

Cefedem Rhône-Alpes

# **Enseigner la musique à travers un système de médiations**

Mémoire de fin d'étude

Rémi Gaché

Année 2011-2013



## Table des matières

Introduction.....	4
Œuvre ou Musique ? .....	6
Médiation.....	8
Définitions .....	8
La médiation culturelle, entre religion, social et science .....	10
La musique, exemple de médiation .....	11
André Malraux : Le choc esthétique .....	13
Médiation religieuse .....	13
Le choc esthétique.....	13
Représentations communes .....	16
La médiation intellectuelle .....	18
Médiation en science .....	18
Perception d'une pratique artistique.....	19
Médiation intellectuelle dans l'art.....	20
Entre médiation et consommation .....	21
La pratique amateur.....	23
Contamination par contiguïté .....	23
Pôles territoriaux d'éducation artistique et culturelle.....	24
Pratique amateur : un fonctionnement collectif.....	25
Pratique amateur : une médiation ? .....	26
L'école de musique, musique classique et médiations.....	28
Spécificité de la musique classique.....	29
L'école de musique, un médiateur de la musique d'expression classique.....	29
Des médiations à inventer.....	30
Conclusion .....	31
Bibliographie.....	33

## Introduction

J'ai entendu un professeur dire : « Mon métier est de faire aimer la musique. ». Si cette définition du métier de professeur de musique est séduisante, elle est imprécise sur deux points. Tout d'abord, il est impossible de parler de « la musique », il serait plus judicieux de dire « une musique » ou « un genre musical ». Faire aimer la musique supposerait faire aimer tous les genres musicaux existants, ce qui est impossible pour un seul enseignant. Deuxièmement, l'expression « faire aimer » est contradictoire, aimer étant par définition un acte de libre-arbitre, il est donc théoriquement impossible de faire aimer. En revanche, le professeur peut permettre à l'élève de découvrir, de comprendre les codes, le langage, l'histoire,... qui définissent un genre musical. Et au fur et à mesure de l'apprentissage, peut-être que l'élève aimera cette musique ou finira par la rejeter. C'est une des missions du professeur de musique telle qu'elles sont définies sur le site du Cefedem Rhône-Alpes :

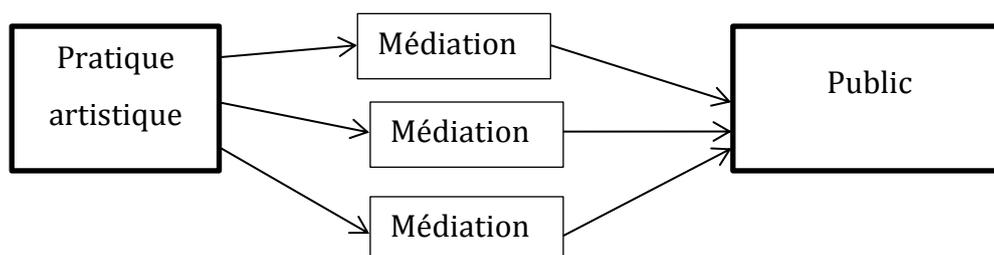
« L'enseignant a une mission éducative qu'il mène en permettant l'accès à une pratique musicale. C'est à travers une pratique instrumentale ou vocale que l'élève peut accéder à une culture musicale la plus large possible. C'est à travers cette pratique qu'il apprend aussi à vivre en société et devenir pleinement responsable de ses actes. »

Le métier de professeur de musique dans le secteur spécialisé. Essai de définition des compétences et de procédures d'évaluation, document de travail, Cefedem Rhône-Alpes, 2003.

Enseigner est une activité aux rôles et aux enjeux multiples et nous nous intéressons dans ce mémoire au rôle de médiateur que prend le professeur en aidant l'élève à découvrir une musique. Le professeur se place comme un troisième élément, un tiers qui permet de faciliter la relation entre une pratique musicale et l'élève. C'est de ce constat que naît l'idée de médiation dans l'enseignement de la musique, schématisé ainsi :



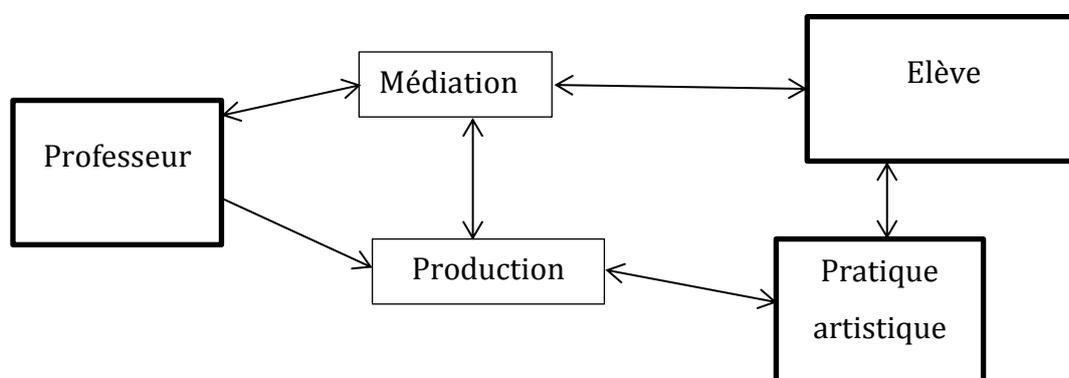
Or plusieurs médiations sont possibles donc il est plus juste de faire le schéma suivant :



Cependant, ce schéma n'est pas vraiment correct car on ne peut pas mettre en opposition la musique et l'élève : cette conception présenterait la musique comme un savoir absolu, figé et réduirait le rôle de l'élève à ingurgiter passivement ce savoir. Or nous savons que la découverte d'une musique est une démarche tout à fait différente, notamment par l'action de l'élève qui construit une représentation de cette musique et accomplit un travail qui aboutit à une production musicale. De plus, comme nous le verrons un peu plus loin, la rencontre entre un public et une pratique artistique enrichit la pratique artistique autant qu'elle apporte au public.

« Dans ce cycle des médiations, il n'y a pas d'un côté la musique, objet de passions, et de l'autre des élèves déterminés socialement et culturellement pour se destiner à cet objet de passion. On s'intéresse à l'activité *mediate*, ce à quoi s'affairent le professeur et l'élève, réunis dans une situation de cours, elle-même produite en amont par une chaîne ininterrompue d'intermédiaires sociaux et familiaux et un héritage historique de rationalisation de la production musicale et de l'apprentissage instrumental, qui débouche toujours sur une production de l'élève [...]. »<sup>1</sup>

La production musicale de l'élève dont parle Jean-Claude Lartigot qui est inhérente à l'apprentissage d'une musique modifie considérablement le schéma précédent :



<sup>1</sup> Jean-Claude Lartigot, *L'apprenti instrumentiste : La musique sur mesure ? Du projet de l'élève à la médiation des situations d'enseignement*, Thèse de doctorat, directeur de thèse Philippe Meirieu, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 1994, pp. 152-156

(Pour placer ce schéma dans le contexte de la citation, nous avons remplacé « Public » par « élève »)

Ainsi la médiation (et le professeur) ne se placent pas entre l'objet musical et l'élève et ne constituent pas un obstacle.

L'ensemble de la réflexion cherche à répondre à une question propre à l'enseignement de la musique :

Comment faire découvrir une musique à un élève ?

Que l'on pourrait reformuler :

Quelles sont les différentes médiations possibles pour faire découvrir une musique à un élève ?

Pour répondre à ces questions, je n'ai pas restreint ma recherche à la musique, mais j'ai voulu l'étendre à d'autres domaines (peinture, danse,...), ce qui m'a permis de multiplier les exemples et les idées sur l'art. J'ai également choisi de m'intéresser à la politique culturelle en France, entre 1950 et 1970 pour trouver d'autres exemples de médiation. La troisième ressource majeure de mon mémoire est mon expérience personnelle de musicien-enseignant ainsi que les discussions que j'ai eues au cours de ma recherche.

La première partie décrit la polysémie du terme médiation et son utilisation dans les différents domaines et au cours des siècles. La partie centrale est une description et une analyse de trois formes de médiation que j'ai trouvées intéressantes de différencier. La dernière partie est consacrée à l'école de musique et à l'enseignement de la musique d'expression classique.

## ***Œuvre ou Musique ?***

Avant d'aller plus loin il paraît important de définir dans quelle mesure et avec quel sens on peut employer les termes « musique » et « œuvre ».

« La définition sociale de l'art sur laquelle nous vivons est un héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre, produit du travail indivisible du créateur, est définie par son unicité, son originalité et sa gratuité. »<sup>2</sup>

Une œuvre d'art est le résultat d'un travail artistique, un produit qui se veut unique et comporte suffisamment de cohérence dans sa production pour être reconnu et identifié comme tel. En revanche, « œuvre » ne recouvre pas l'idée d'une pratique artistique collective ou traditionnelle. On ne pourrait pas vraiment dire que la prestation d'une batucada ou un concert de soundpainting est une œuvre. Il ne l'est pas parce que trop peu de paramètres sont fixés pour déterminer son unicité, une

---

<sup>2</sup> *Définition sociale et valeur économique de l'œuvre d'art*, Encyclopaedia Universalis, site internet.

grande liberté étant laissé au musicien lors de l'interprétation. Le peu de paramètres définis permet seulement de définir le genre musical.

