enregistrées ainsi.

#### Du chanté ? Du parlé ?

- Ecoute d'une extrait du Pierrot Lunaire de Schönberg : est-ce chanté ? Est-ce parlé ? Les enfants placent le curseur entre les deux. Nous y reviendrons la semaine prochaine.

→ L'implication est bonne, les progrès notables d'une prise à l'autre (sauf pour Jugurtha, malgré les tentatives pour le faire sourire...)

→ La synergie est intéressante dans le travail en groupe d'écoute critique et de « direction artistique » des uns pour les autres.

Sédick a continué à travailler la diction avec eux ensuite.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : à Brian, de préparer sa phrase qu'il n'avait pas pour cette séance.

➔ Programme de la semaine prochaine : essai d'intonation sans phonation des phrases, puis chant sur ces phrases.

## **ANNEXE G7 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 07**

### **THEME DE LA SEANCE : PARLER SUR LA MUSIQUE**

#### De l'imaginaire musical à la diction.

- Rappel de l'expérience de la semaine passée : travail sur la diction des phrases du portrait chinois, avec critique et direction artistique des uns pour les autres. Bryan, qui n'avait pas son portrait chinois prêt la semaine dernière, s'est prêté à l'exercice cette fois-ci.
- Sur le même procédé, mais sur de la musique cette fois-ci, il est questions de figurer la musique par le ton de la voix, sur une phrase tirée des portraits chinois.
- Le corpus musical est constitué d'extraits de pièces symphonique : Nuages (Debussy), Anne's Polka (Strauss), Chronochromie (Boulez), O Fortuna (Orff) et Les Tableaux d'une Exposition (Moussorgsky)
- D'abord la musique est écoutée une fois et commentée, puis plusieurs essais sont enregistrés, avec réécoute, critique et propositions d'amélioration. Le temps imparti permettant de saisir le ton sans creuser toutefois plus loin la fusion entre rhétoriques musicale et littéraire ; en effet, si celle-ci n'était pas imposée ni suggérée, elle semble venir naturellement dans la bouche des enfants qui ont suivi le rythme et les hauteurs mélodiques.

→ Mêmes remarques que la semaine dernière.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun car Samuel absent. Prochaine séance le 22/12.

➔ Programme de la semaine prochaine : au vu des performances montrées de suivi des phrases musicales, il est tentant de faire une audio-description musicale à plusieurs (inventer une histoire sur la musique, et la réciter par-dessus).



## **ANNEXE G8 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 08**

### **THEME DE LA SEANCE : CADAVRE EXQUIS ET MISE EN ONDE**

Sont présents : Nadir, Mohammed Amine, Jugurtha et Dylani.

#### Cadavre exquis en condensé d'intonations.

- Rappel de l'expérience de la séance passée : travail d'intonation des « je suis né » sans musique, en s'entraînant à lire les textes qui sont en voie de finalisation.
- Toujours dans le but d'explorer différentes façons de lire un texte et de l'enregistrer, cette fois-ci les portraits chinois sont repris à la manière du cadavre exquis découvert à la séance 05, c'est-à-dire 1 enfant = 1 mot = 1 ton de voix. 2 montages sont faits : le premier à partir de prises spontanées, sans directives. Le deuxième en essayant de faire varier le rythme d'un mot à l'autre.
- Résultat après réécoute : les enfants sont davantage convaincu par le premier montage. Ils le trouvent plus « lent » et « compréhensible ». Si le premier est varié dans les intentions de tons, deuxième est plus diversifié dans les nuances et dans l'agogie, ce qui casse peut-être une continuité mélodique et rythmique qui crée du liant entre les mots. On essaiera la séance prochaine de manier les mots dans n'importe quelles combinaisons, jusqu'à que leur sens se perde et que la musique apparaisse.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun.

➔ Programme de la séance prochaine (19/01/18) : refaire ces exercices d'intonation en incorporant des extraits de musique classique pour travailler la narration dans ces textes.

## **ANNEXE G9 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 09**

### **THEME DE LA SEANCE : CADAVRE EXQUIS ET MISE EN ONDE**

Sont présents : Nadir, Mohammed Amine, Jugurtha et Dylani.