Dans la mesure où je ne veux pas exclure certaines musiques de ma réflexion, je trouve qu'il est plus pertinent de parler de genre musical, d'une musique ou encore de pratique musicale plutôt que d'une œuvre. J'utilise l'expression œuvre d'art un peu plus loin, mais c'est uniquement pour décrire les idées de Malraux.

# Médiation

## *Définitions*

La notion de médiation est difficile à définir car elle est utilisée dans des contextes très éloignés et avec des sens souvent différents. A priori, médiation désigne tout ce qui peut servir d'intermédiaire, de milieu commun (du latin, *mediare*, être au milieu), de tiers,... C'est ce qui peut relier, articuler deux éléments entre eux tout en étant un troisième élément à part entière. La médiation se place entre – inter – et c'est pourquoi le terme d'« intermédiation » est plus judicieux selon Arnaud Stimec<sup>3</sup>. Cependant, l'intermédiation est actuellement réservée au domaine de la finance, désignant le rôle d'un intermédiaire dans une transaction à caractère économique.

Etienne Leroy, anthropologue, propose cette réflexion : « La médiation valorise la recherche de l'adhésion de l'acteur à une solution la plus consensuelle possible, limitant en cela considérablement l'intervention de la tierce partie. Au moins dans sa forme de base, tout paraît négociable dès lors que les choix des parties sont déterminés par le maintien ou l'approfondissement de leurs relations dans le futur. »<sup>4</sup>

Il est important de noter que le pouvoir est laissé aux acteurs et que le rôle du médiateur est de proposer sans imposer. La solution trouvée et le rapport entre les deux parties doit être pérenne. C'est cette relation à l'avenir que Jean Caune trouve intéressant de souligner :

« S'il fallait redonner un sens à la notion de médiation, aujourd'hui banalisée au point de qualifier tout processus de mise en relation, le mythe de Babel pourrait servir de cadre de pensée. Ce mythe exprime, en effet, la nécessité de distinguer la double fonction de la médiation : d'une part établir les liens entre les hommes, dans le temps présent et à travers les générations ; d'autre part, introduire la visée d'un sens qui dépasse la relation immédiate pour se projeter vers l'avenir. »<sup>5</sup>

Si la médiation permet de tisser des liens sociaux, elle permet aussi d'établir un rapport entre l'individu et le groupe, entre le particulier et le général.

---

<sup>3</sup> Arnaud Stimec, médiateur et formateur, est maître de conférences à l'Université de Nantes (Polytech'Nantes).

<sup>4</sup> E. Leroy, *Droit et société*, n° 29, 1995

<sup>5</sup> Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation*, Pug, 1999, p. 12.

« Instance qui assure, dans la communication et la vie sociale, l'articulation entre la dimension individuelle du sujet et de sa singularité et la dimension collective de la sociabilité et du lien social »<sup>6</sup>. En remettant cette définition dans le contexte culturel, il s'agirait de permettre à un groupe de personnes d'accéder à la particularité d'une musique et, parallèlement, de faciliter à un individu l'accès aux différentes cultures et formes d'art anciennes et contemporaines.

Les dictionnaires font remonter au XVe siècle l'usage du mot « médiation » dans la langue française et au XIIIe siècle celui du mot « médiateur », et c'est tout d'abord dans le domaine du religieux que le mot médiation prend sa valeur. Calvin écrit en 1541 :

« La médiation est une forme de conciliation entre Dieu et les hommes. »<sup>7</sup>. Le discours religieux traitant essentiellement des questions spirituelles et abstraites, une médiation est nécessaire entre Dieu et les croyants.

Il est amusant de constater que le terme de médiation est utilisé comme terme technique en musique dans le plain-chant, c'est « l'endroit du psaume où le verset est partagé en deux [...]. Il se fait à ce moment une pause précédée d'un mouvement ascendant ou descendant dans la mélodie qui se reproduit à chaque verset. »<sup>8</sup>

Cette notion prend une dimension diplomatique en 1878, lorsque Bismarck utilise l'expression « d'honnête médiateur » (ehrlicher makler) pour définir sa position dans le conflit entre l'Autriche et la Russie au congrès de Berlin. Il y a certainement des antécédents de médiation à cet événement politique, mais c'est à partir de cette date que l'on va parler de médiation politique, jusqu'à nos jours, où le terme est utilisé régulièrement par les journalistes et les politiciens.

En plus de toutes les significations précédentes, la médiation a aujourd'hui un sens juridique. Considérée comme une alternative à la justice, la médiation, ou entente amiable permet de régler de nombreux conflits de particuliers.

C'est une notion également beaucoup utilisée en sociologie, la médiation étant par définition un concept définissant les interactions sociales.

Enfin, après cette liste non-exhaustive de la polysémie de médiation, nous pouvons citer la « médiation culturelle » qui est le centre de notre réflexion. Avec ce qui a été dit auparavant, on peut

---

<sup>6</sup> Lamizet Bernard, Silem Ahmed, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris, Éditions Ellipse, 1997

<sup>7</sup> Calvin, *Institution*, éd. J. D. Benoit, L. III, ch. XX, p.356

<sup>8</sup> Encyclopédie Roret, *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale*, seconde partie, T. III., Paris, 1838

déjà supposer que la médiation culturelle est un ensemble d'éléments, de personnes et de structure qui permet au public de connaître, voire d'apprécier ou d'aimer une musique. C'est une définition un peu simpliste que nous allons tenter d'approfondir.

### ***La médiation culturelle, entre religion, social et science***

« La médiation culturelle, contient, pour sa part, les trois acceptations précédentes [médiations religieuses, sociales et techniques], puisque dans ses objectifs qui relèvent d'un travail de liaison ou de passeur entre deux parties, l'on retrouve en premier lieu une médiation d'ordre herméneutique (discipline à l'origine associée à la médiation religieuse – par la traduction et l'interprétation des textes sacrés), par laquelle s'effectue un travail de transmission d'une connaissance et d'une esthétique attribuées à l'œuvre. Deuxièmement, les définitions des médiations sociales, contenant en arrière-plan la notion de conflit, s'appliqueraient également aux caractères sociologique et sémiotique de la médiation culturelle, dans le premier cas en situant l'œuvre d'art dans son contexte social et dans l'espace public et, dans le deuxième cas en définissant, selon Lamizet, « [...]la médiation culturelle [comme] un système de signifiants qui représente la sociabilité en lui donnant un sens pour nous-mêmes et pour les autres.» Lamizet poursuit : « la médiation représente l'impératif social majeur de la dialectique entre le singulier et le collectif [de la sociabilité] et de sa représentation dans des formes symboliques. »<sup>9</sup> Troisièmement et finalement, on retrouve des médiations techniques (équipes de travail, les ateliers et les musées, fournisseurs, etc.) au centre des activités de la démarche créatrice (poïesis) et de la chaîne de distribution des mondes de l'art. »<sup>10</sup>.

Ce texte énonce plutôt clairement les différentes notions qui caractérisent la médiation culturelle. Le rôle social de la médiation culturelle permet de donner un sens à l'œuvre pour l'artiste comme pour le spectateur. C'est une démarche qui offre un terrain commun fait de mots, de pratiques et d'œuvres (« un système de signifiants ») qui permet une compréhension réciproque entre les acteurs de la scène culturelle. En séparant trois parties distinctes (spirituel, social et intellectuel), Sylvie Lacerte propose une sociologie de la médiation aux enjeux multiples. La médiation culturelle naît du croisement de ces notions. A partir de ces considérations, on peut supposer qu'un dispositif culturel devient médiateur à part entière s'il remplit ces trois fonctions.

---

<sup>9</sup> Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, Edition L'Harmattan, 1999, Paris.

<sup>10</sup> Sylvie Lacerte, *La médiation de l'art contemporain*, thèse de doctorat en études et pratique des arts, UQÀM, février 2004, p. 28.

## ***La musique, exemple de médiation***

La musique est un exemple particulier de pratique artistique dans le sens où elle n'existe qu'à travers des médiateurs. Un tableau, sans notice explicative, sans musée, sans exposition, sans cadre ni vernis reste accessible à n'importe qui peut le voir. Une musique, au contraire, nécessite des interprètes, des salles de concert, un lecteur mp3, un ordinateur, ... etc.

Sans médiateurs, il n'y a pas de musique, et il est intéressant de voir à quel point la qualité et la nature de ces médiateurs définissent une musique ainsi que son accessibilité.

« [...], reconnaissons que les musiques n'ont jamais à opposer entre elles que des médiations – mais que ces médiations sont leur réalité même. »<sup>11</sup>

Lorsqu'elle n'est pas jouée, les musiques existent sous différentes formes, dans le code conventionnel d'une partition, dans une suite de 0 et de 1 inscrits au laser sur un CD ou dans le réseau des connexions synaptiques que l'on appelle mémoire. Lorsqu'un orchestre interprète une symphonie, les médiateurs sont les musiciens, le chef d'orchestre, mais aussi la partition, l'acoustique de la salle, la lumière, les instruments de musique... Autant d'aspects qui permettent d'identifier la pratique musicale comme appartenant à la musique d'expression classique et de l'apprécier comme telle.