Mise en onde musicale d'un texte : ça marche ou ça marche pas ?

- L'expérience consista en l'enregistrement d'une phrase d'un portrait chinois et de superposer de la musique par-dessus. On a retenu deux essais, celui de Jugurtha et de Mohammed Amine. Les préférences sont claires chez les enfants, et vont vers Mohammed Amine + Gershwin et Jugurtha + Fauré, comme il était attendu. Expliquer pourquoi semble plus difficile en revanche.
- Alors que j'attendais une comparaison, même rudimentaire, entre les sentiments, le ton, le rythme de la voix d'un côté et la musique de l'autre qui convergent ou pas, les enfants sont perplexes. La seule remarque ayant émergé (Nadir je crois) était que le Gershwin rappelle les films de Charlie Chaplin (la couleur « jazz » de la Symphony in Blue rappelant celle de ragtime des films muets ?).

➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun.

➔ Programme de la séance prochaine (26/01/18) : Essais de montage avec les mots enregistrés, bilan de mi-parcours avec questionnaires, et consignes pour le lendemain.

## **ANNEXE G10 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 10**

### **THEME DE LA SEANCE : PREPARATION DE LA SEANCE EN STUDIO**

Sont présents : Nadhir et Dylani.

#### Préparation à la séance d'enregistrement en studio

L'exercice qui s'apparente à une direction artistique se fait en binôme. Il consiste à ce que l'un lise son texte, et que l'autre prenne des notes sur les mots qui ont fourché, pour ensuite réenregistrer les parties qui ne vont pas, en donnant des orientations et conseils de prononciation et d'intonation.

L'exercice se déroule bien, surtout pour le dépistage de faute. L'aspect artistique serait à développer.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : aucun.

➔ Programme de la séance prochaine (27/01/18) : Enregistrement en studio au CNSMDP.

## ANNEXE G11 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 11

### THEME DE LA SEANCE : SEANCE EN STUDIO

Sont présents : Nadhir, Mohammed Amine, Brayon, Jugurtha.

#### Échauffement

Présentation des lieux, du matériel. Échauffement vocal et corporel avec Sédick : relaxation, diction à distance, projection de la voix.

#### Enregistrement : portraits chinois

Tout le monde passe au micro, les textes sont bien sus dans l'ensemble, la séance avance plutôt bien. Au départ, essai de direction artistique par les enfants, mais interférences complexes avec les conseils de Sédick. Aussi, il a fallu faire un compromis entre le travail sur les remarques des enfants et l'opérabilité de la séance, car beaucoup de textes étaient à enregistrer en un temps évidemment limité.

#### Enregistrement : naissance, départ, commencement l'installation.

Ici la contrainte d'opérabilité s'est transformée en contrainte d'efficacité, car la suite des textes étaient bien plus complexe littérairement. Sédick passe alors de l'autre côté de la vitre, avec chacun, pour les coacher bout par bout.

Cependant, le temps s'écoulant, l'enregistrement étant laborieux (au juste titre de l'exigence), et le poste de direction artistique n'ayant plus sa place, (j'aide moi-même par moment Sédick depuis la régie) les enfants qui n'enregistrent pas se dissipent. Toutefois, celui qui est devant le micro est lui bien concentré, conscient de l'enjeu, et de toute façon seul dans la salle (ou avec Sédick), dans le silence.

Le studio présente donc à la fois l'avantage de l'exigence, mais souffre en même temps de la rigidité formelle, voire protocolaire de l'exercice : longues attentes, manque d'attention de leur part et de notre part, dissociation des lieux... que l'enregistrement sur le terrain permet d'éviter.

Bilan de la journée, certains passages restent à enregistrer, et d'autre probablement à ré-enregistrer.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : Mohammed Amine et Brayon sont interdits temporairement de participer à la suite du projet.

➔ Programme de la séance prochaine (02/02/18) : Continuer à enregistrer les textes qu'il manque. Commencer le bruitage (trouver des idées à partir des textes).