Prenons un exemple dans un autre domaine : le Rara est une musique de tradition haïtienne qui se joue dans la rue en groupe de dix à vingt personnes pour des occasions de fête, généralement durant la semaine de Pâques. Les performances Rara sont aussi associées aux pratiques vaudou et peuvent se dérouler la nuit. Les participants se déguisent et se maquillent en mort-vivants et parcourent les rues en les animant d'un esprit de fête et de folie. Une fois la performance terminée, chacun part brusquement dans des directions opposées et la musique disparaît comme par magie. Dans cet exemple, les déguisements, les maquillages, la mise en scène peuvent être interprétés comme des médiateurs qui permettent de comprendre (ou d'aimer) le Rara. Inversement, le musicien Haïtien dira peut-être que sa musique est un hommage à ses ancêtres africains, un médiateur entre le monde des hommes et celui des esprits.

Autre exemple : un sound system est composé au minimum de deux personnes : un MC (Master of Ceremony) qui tient le micro et a un rôle de leader charismatique et un DJ (Disc Jockey) qui s'occupe d'assurer la partie instrumentale de la musique avec des platines (lecteurs de vinyles) ou une MPC (boîte à rythme) ou encore un ordinateur. Cette configuration très répandue en musiques

---

<sup>11</sup> Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Editions Métailié, Paris, 1993

actuelles permet la diffusion de concert de rap, raga, reggae,... Le médiateur principal à cette musique est le système son, du micro à la sono en passant par tout ce qui est nécessaire à la diffusion et à l'amplification : câblage, table de mixage, retours, platines, rack d'effets,... Sans la puissance et la qualité de ce dispositif, cette musique perd beaucoup de son attrait. On peut également considérer d'autres médiateurs : l'éclairage de la salle et de la scène, la présence et l'enthousiasme des spectateurs, la consommation d'alcool.

Nous avons vu que chaque musique a ses intermédiaires, qu'ils soient humains ou objet, et que la musique est une pratique artistique de médiations par définition. Ce constat ouvre un champ de possibilités : l'enseignant peut s'appuyer sur ce réseau de médiations pour donner au public ou à l'élève une approche d'une pratique musicale.

Dans cette première partie, nous avons pu trouver une première définition de la médiation culturelle en rapport avec les différentes formes de médiations de la vie courante. Sylvie Lacerte propose une réflexion intéressante car elle met bien en relief la complexité et les différents aspects de la médiation culturelle. Le cas particulier de la musique multiplie les médiateurs : une pratique musicale est une pratique de médiation par définition, et nécessite éventuellement une médiation pour être découverte, apprise,...

Maintenant, il paraît intéressant de définir plus précisément les différentes formes de médiations culturelles en les rattachant à leur contexte et à leur pratique artistique.

## André Malraux : Le choc esthétique

La politique culturelle mise en place par André Malraux, ministre chargé des Affaires Culturelles, s'inspire directement de ses idées sur l'art. C'est une conception qui fait très souvent allusion aux religions et c'est pourquoi nous allons commencer par étudier la place de la médiation dans une religion.

### ***Médiation religieuse***

La religion est peut-être la pratique sociale qui comporte le plus de médiations et de médiateurs. La théologie définissant Dieu comme un être que l'on ne peut ni voir ni entendre, il devient nécessaire de trouver des éléments pour le connaître : temples, chasubles, encens, chants, iconographie,... dans ce contexte, les arts (sculpture, peinture, musique, architecture) sont des médiateurs de la foi, entre le monde spirituel et celui des hommes. Emil Cioran illustre bien ce fait dans ses *Syllogismes de l'amertume* : "Sans Bach, la théologie serait dépourvue d'objet, la Création fictive, le néant péremptoire. S'il y a quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est bien Dieu."<sup>12</sup> Ce serait exagéré de dire que la musique de Bach a permis à des individus de croire en Dieu, mais on peut affirmer que cette musique et tous les rituels qui l'accompagnent permettent d'entretenir cette foi et d'une manière plus générale, que l'art est un médiateur en religion. Cette idée est intéressante car il n'y a qu'un pas à franchir pour faire le rapprochement entre la contemplation religieuse (l'état de grâce) et le choc esthétique que peut produire une œuvre d'art. En effet, dans les deux cas, l'individu est saisi d'une part, par la présence de Dieu, d'autre part, par la beauté d'une musique. Choc esthétique ou religieux, donc, que Malraux décrit dans plusieurs de ses livres et ses discours, comme nous allons le voir un peu plus loin. Lorsque la religion est la raison d'être de l'art, chacun des deux est médiateur de l'autre : Etre croyant peut nous aider à apprécier Bach et écouter de la musique sacrée peut nous faire croire en Dieu. Ce paradoxe fait naître une confusion où on perd de vue qui est l'acteur et qui est le médiateur, un paradoxe qui a entraîné de nombreux désaccords théologiques.<sup>13</sup>

### ***Le choc esthétique***

On connaît Malraux pour le rôle qu'il a joué dans le gouvernement Charles de Gaulle comme ministre des Affaires Culturelles de 1959 à 1969 et pour la politique culturelle qu'il a mise en place durant cette période. Il est également célèbre pour ses discours politiques dont certaines phrases ont marqué durablement les esprits pour leur connotation prophétique, et parfois ambiguë. Au-delà d'un homme politique hors du commun, Malraux a connu une vie remplie d'activités éclectiques : éditeur, écrivain, aventurier, trafiquant d'armes, révolutionnaire, résistant, philosophe,... autant d'aventures

---

<sup>12</sup> Cioran, Emil, *Syllogismes de l'amertume*, Editions Folio Gallimard, 1952

<sup>13</sup> On peut citer, par exemple, la décrétale *Docta sanctorum* du pape Jean XXII, en 1324-1325, qui condamne les recours à la polyphonie « moderne » dans le cadre liturgique.

et de métiers qui l'ont certainement aidé à construire ses réflexions sur l'art qu'il a consignées dans plusieurs essais dont *Les Voix du Silence*(1951) et *Les Métamorphoses des Dieux*(1957).

L'objet de cette partie est de définir certaines des lignes directrices de la pensée de Malraux par rapport à l'art, notamment celles qui ont pu influencer le développement de la diffusion culturelle en France. La réflexion de Malraux sur l'art est très riche, parfois paradoxale, parfois hermétique et en renouvellement tout au long de sa vie. Mais nous nous intéressons plutôt à certaines idées qui, à travers des discours et des actions culturelles, ont pu se placer dans l'imaginaire commun et influencent aujourd'hui les choix du public, la vie artistique et l'enseignement en école de musique.

A partir des écrits de Malraux, de ses discours et des nombreux auteurs qui ont réfléchi sur sa pensée ou sur un aspect de sa politique culturelle, il est possible de dégager trois grandes idées.

« Dans un monde où aurait disparu jusqu'au nom du Christ, une statue de Chartres serait encore une statue ; et si, dans cette civilisation, l'idée d'art existait encore, cette statue parlerait encore un langage. »

Malraux, *Le Musée Imaginaire*, 1947

Dans cette citation, Malraux fait référence à la déchristianisation de la société occidentale, thème récurrent dans son œuvre. Pour lui, l'avènement du progrès scientifique et des croyances matérialistes ont entraîné un refus des valeurs spirituelles et du sacré. Le sens du sacré, concept inhérent selon Malraux à l'existence humaine, se serait réfugié dans l'art sous les différentes formes qu'on lui connaît au XX<sup>e</sup> siècle, notamment à travers les musées. A travers une lecture de *La Métamorphose des Dieux*, Philippe Gaudin synthétise cette pensée :

« Au terme de ce parcours avec Malraux, il semble bien que l'art (du point de vue de l'artiste comme du spectateur) fut au xx<sup>e</sup> siècle le refuge et le salut du sacré en temps de détresse religieuse, quand « Dieu est mort » et qu'il y a une disjonction entre le religieux et les religions, même si l'on trouvera quelques grands artistes explicitement religieux et de notables tentatives de rapprochement entre l'art moderne et l'Eglise catholique par exemple. C'est à la faveur de cette disjonction que l'art a pu être une « religion de substitution » [...]. »

Cet extrait résume bien la vision que Malraux avait de son époque et du parallèle qu'il faisait entre art et religion. Cette conception est importante car il va mentionner tout au long de sa vie le côté insondable, mystique de l'œuvre d'art.

« Encore à la fin de sa vie, il [Malraux] confiait à André Brincourt : « Il n'est pas facile de faire comprendre que ma méditation sur l'art, qui fut la méditation de toute ma vie, repose sur le fait que l'art recèle quelque chose de bien plus profond que lui. ».