## **ANNEXE G12 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 09**

### **THEME DE LA SEANCE : PORTRAIT DE DYLANI ET BRUITAGES**

Sont présents : Nadhir, Jugurtha et Dylani

#### Enregistrement : portrait chinois

Jugurtha remplit le questionnaire pendant ce temps-là, car il n'était pas là la semaine passée.

Comme Dylani était absente lors de la séance de studio, nous enregistrons son portrait chinois. L'interface avec l'ordinateur ne fonctionnant, nous sommes obligés de faire cela à l'enregistreur portable. Nadhir qui devait faire la direction artistique, prend le poste d'assistant réalisateur et note les prises intéressante sur le papier.

J'essaye au début de donner des inflexions de voix par des extraits de musique symphonique, ce qui ne fonctionne pas du tout avec Dylani. L'étape d'assimilation puis retranscription par l'intonation d'une émotion ressentie à l'écoute d'une musique est trop difficile. L'exercice qui avait fonctionné dans une séance précédente était celui de se laisser porter par la musique et son élan, ce qui avait mené à parler en rythme et en intonation similaire (presque chanté) ce qui est différent de la lecture, en tout cas pas directement.

Nous repassons donc sur un mode plus classique de travail de la diction et de l'intonation par l'exemple et le « fais comme si... ».

#### Idées de bruitage...

Pour entamer la prochaine étape de bruitage, nous trouvons des idées en lisant les textes. Nous commençons par la naissance qui donne lieu à de nombreuses idées de la part des enfants. Peut-être la solution serait d'enregistrer les textes par morceau, de cette façon, pour ensuite trouver les sons qui illustreraient. Cela permettrait de mener et faire avancer les deux activités en parallèle, et de faire participer tout le monde.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : Dylani doit travailler ses textes pour qu'ils soient prêts à enregistrer.

➔ Programme de la séance prochaine (09/02/18) : Continuer à enregistrer les textes qu'il manque. Continuer les idées de bruitage.

## **ANNEXE G13 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 13**

### **THEME DE LA SEANCE : NAISSANCE DE DILANY ET PAS DANS LA NEIGE.**

Sont présents : Nadhir, Jugurtha et Dylani

#### Enregistrement : naissance de Dilany

Nous enregistrons la naissance de Dilany sous la forme suivante : Dilany au micro, Nadhir à la direction artistique et Jugurtha au casque, ingénieur du son. Le trio fonctionne plutôt bien, Jugurtha est ravi d'avoir une mission. Au début contenté par le phénomène phonographique, cantonné à sa mission de lancer/arrêter l'enregistrement, il se met par lui-même à faire des remarques sur les bruits parasites, ce qui incombe pleinement à son rôle.

#### Des pas dans la neige

Les grandes tombées de neige des jours derniers donne un bon prétexte pour enregistrer dès à présent les bruitages repérés dans le texte de Jugurtha (sa naissance un matin d'hiver). Nous enregistrons donc pas dans la neige, en faisant une rotation entre preneur de son, bruiteur et spectateur.

Nous finissons par enregistrer le bruit de l'eau qui coule dans l'évier des toilettes, car la rue est bruyante : Jugurtha preneur de son remarque qu'on entend le bruit des gouttes sur l'aluminium, ce qui fige l'image sonore dans ce contexte d'évier.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : Dylani doit travailler ses textes pour qu'ils soient prêts à enregistrer.

➔ Programme de la séance prochaine (16/02/18) : Continuer à enregistrer les textes qu'il manque. Continuer les idées de bruitage.

## **ANNEXE G14 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 14**

### **THEME DE LA SEANCE : DEPARTS**

Sont présents : Nadhir, Jugurtha et Dylani

#### Enregistrement : le départ

Nous essayons de finir l'enregistrement des textes (départ, commencement et installation) qui n'ont pas été enregistrés au Conservatoire.

Les trois passent au micro. Nous essayons de lire les textes par cœur, en bout à bout, en fermant les yeux. L'exercice est intéressant car il stimule la concentration sur la prononciation et l'intériorité. Cependant le par cœur impose de faire travailler la mémoire immédiate, ce qui rajoute une difficulté supplémentaire. Nadhir démontre à la fin qu'il est plus efficace avec le texte.

Sauf leur faire apprendre par cœur l'intégralité du texte, afin de travailler sur des bases acquises, l'option ne semble pas à garder.