« Appel profond », « sentiment fondamental », « source de toute éternité », « mystérieuse transcendance », Malraux multiplie les expressions pour parler d'un phénomène, d'une émotion que

ressent le spectateur devant une œuvre d'art. Cette émotion indéfinissable serait comparable à un « choc esthétique » que Malraux s'attache à décrire dans plusieurs de ses œuvres, notamment *La Tête d'obsidienne*, où il s'inspire de la visite des ateliers de Picasso, après la mort du peintre.

Un autre aspect marquant des idées de Malraux est l'universalité de l'art. L'art est un langage universel et une œuvre d'art peut être comprise, ou du moins appréciée par tout un chacun. Cette « mystérieuse transcendance » qui est immanente à l'œuvre d'art peut émouvoir n'importe quels spectateurs pourvu qu'ils aient en commun « leur foi en une puissance particulière de l'homme ». Citons également ce passage des *Voix du Silence* :

« Tout art est l'expression lentement conquise du sentiment fondamental qu'éprouve l'artiste devant l'univers. »

L'expression « sentiment fondamental » sous-entend que chaque être humain peut ressentir ce sentiment et connaître le fameux « choc esthétique ». C'est une pensée qui va orienter la politique de Malraux vers une volonté de démocratisation culturelle (« rendre accessible [...] au plus grand nombre possible de français »).

En troisième lieu, il paraît intéressant de noter que cette conception de l'art exclut toute médiation entre l'œuvre et son public. Malraux déclare dans son discours devant le Sénat le 8 décembre 1959:

" La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous. [...]La culture ce n'est pas connaître mais aimer, et, par cet amour, la culture manifeste et permet une communion ". Pour Malraux, la culture contient une valeur intrinsèque et universelle qui peut rassembler les hommes. Ainsi, la simple mise en présence de l'œuvre avec le public permettrait une rencontre et un enrichissement culturel. Cette conception s'oppose à l'idée de l'éducation, que Malraux ne considère pourtant pas comme inutile.

Gaëtan Picon, directeur général des Arts et des Lettres sous le ministère de Malraux, est beaucoup plus catégorique :

« La progression pédagogique fragmente par étapes successives adaptées au niveau de l'élève ce que l'action culturelle doit au contraire révéler d'un coup. Le partage de la culture doit éviter le détour de la pédagogie, de la vulgarisation ou de toute autre forme de médiation »

Convaincu de l'importance de parler à la curiosité sensible plutôt qu'à la curiosité intellectuelle, Malraux prône la mise en présence des « plus hautes formes de la culture » pour permettre au public d'aimer l'art. Il tente de mettre en application cette conception par la mise en place de l'action culturelle et la création des Maisons de la Culture jusqu'à 1969.

En évoquant la dimension sensible des œuvres d'art, Malraux développe une conception romantique de l'art : l'art est un anti-destin, une raison d'être de l'homme devant la vieillesse et la mort.

L'amour, la vie et la mort sont des thèmes abondamment repris dans l'œuvre des artistes romantiques tels qu'Hugo, Nietzsche, Schumann et Tchaïkovski. Malraux présuppose que celui qui a aimé une fois dans sa vie peut aimer un poème d'Hugo, et, en poussant le raisonnement un peu plus loin, un opéra de Wagner. Cependant, cette conception ne prend pas en compte la nature du langage utilisé par l'œuvre d'art, alors que l'émotion est tributaire de la compréhension de ce langage. De plus, ces thèmes supposés universels ont une interprétation différente selon les cultures et les civilisations. Comment peut-on affirmer que les souffrances du jeune Werther peuvent toucher une personne quelle que soit la conception qu'elle a de l'amour ?

Le « choc esthétique » décrit par Malraux est effectivement présent dans certaines conditions, certains contextes, mais il peut être la conséquence d'une préparation, implicite ou non ou encore d'une culture. Malraux pensait que ce choc était la manifestation de la part mystique de l'œuvre d'art, manifestation « d'un sentiment fondamental ». Il est impossible de déterminer si ce sentiment existe réellement et s'il a vertu d'universalité, mais nous pouvons tenter de rechercher dans quelle mesure une médiation entre l'œuvre d'art et son public est possible et d'explorer les natures possibles de cette médiation.

### ***Représentations communes***

En me basant sur les réflexions que j'entends en discutant avec des non-musiciens ou des amateurs, je peux dire que cette conception du choc esthétique est vraiment ancrée dans les représentations communes. Il est courant d'entendre « Si la musique ne me saisit pas dès la première note, je sais que c'est un genre musical qui ne m'intéresse pas. » ou alors « pour moi la musique, ce n'est pas intellectuel, j'aime ou je n'aime pas, et je sais tout de suite si me plaît ou pas, alors inutile d'en parler » ou encore « la musique, ça ne s'explique pas, on aime ou on n'aime pas. ». Citons également Lemmy Kilmister, bassiste et chanteur du groupe Motörhead : « Dans la vie y'a deux types de musique : y'a la musique que t'aimes et y'a la musique que t'aimes pas. ».

Mais en tenant ce discours, on oublie que de nombreux paramètres entrent en jeu pour nous permettre d'aimer une musique et c'est l'étude de ces paramètres qui nous intéresse. Un individu peut découvrir et aimer une musique et ne pas pouvoir dire pourquoi, mais c'est peut-être parce qu'il a déjà entendu cette musique quand il était plus jeune, ou parce qu'elle utilise un langage commun avec la musique qu'il a l'habitude d'écouter ou encore parce que cet individu assiste au concert en état d'ébriété, ce qui l'aide à trouver la musique géniale (l'alcool étant une médiation conséquente de certaines musiques actuelles).

On part donc du postulat qu'une œuvre ou une musique n'est pas accessible grâce à sa soi-disant universalité mais parce qu'elle met en œuvre un réseau complexe de médiateurs qui donne à l'auditeur l'occasion d'apprécier une musique.

## La médiation intellectuelle

Médiation intellectuelle est une expression que j'utilise pour désigner tous les dispositifs mis en place pour expliquer la démarche de l'artiste, faire comprendre les codes d'une pratique musicale. Il peut s'agir d'une explication donnée par un enseignant de la musique, d'un panneau d'information dans un musée, d'un programme distribué à l'entrée d'un concert... ce sont autant de renseignements qui peuvent aider à comprendre et à s'intéresser à une pratique musicale.

### ***Médiation en science***

Dans un article sur la médiation<sup>14</sup>, Antoine Hennion propose une comparaison intéressante entre le modèle rationaliste utilisé en science et la médiation intellectuelle.

La démarche scientifique a pour objet d'éliminer tous les médiateurs et intermédiaires qui pourraient fausser la perception de la réalité. Le rationalisme bannit les croyances et les idées qui ne peuvent être prouvées scientifiquement. La médiation devient inutile, remplacée par l'explication et la démonstration. Un fait scientifique ne fait pas appel à l'imaginaire ni à la foi de l'individu, mais à son intellect et au désir de comprendre et de contrôler le monde qui nous entoure.

On voit de plus en plus des exemples de médiation culturelle qui sont de l'ordre de l'explication, de la description de la démarche de l'artiste. Aujourd'hui, il est très rare de visiter un musée sans voir à côté des tableaux un panneau explicatif avec la vie de l'artiste, le contexte, la signification...

« L'art sans explication, je veux bien, mais ça dépend quoi, quand tu vas à la Biennale de l'Art Contemporain et que tu vois trois bandes jaunes, tu n'comprends pas tout de suite ! »

Cette réflexion, entendue mot pour mot il y a quelques jours, est bien représentative de cette idée assez répandue que l'art contemporain nécessite une médiation intellectuelle, sans quoi il perd tout son sens. Sans juger si une médiation est nécessaire ou non, nous pouvons ajouter que ce n'est pas exclusif à l'art contemporain : les concerts de musique d'expression classique sont presque toujours accompagnés de programme, biographie du compositeur et de l'interprète ou de présentation orale.

---

<sup>14</sup> La musique comme sociologie de la médiation, Antoine Hennion, Passages Publics

## Perception d'une pratique artistique

« Mais qu'est-ce que la beauté ? Une simple convention... Une monnaie qui a cours en tel lieu, à tel moment. »<sup>15</sup>

Au-delà de l'étude des médiateurs, il serait intéressant de se pencher sur la question de la perception d'une musique. Comme le précise le personnage d'Ibsen, le lieu et le moment sont déterminants dans la perception d'un objet, mais il y a aussi le caractère symbolique, la signification cachée, le code utilisé, ... Dans l'introduction de ses Essais d'iconologie, l'historien Erwin Panofsky présente une méthode d'analyse sur trois niveaux qui correspondent aux différentes compréhensions que peut avoir le spectateur.