En revanche, une approche combinée de l'enregistrement des bruitages et des voix pourrait être profitable et motivante. En effet, l'explication de texte prendrait du corps en travaillant l'imaginaire sonore associé. Et de cette manière aussi laisser une trace prégnante et sensible des mots appris.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : Aucun.

➔ Programme de la séance prochaine : Il a été évoqué avec Sédick la possibilité (peut être la nécessité) de prendre les enfants un par un pour qu'ils mettent leurs textes en boîte. Ce qui annulerait ma proposition ci-dessus.

## **ANNEXE G15 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 15**

### **THEME DE LA SEANCE : DEPARTS DE BRUITAGES**

Sont présents : Nadhir, Jugurtha, Mohammed Amine

#### Enregistrement : le départ

Nous enregistrons cette fois-ci les textes en même temps que les bruitages. Contrainte logistique : oubli du matériel d'enregistrement ! Nous enregistrons quand même avec le microphone de l'ordinateur qui est de piètre qualité. Cependant, procéder ainsi fonctionne bien en groupe car il permet une émulation, et donne un rythme à la séance. Les enfants sont très créatifs désormais pour trouver des bruitages. Je prépare en amont les bruitages qui ne pourront être recréés sur le moment (ambiances de voiture, ressac de vagues en bord de mer...)

Exemples de bruits enregistrés : les draps, la serrure.

Toutefois, toujours dans un esprit d'efficacité, c'est moi qui fais la direction artistique. Les autres trépigent un peu pendant que l'un enregistre. Ce qui induit déconcentrations, bruits parasites (chaise, stylos, pieds) et fait perdre du temps.

➔ Programme de la séance prochaine : Nous planifions des séances d'enregistrement individuelles pour chacun.

## **ANNEXE G16 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 16**

### **THEME DE LA SEANCE : INSTALLATIONS FRAMGENTEES**

Sont présents : Nadhir, Jugurtha, Mohammed Amine

#### Enregistrement : le départ, l'installation, le commencement

Nous continuons le travail de la semaine dernière, cette fois-ci avec le bon matériel... Mêmes remarques que la semaine précédente.

Exemples de bruits enregistrés : les mouettes par Jugurtha, très crédibles.

La semaine prochaine nous ferons des séances individuelles.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : Aucun.

➔ Programme de la séance prochaine :



## **ANNEXE G17 : Compte-rendus du parcours « Ma vie est un roman », séance 17**

### **THEME DE LA SEANCE : DERNIERS ENREGISTREMENTS DE VOIX**

Sont présents : Jugurtha, Mohammed Amine

Enregistrement : le départ, l'installation, le commencement

Nous continuons le travail de la semaine dernière.

Mêmes remarques que la semaine précédente. Les deux lisent bien, surtout Mohammed Amine qui enregistre presque la fin de sa naissance du premier coup.

Exemples de bruits enregistrés : le bateau (voix de Mohammed Amine transposée vers le bas) et les écritures sur le papier.

La semaine prochaine nous finirons les voix avec Nadhir en individuel.

Les textes de Jashani et Dilany sont enregistrés aussi par deux nouvelles recrues.

➔ Travail donné pour la semaine suivante : Aucun.

➔ Programme de la séance prochaine : Finir les enregistrements de voix.

## ANNEXE H : Questionnaire à l'intention des participants de l'atelier *Les Ondes symphoniques*

Nous aimerions savoir ce que vous retenir de l'atelier auquel vous avez participé dernièrement à Radio France : *les Ondes Symphoniques*.

Indiquez le genre radiophonique dans lequel vous étiez impliqué :

Débat  Interview  Météo  Horoscope

Question 1 : Qu'est ce qui vous a plu/déplu durant cet atelier ?

.....  
.....  
.....

Question 2 : Qu'avez-vous appris sur le rôle de la musique à la radio ?

.....  
.....

Question 3 : En quoi votre avis sur la musique classique a-t-il évolué au cours cet atelier ?

.....  
.....  
.....

Question 4 : Participer à cet atelier vous a-t-il donné d'autres idées, d'autres envies ?

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....