OBJET D'INTERPRETATION	ACTE D'INTERPRETATION	EQUIPEMENT POUR L'INTERPRETATION	PRINCIPE REGULIER DE L'INTERPRETATION
Sujet <i>primaire</i> ou <i>naturel</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>factuel</i></li> <li>• <i>expressif</i></li> </ul> constituant l'univers des motifs artistiques.	<i>Description pré-iconographique (et analyse pseudo-formelle).</i>	<i>Expérience pratique</i> (familiarité avec des <i>objets</i> et des <i>événements</i> ).	Histoire du <i>style</i> (Enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des <i>objets</i> et <i>événements</i> ont été exprimés par des <i>formes</i> ).
Sujet <i>secondaire</i> ou <i>conventionnel</i> constituant l'univers des <i>images</i> , <i>histoires</i> et <i>allégories</i> .	<i>Analyse Iconographique.</i>	<i>Connaissance des sources littéraires</i> (familiarité avec des <i>thèmes</i> et des <i>concepts</i> spécifiques).	Histoire des <i>types</i> (Enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des <i>thèmes</i> ou <i>concepts spécifiques</i> ont été exprimés par des <i>objets</i> ou <i>événements</i> ).
Signification <i>intrinsèque</i> ou <i>contenu</i> constituant l'univers des <i>valeurs « symboliques »</i> .	<i>Interprétation Iconologique.</i>	<i>Intuition synthétique</i> (Familiarité avec <i>les tendances essentielles de l'esprit humain</i> ), conditionné par une psychologie et une <i>Weltanschauung</i> personnelles.	Histoire des <i>symptômes culturels</i> , ou « <i>symboles</i> » en général (Enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, <i>les tendances essentielles de l'esprit humain</i> ont été exprimées par des <i>thèmes</i> et <i>concepts spécifiques</i> ).

### Reproduction d'une illustration issue de l'ouvrage de Panosky : tableau synthétique (introduction)<sup>16</sup>

Pour exprimer ces trois niveaux d'analyse, Panofsky prend un exemple de la vie courante de son époque : deux hommes se croisent dans la rue et se saluent d'un coup de chapeau. Voici comment il analyse cette action :

-En premier lieu, l'action est décrite objectivement en reconnaissant et en identifiant naturellement les objets (dans ce cas : tête, chapeau,...). Pour le cas d'un tableau, cette étape

<sup>15</sup> Ibsen, *Peer Gynt (Peer Gynt, IV)*, trad. Régis Boyer, Garnier Flammarion

<sup>16</sup> Panofsky Erwin, *Essais d'iconologie - Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Editions Gallimard, 1939.

reviendrait à identifier des formes qui nous font penser à des choses déjà vues, même dans le cas d'un tableau abstrait. Il s'agit de la "signification primaire ou naturelle".

-En second lieu, les deux passants interprètent le geste comme un geste de salut, ce qui n'est possible que s'ils ont en commun une culture occidentale commune. Dans un tableau, la présence d'un crâne est l'allégorie de la vanité. Ce niveau d'interprétation se nomme « signification secondaire ou conventionnelle ».

-Le troisième niveau d'analyse concerne tout ce qui peut révéler une personnalité, une signification dans le geste du salut, au-delà des règles de politesse. C'est le contexte culturel, social, politique ou religieux qui a pu influencer (ou inspirer) l'artiste. C'est le cas, par exemple, du ready-made de Marcel Duchamp qui perd sa valeur artistique si on oublie le contexte culturel. On nomme ce niveau d'analyse « signification intrinsèque ou contenu ».

Il serait intéressant de transposer cette méthode à la musique. En écoutant la radio, j'identifie un ensemble de fréquences sonores dont certaines me font penser à des instruments de musique déjà entendus, c'est la signification primaire. Puis, je détermine le style de musique, voire l'interprète en identifiant les instruments et le langage utilisé, c'est la signification secondaire. Enfin, j'attribue une époque, un courant musical et une pensée artistique à ce que je viens d'entendre, c'est la signification intrinsèque.

Cette méthode d'analyse peut paraître assez intellectuelle (et c'est d'ailleurs le cas), mais on peut l'interpréter de différentes manières. En effet, il arrive rarement de penser au contexte politique d'une musique pendant qu'on l'écoute, mais la signification contenue dans une musique peut être d'une tout autre nature. Elle peut évoquer un souvenir et être un vecteur de réminiscence. Ainsi, on peut aimer une musique simplement parce qu'elle nous rappelle un moment agréable.

### ***Médiation intellectuelle dans l'art***

C'est la signification intrinsèque qui nous intéresse le plus dans notre réflexion car elle correspond à ce que nous avons appelé précédemment « médiation intellectuelle ».

A l'image des panneaux explicatifs, des fléchages et des guides audios dans les musées, cette médiation permet de replacer la pratique artistique dans son contexte, de comprendre la démarche de l'artiste, de saisir quelles sont ses influences, ... Cette médiation peut se présenter sous différentes formes, il peut s'agir d'une rencontre avec l'artiste, une master-class, un écriteau en bronze à côté d'un monument historique, un programme distribué à l'entrée du concert, ...

L'EPK (Electronic Press Kit) est un exemple de cette médiation. Il s'agit d'une courte vidéo de présentation permettant de faire la promotion d'une entreprise, d'un événement et le plus souvent

d'un artiste. C'est un support généralement diffusé sur internet qui contient des extraits de concerts, une interview et des extraits de l'enregistrement en studio. La prolifération et le succès des EPK montre bien le désir du public de comprendre les éléments qui sont cachés derrière la production artistique. La rencontre avec l'artiste, qu'elle soit à travers une vidéo ou une master-class, permet au public de se saisir de la signification intrinsèque d'une musique et de mieux l'apprécier.

### ***Entre médiation et consommation***

L'association « Peuples et Culture » de Corrèze, co-dirigée par Manée Teyssandier, est une association d'éducation populaire qui organise régulièrement des rencontres entre les artistes et les amateurs.<sup>17</sup> Selon elle, il n'y a pas besoin d'un médiateur professionnel qui se chargerait tout seul de mettre l'art en contact avec le public ; la médiation ne doit pas se faire par la collection d'informations fournies à propos de l'artiste (ce qu'elle nomme « progression »), mais à travers des discussions, des interrogations et des remises en questions :

« Il y a nécessité de médiation... Je ne crois pas qu'en matière d'art, ou d'autre chose d'ailleurs, la progression soit le meilleur chemin... On ne doit pas forcément passer par une sorte de transition. Il y a des choses qui forcément déstabilisent. Le contact oral doit avoir lieu. La médiation peut aider. Mais la progression n'est pas toujours le bon procédé. On a mis en place des ateliers avec l'idée que la pratique personnelle, en permettant l'élargissement des références culturelles, était aussi une procédure de médiation... Ces ateliers permettaient une jonction entre les amateurs et les professionnels, dépassant les pratiques socioculturelles du passé... Pour moi le critère est le suivant : en quoi est-on modifié par une rencontre, avec une personne ou avec une œuvre? ».

Comme le souligne Manée Teyssandier, la différence entre médiation et marketing est parfois mince. L'EPK dont nous parlions tout à l'heure a ce double rôle d'être un outil pédagogique de sensibilisation du public à une pratique artistique et d'être un support de communication pour les professionnels. Une médiation cesse d'être un produit de consommation à partir du moment où les participants (amateurs, bénévoles,...) remettent en question leur point de vue et leur conception de l'art à l'issue de questionnement, d'activités, d'observations et de rencontres. C'est pourquoi l'idée qu'il faut un médiateur qui prendrait le savoir artistique, la « culture » pour l'apporter au public n'est pas vraiment pertinente, car seul le public peut construire sa compréhension d'une musique en même temps qu'il la transforme et la fait vivre.

Les réflexions de Manée Teyssandier laissent entrevoir les limites de la médiation intellectuelle : la « progression », accumulation de connaissances à propos d'une pratique artistique n'est pas

---

<sup>17</sup> LE MONDE | 20.03.2012

suffisante, il faut une médiation qui investissent le public au-delà de son rôle de spectateur ou d'auditeur, démarche que nous allons tenter de définir dans la quatrième partie.

## La pratique amateur

C'est en discutant avec des musiciens et à travers ma pratique musicale qu'il m'est venu l'idée de parler de la pratique amateur comme d'un outil de médiation. Cette idée rejoint directement les réflexions de Manée Teyssandier citées dans la partie précédente et les actions de l'Education Populaire.

### ***Contamination par contiguïté***

La mise en place du Ministère des Affaires Culturelles par Malraux entraîne la confrontation de deux modèles : celui du « choc électif »<sup>18</sup> qui prétend diffuser la culture par la simple mise en présence de l'œuvre (cf. 2<sup>e</sup> partie : « André Malraux : Le choc esthétique ») et celui de la « contamination par contiguïté » prôné par l'Education populaire qui met en valeur les rencontres entre amateurs et professionnels et cherche à compléter l'enseignement de l'éducation nationale dans le domaine artistique. Ces deux approches, deux formes de médiations ne s'opposent pas fondamentalement, on pourrait même dire qu'elles se complètent. Cependant, de nombreuses raisons politiques (qu'il est inutile d'énumérer ici) ont entraînés la création du Ministère des Affaires Culturelles en laissant de côté les idéaux de l'Education populaire. Le ministère de Malraux a été voulu fondamentalement différent du ministère de l'Education Nationale et du Haut-Commissariat de la Jeunesse et du Sport, ce qui a entraîné cette opposition (cf. le chapitre « la culture contre l'éducation »<sup>19</sup>).

« [...] mission réservée à l'Etat : dispenser par souci d'égalité et de rassemblement national cette universalité par le vecteur des arts. Cette mission était également définie par une philosophie de l'art et par la reprise de l'idéal de l'Education populaire. Malraux a repris la conception kantienne de l'art comme « communication universelle sans concept » pour en faire un substitut de la religion dans une société dominée par la rationalité scientifique. Le choc esthétique, sans médiation, sans pédagogie, est censé communiquer à tous, quelle que soit la condition sociale, l'universalité des expériences de l'humanité. »<sup>20</sup>

Cet extrait des réflexions d'Urfalino décrit « l'action culturelle » qui fut la politique menée par Malraux durant près d'une dizaine d'année. Cette politique se définit notamment par la mise en place progressive des Maisons de la Culture dans les municipalités françaises, établissements destinés à diffuser la culture auprès du public le plus large possible. Ces Maisons de la Culture accueillaient des représentations théâtrales, des ballets, des concerts, des expositions et favorisaient un contact intime

---

<sup>18</sup> Ph. Urfalino, L'invention de la politique culturelle, Hachette, 2011. « choc électif » est une expression inventée par Urfalino pour désigner le choc esthétique.

<sup>19</sup> Id.

<sup>20</sup> Id. p.361

entre le public et la pratique artistique, sans médiation artistique et conformément à la conception malrucienne de la diffusion de l'art.

L'expression « contamination par contiguïté » est particulière car elle se rapporte au domaine médical. Une contamination par contiguïté dans le corps humain est la diffusion d'une infection d'une cellule à l'autre. En transposant la métaphore dans le contexte culturel, le corps humain devient le collectif (en incluant le public et les artistes) l'infection devient la culture. Cela peut paraître étrange de comparer la culture à une maladie, mais c'est sûrement parce que la diffusion d'une culture suit les mêmes schèmes que la contamination cellulaire. Urfalino utilise cette expression par opposition au « choc électif », et il désigne ainsi la capacité de chaque individu de construire et transmettre une culture à travers un phénomène d'expression collective. La culture, qui est plurielle, ne peut se diffuser qu'à travers une démarche transversale de coopération et ne peut faire l'objet d'une politique centrale.

### ***Pôles territoriaux d'éducation artistique et culturelle***

La Délégation académique à l'action culturelle (DAAC)<sup>21</sup> est une structure dédiée à la diffusion culturelle et à l'accompagnement de projets artistiques à l'échelon académique. Parmi les missions définies pour la DAAC, on peut lire : « développer la confrontation avec des œuvres et des artistes de qualité grâce à des partenariats et en se fondant sur la pratique artistique. ». Cette mission est mise en œuvre à travers des dispositifs territoriaux<sup>22</sup> comme les Pôles territoriaux d'éducation artistique et culturelle (PTEA). Ces pôles sont destinés à favoriser le partenariat entre les établissements scolaires (écoles, collèges et lycées), les structures artistiques locales et les collectivités territoriales. Ce partenariat permet aux acteurs de mettre en place un dispositif d'éducation culturelle et artistique qui peut être ponctuel ou s'inscrire dans le parcours de l'élève. Claude Dietrich décrivait ce dispositif comme un atelier où l'artiste partage sa pratique avec ses élèves et l'enseignant responsable de la classe. Encore ici, on retrouve la notion de médiation déplacée chez l'enseignant qui est chargé d'assurer la liaison entre l'artiste et les élèves.

Dans cet exemple, le public (ici, les élèves) est impliqué dans une démarche participative d'éducation et de création culturelle. Il ne s'agit pas de les confronter à une œuvre d'art comme le voudrait la théorie du choc électif: il devient impossible de parler d'œuvre d'art, mais plutôt de pratique artistique, la pratique que l'artiste apporte dans l'établissement scolaire et partage dans un dispositif d'éducation culturelle. Il s'agit bien ici de contamination par contiguïté, les élèves étant en contact direct avec l'artiste, en contiguïté avec une pratique culturelle qui peut éveiller des curiosités et renverser les a priori et les conceptions préfabriquées de l'art. C'est peut-être à travers un tel

---

<sup>21</sup> <http://www.ac-lyon.fr/action-culturelle/presentation-daac-academie-lyon>

<sup>22</sup> Intervention de Claude Dietrich au Cefedem Rhône-Alpes, 8 avril 2013.

dispositif que le public « peut construire sa compréhension d'une musique en même temps qu'il la transforme et la fait vivre. » comme le souligne Manée Teyssandier.

Les PTEA sont des organisations en développement et il faut maintenant attendre et prendre du recul pour connaître le résultat de ce projet.

Les actions culturelles mêlant création artistique et éducation sont très nombreuses et sont une des missions principales du ministère de la Culture, à tel point que certains parlent de phénomène de mode. A première vue, ces dispositifs n'ont que des points positifs et semblent mettre en place une démarche de médiation idéale. La réussite de ce projet dépend de la bonne volonté des acteurs : artistes, collectivités, DAAC,... Il est important de considérer l'action culturelle comme une démarche de création transversale et participative et non comme un sésame permettant de débloquer magiquement les crédits de la collectivité.

### ***Pratique amateur : un fonctionnement collectif***

Il paraît intéressant de considérer un second exemple de contamination par contiguïté qui ne touche aucune subvention de la ville ni de l'Etat. Il s'agit d'une batucada de musiciens amateurs, « les Haricots Noirs ». La batucada est un ensemble de percussions brésiliennes jouées par un ensemble de dix à cinquante musiciens. Cette pratique se caractérise par le fait qu'il y a de nombreuses percussions et chacune joue un rythme différent. C'est donc une pratique artistique basé sur le jeu en collectif et sur la confiance mutuelle. La batucada s'est démocratisée à Lyon dans les années 90 et de nombreuses formations amateurs ou professionnelles ont vu le jour. « Les Haricots Noirs » est composé essentiellement d'amateurs et est encadré par trois professionnels qui sont percussionnistes spécialisés dans la musique brésilienne et qui ont l'opportunité de développer leur pratique dans d'autres groupes de musique. Par choix pédagogique et pour respecter la démarche artistique d'une batucada, l'apprentissage est uniquement basé sur le mimétisme, les plus expérimentés ayant la responsabilité des nouveaux-venus.

Là encore, nous ne pouvons pas vraiment parler d'œuvre d'art, car le produit musical qui émane de cette pratique n'est pas fixe, le choix de la forme étant décidé sur l'instant, sur le signe du maestro. « Œuvre » pourrait être un terme juste si la musique était fixée sur un support phonographique, ce qui n'est pas le cas des Haricots Noirs. Parlons donc de « pratique musicale ».

C'est à travers ces ateliers dont la pratique est fondée sur le jeu collectif et l'apprentissage par coopération que les participants découvrent et s'imprègnent d'une musique et d'une culture. Les participants ne sont pas seulement auditeurs, ils sont aussi musiciens et partagent une passion qu'ils se transmettent « par contiguïté ».

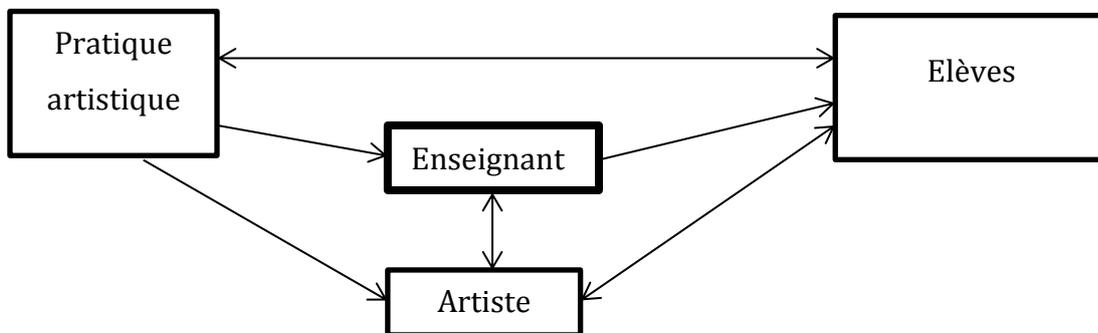
Pour compléter cette idée, j'aimerais ajouter que lorsque j'ai assisté aux premières répétitions des Haricots Noirs, j'étais peu sensible à cette musique, dérangé par l'absence de mélodie et d'harmonie.

On peut dire que le choc électif ne s'était pas produit. Mais en assistant aux répétitions une fois par semaine, j'ai peu à peu commencé à comprendre le langage, les nuances, les différents rythmes, le rôle de chaque instrument, ... et à apprécier cette musique. C'est un exemple personnel, mais je me suis aperçu que de nombreux amateurs avaient eu le même ressenti que moi.

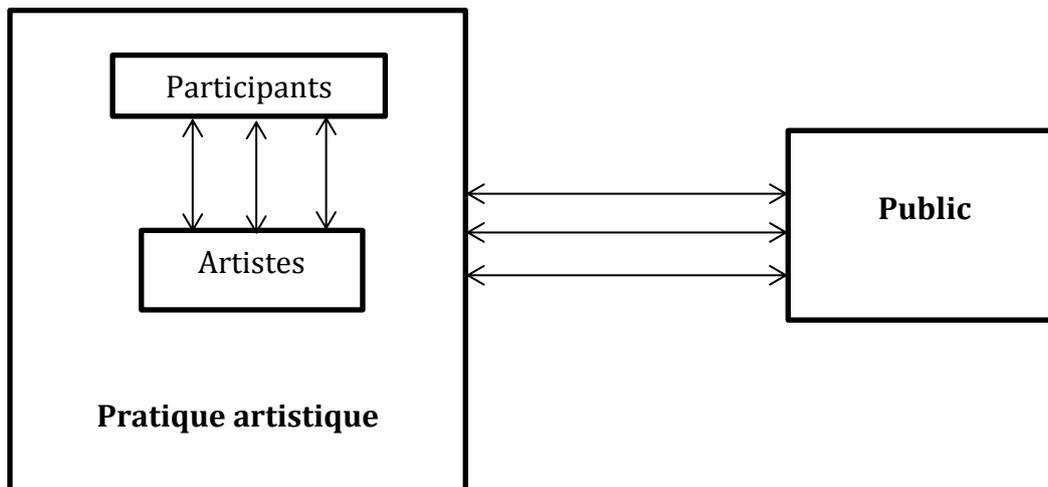
### **Pratique amateur : une médiation ?**

Equipes artistiques, associations, établissements publics, nombreuses sont les structures à mettre en place des dispositifs pour permettre au public d'avoir une pratique amateur, ponctuelle ou sur la durée. Ce sont des opportunités pour que chacun puisse découvrir et apprécier une musique à l'issue de rencontres d'observations et de questionnements. Cette démarche bouleverse l'idée qu'une médiation est nécessaire entre le public et l'artiste.

L'artiste est son propre médiateur dans le cas des PTEA :



Pour le cas de la batucada des Haricots Noirs, le schéma serait différent :



En conclusion à cette partie, la pratique amateur serait une forme de médiation intéressante à développer. C'est d'ailleurs l'une des missions que le Cefedem Rhône-Alpes attribue au professeur de musique :

« L'objectif d'un enseignement de la musique est de garantir pour tous, la possibilité de continuer une pratique musicale tout au long de la vie. L'enseignement de la musique doit être directement mis en relation avec les pratiques amateurs. »<sup>23</sup>

Notons que cet extrait contient l'idée de continuité : à travers un système de médiations, l'enseignement de la musique doit donner envie à l'élève d'entrer dans une pratique et de la poursuivre après avoir fini le cursus musical. Cette idée rejoint la définition de médiation décrite dans la première partie par Jean Caune : « introduire la visée d'un sens qui dépasse la relation immédiate pour se projeter vers l'avenir. ».

---

<sup>23</sup> Le métier de professeur de musique dans le secteur spécialisé. Essai de définition des compétences et de procédures d'évaluation, document de travail, Cefedem Rhône-Alpes, 2003.

## Ecole de musique, musique classique et médiations

Pour alléger mon propos, j'utilise l'expression « musique classique » dans son acception populaire, c'est-à-dire pour désigner la musique d'expression classique.

Après avoir considéré les différentes médiations qui peuvent favoriser la démocratisation d'une musique, il semble intéressant de considérer dans quelle mesure il y a « médiations » en école de musique. Nous avons vu qu'un des rôles du professeur de musique est de permettre l'accès à une pratique musicale, d'être un médiateur. Mais nous avons vu aussi que nous ne pouvons pas nous contenter d'un schéma linéaire musique/enseignant/élève où l'enseignant prend un savoir culturel dans sa pratique artistique et l'apporte à l'élève. Pour illustrer cette réflexion, j'aimerais partager une anecdote personnelle à propos de mon apprentissage en école de musique.

Après six ans d'apprentissage de la trompette dans une école de musique municipale, j'avais reçu un enseignement que l'on pourrait qualifier de traditionnel : cours particulier hebdomadaire, exercices, gamme, duo avec le professeur et audition de fin d'année. Je changeai d'école et continuai avec un nouveau professeur, plutôt familiarisé avec l'univers du jazz et des pratiques musicales qui en découlent. Il avait les compétences pour me permettre de poursuivre mon cursus « classique », mais il m'a tout de suite proposé une approche du jazz et de l'improvisation, proposition que j'ai refusée, étant peu sensible à cette musique. A travers les rares occasions d'écoute, je concevais le jazz comme une musique trop savante et « plus destinée aux musiciens qui la jouent qu'au public qui écoute. ». Je n'avais évidemment pas conscience de la diversité des musiques qui peuvent se regrouper sous l'appellation « jazz ». J'ai donc continué mon apprentissage de la trompette classique avec cet enseignant, avec de temps en temps des séances orientées sur la musique jazz : histoire de la naissance du jazz, repiquage d'un solo, ... et, en deux ans, j'ai pu me familiariser un peu plus avec cette musique et ses codes. Ainsi j'ai pu commencer à apprécier les différentes pratiques musicales relatives au jazz, à les distinguer et les connaître, et j'ai continué à approfondir ces musiques bien que ne prenant plus de cours avec mon professeur.

Cet exemple présente comment une médiation a été possible entre une pratique musicale et un amateur, là où le choc électif n'a pas eu lieu. J'avais déjà écouté *Kind of Blue*, ainsi que d'autres albums de New Orleans et de Jazz Mainstream, et le choc esthétique ne s'est pas produit. Je ne saurais pas dire ce qui ne me plaisait pas dans cette musique, il s'agissait certainement de préjugés plus ou moins fondés. J'ai commencé à apprécier *So What* en repiquant le solo de Miles, en passant le CD encore et encore pour jouer les phrases sur mon instrument. La pratique de cette musique, bien que tâtonnante, m'a permis d'apprécier cette musique et de mieux la comprendre. D'autres éléments ont été déterminants dans ma découverte du jazz : le charisme de mon professeur, son jeu instrumental, l'explication des codes, la contextualisation politique et sociale des genres musicaux (hard bop, cool jazz, ...).

Quelle médiation m'a permis de découvrir cette musique ? Si on reprend l'explication de Panofsky, on peut dire que la connaissance de la signification intrinsèque de cette musique m'a permis de la comprendre puis de l'apprécier. Cependant, on ne peut pas éluder la passion de l'enseignant qui a fini par me « contaminer ». Contamination par contiguïté, donc, phénomène étonnant et presque magique d'une passion qui se transmet d'une personne à l'autre par simple fait de proximité.

### ***Spécificité de la musique classique***

Dans cette partie sur l'école de musique, j'aimerais resserrer ma réflexion autour de l'enseignement de la musique classique. C'est un vœu personnel car je me prépare à être enseignant de tuba « classique », et comme je vais le développer plus loin, je crois que la musique classique a en France une spécificité intéressante par rapport aux autres musiques.

Opéras, auditorium et salle de concert sont fréquentés par un public d'habitues, un public ayant la « culture classique » (soit ils écoutent cette musique depuis très longtemps soit ils ont une pratique musicale qui leur permet de construire cette culture personnelle)<sup>24</sup>. Ce sont des lieux qui ne permettent pas ou peu d'accueillir un public qui n'a pas cette culture ou à qui il ne viendrait même pas l'idée de mettre les pieds dans un opéra. Il ne s'agit pas de dire, comme Bourdieu, que la culture musicale classique est élitiste, mais que c'est une pratique culturelle plébiscitée par un nombre restreint de personnes. La musique classique a cette particularité de constituer un patrimoine extrêmement important pour la culture musicale française et de n'être écoutée que par très peu d'amateurs. Ce constat est d'autant plus paradoxal que la musique savante occidentale a influencé (du moins en ce qui concerne le tempérament, l'harmonie et la mélodie) la plupart des musiques qui forment aujourd'hui la culture musicale de masse.

### ***L'école de musique, un médiateur de la musique d'expression classique***

En menant une petite enquête auprès de mon entourage, amis et collègues musiciens, je me suis rendu compte que les amateurs de musique classique l'avaient apprise à travers une pratique instrumentale à l'école de musique ou avaient des parents amateurs ou mélomane.

Bien que cette enquête mériterait d'être approfondie à un cercle plus large de personnes, on peut faire l'hypothèse que les amateurs de musique classique le sont par :

- Culture individuelle: ils en écoutent depuis tout petit grâce à leur milieu familial.
- L'école de musique : pratique instrumentale, cours particulier, pratique collective.

---

<sup>24</sup> Adeline Vieu, *Démocratisation et musique classique. Mythe ou réalité ?*, Mémoire de fin d'études 2005-2006.

Mis à part ces deux constats, il y a peu de dispositifs mis en place pour faire une médiation entre la musique classique et le public. On pourrait citer les organisations telles que l'Orchestre à l'Ecole et l'Ecole Par l'Orchestre (EPO), mais ce sont des dispositifs trop récents pour savoir s'ils permettent aux élèves une fois devenus grands d'apprécier réellement la musique classique. Citons également l'opération « Fauteuil & Tribune » organisée par le Grand Lyon qui propose une place pour un concert à l'auditorium et une au stade de Gerland à prix réduit. Mais on ne peut pas vraiment parler de médiation dans ce cas-là ; il s'agit simplement de proposer une place de concert à un ensemble de personnes peu habituées à assister à des concerts de classique en espérant qu'un choc esthétique se produise.

On peut donc conclure que l'école de musique est un des principaux médiateurs de la musique classique à travers la pratique instrumentale et collective.

### ***Des médiations à inventer***

Cependant, on ne peut pas oublier le fait que de nombreux élèves arrêtent leur pratique musicale à la fin de leur cursus ou bien au moment où ils commencent des études supérieures. Ce sont autant d'échecs pour l'enseignant (il n'y a pas la « projection vers l'avenir » dont parle Jean Caune) que pour la transmission d'un patrimoine qui est essentiel à la définition d'une société et d'une identité collective.

« L'enseignant doit faire vivre des patrimoines, mais il doit aussi "inventer" les pratiques.

Le rôle de transmission des traditions est fondamental. Ce rôle doit être envisagé en incluant la grande diversité des patrimoines qui existent aujourd'hui dans notre société. La tradition n'est vivante que dans la mesure où on est capable d'inventer des contextes dans lesquels le patrimoine prend du sens pour les participants et s'inscrit dans les conditions de la société contemporaine. L'enseignant en musique doit pouvoir susciter des aventures nouvelles et des rencontres avec les diverses pratiques musicales d'aujourd'hui. »<sup>25</sup>

Il y a peut-être dans cette réflexion une réponse à la question : Pourquoi si peu de gens s'intéressent à la musique d'expression classique ? C'est peut-être parce que les musiciens, les enseignants de la musique et autres médiateurs ne renouvellent pas et ne font pas vivre cette musique pour lui donner un sens et une perspective contemporaine. Une question entraîne une autre et on peut conclure cette partie en se demandant : quelles nouvelles pratiques peut-on inventer pour faire vivre une musique actuelle ou ancienne ?

---

<sup>25</sup> Le métier de professeur de musique dans le secteur spécialisé. Essai de définition des compétences et de procédures d'évaluation, document de travail, Cefedem Rhône-Alpes, 2003.

## Conclusion

L'anecdote raconte qu'une personne avait expliqué à Toulouse-Lautrec qu'elle ne comprenait pas sa peinture. Celui-ci avait répondu : « Mais Madame, la peinture, ça ne se comprend pas. C'est comme la merde, ça se sent ! ». L'attitude du peintre correspond aux réflexions décrites dans la deuxième partie à travers les idées de Malraux : l'art est un langage qui s'adresse à la sensibilité humaine et qui transcende les explications et l'analyse. A l'inverse, on raconte qu'une personne se plaignait auprès de Picasso de ne pas être sensible à son art. Picasso aurait répondu « Comprenez-vous le chinois ? Non ? Et bien la peinture c'est comme le chinois, ça s'apprend ! ». Nous avons le revers de la médaille, une radicalisation de la médiation intellectuelle décrite dans la troisième partie de notre réflexion. Ces deux anecdotes décrivent deux attitudes qui s'opposent en apparence et se complètent. En cherchant dans son vécu personnel, le lecteur trouvera sûrement des exemples qui correspondent à ces deux cas de figure, le choc esthétique et la médiation intellectuelle.

Nous avons vu également que la médiation d'une pratique artistique ne se résume pas à ces deux positions. Tout d'abord, l'évolution et la diversité des schémas situant le public, l'artiste, la pratique artistique et les autres acteurs du dispositif montrent que de nombreuses possibilités sont existantes ou restent à inventer. Ensuite, la nature de la pratique définit en partie la médiation qui va permettre au public de la découvrir et de la faire vivre, comme nous l'avons vu dans le cas de la musique classique, mais aussi pour la batucada, le Rara, ...

Enfin, nous avons vu que la médiation culturelle, qui est une des priorités de la politique culturelle française depuis 1971 (Ministère des Affaires Culturelles sous Jacques Duhamel), est un principe que l'on peut transposer dans un cadre pédagogique, dans une école de musique, un cours particulier ou collectif. En évoquant le cas de la musique classique, nous avons pu constater l'importance de transmettre ce patrimoine culturel et la nécessité d'inventer des contextes et des pratiques qui peuvent lui donner un sens dans le monde d'aujourd'hui. Les possibilités sont multiples et de nombreux enseignants et équipes pédagogiques redoublent d'imagination pour faire vivre cette musique, grâce à un renouvellement incessant d'expériences, d'aventures et de métissages.

J'aimerais profiter de cette conclusion pour remettre en cause deux points de ma réflexion.

Dans un premier temps, je voudrais évoquer la forme de ce mémoire. Elle est arbitraire, et ne fait pas l'objet d'une progression. La lecture peut se faire en commençant par la partie sur l'école de musique, puis continuer sur la médiation intellectuelle, ... Cela est dû au fait que dans ma réflexion, je ne cherche pas à prouver qu'une médiation est meilleure qu'une autre, mais plutôt à les définir et à évaluer leurs différences. J'ai fait cette démarche dans l'espoir de trouver des clés qui permettent de au professeur de musique de remplir la mission décrite ci-dessus dans l'introduction : « L'enseignant a une mission éducative qu'il mène en permettant l'accès à une pratique musicale. [...] ». C'est pourquoi, l'idée de progression ne me paraît pas importante dans la forme de ma réflexion.

Le deuxième point est à propos de l'utilisation du terme « médiation ». Il est beaucoup utilisé et avec des sens très différents, particulièrement dans le domaine culturel. De plus, en creusant la réflexion, on s'aperçoit que la médiation est toujours présente dans une pratique musicale, comme évoqué ci-dessus dans la partie « La musique, exemple de médiation » et on finit par ne plus savoir quel est le médiateur, quelle est la pratique, quel est le public. A-t-on réellement besoin de parler de médiation ?

En effet, il semblerait que ce terme ne convienne pas pour certaines pratiques, comme par exemple dans le cas de la pratique amateur où le public devient lui-même artiste (dans le sens où le public a une production artistique). Une réflexion serait à mener autour du même sujet, avec les mêmes ressources et les mêmes contextes sans utiliser le mot « médiation » ; son utilisation est parfois une facilité qui évite de préciser l'idée que l'on met derrière ce mot. Peut-être que sa disparition fera naître des idées neuves, voire plus faciles à formuler et plus claires pour le lecteur.

## Bibliographie

- Allan Derek, *Art and the Human Adventure: André Malraux's Theory of Art*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Claude Tannery, *L'héritage spirituel de Malraux*, Paris, Edition Arléa, 2005.
- Olivier Donnat, « La question de la démocratisation dans la politique culturelle », in *Modern & Contemporary France*, no 11-1, février 2003, p. 9-20.
- Jacques Charpentreau, *Pour une politique culturelle*, Paris, Éditions ouvrières, 1967.
- Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.
- Bernard-Henri Lévy, *Éloge des Intellectuels*, Paris, Grasset, 1987.
- Robert Abichared, *La décentralisation théâtrale*, 2. Les Années Malraux 1959-1968, Arles, Actes Sud, 1993, 2005.
- P. Bourdieu et A. Darbel, *L'amour de l'art*, Paris, Editions de Minuit, 1971.
- Raphaël Aubert, *Malraux ou la lutte avec l'ange*, Genève, Editions Labor et Fides, 2001.
- André Malraux, *Les voix du silence*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, éd. Gallimard, 1951, 2004.
- Alain Stimec, *La médiation en entreprise : réceptivité et facteurs de développement*, thèse de doctorat, Université Paris I, Septembre 2001.
- Jean-Claude Lartigot, *L'apprenti instrumentiste : La musique sur mesure ? Du projet de l'élève à la médiation des situations d'enseignement*, Thèse de doctorat, directeur de thèse Philippe Meirieu, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 1994, pp. 152-156.
- Etienne Leroy, "Médiation mode d'emploi", in *Droit et société*, n° 29, 1995.
- Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, PUG, 1999.
- Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, Paris, Edition L'Harmattan, 1999.
- Sylvie Lacerte, *La médiation de l'art contemporain*, thèse de doctorat en études et pratique des arts, Montréal, UQÀM, 2004.
- Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Editions Métailié, 1993.
- Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 1996, 2004.
- Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.

- Adeline Vieu, *Démocratisation et musique classique. Mythe ou réalité ?*, Lyon, Université Lumière Lyon II, Institut d'Etudes Politiques, Mémoire 2005-2006.
- Passages Public(s), *La médiation artistique et culturelle*, Lyon, ARSEC, 1995.

## ***Abstract***

Dans ce mémoire, nous cherchons à répondre à une question propre à l'enseignement de la musique : Comment faire découvrir une musique à un élève ? Quelles sont les différentes médiations possibles pour faire découvrir une musique à un élève, et plus largement, à un public ? Des éléments de réponse sont apportés par l'analyse de la politique culturelle sous Malraux, la description de différentes pratiques amateurs et le récit d'expériences personnelles.

## ***Mots-clés :***

Médiation, Malraux, pratique amateur