

La musicologie par l'art radiophonique

David Christoffel

Volume 40, numéro 1, 2020

Pour des musicologies alternatives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096481ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1096481ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Christoffel, D. (2020). La musicologie par l'art radiophonique. *Intersections*, 40(1), 93–109. <https://doi.org/10.7202/1096481ar>

Résumé de l'article

Alors que la présence de la musicologie sur les radios publiques s'est considérablement effondrée depuis une dizaine d'années, le recours à la création radiophonique pour renouveler les pratiques de médiation musicale a permis, dans le même temps, des résultats particulièrement prometteurs. En revenant sur des expériences menées dans les deux CNSMD (de Paris et de Lyon) et dans les ENS Ulm et Lyon pour l'émission indépendante *Metaclassique* d'une part et dans l'atelier de création radiophonique *Le Labo* (Radio-Télévision-Suisse) d'autre part, cette étude cherche à montrer comment la radio, mobilisée au-delà de ses réflexes journalistiques, peut être un médium privilégié pour développer un rapport sensible et autrement réflexif à l'exercice de la musicologie.

LA MUSICOLOGIE PAR L'ART RADIOPHONIQUE

David Christoffel

À la mémoire d'Emmanuel Ducreux¹

Quand la radio est pensée comme un espace de contact entre un public pré-supposé non-initié et des musicologues estampillés experts, tout ce qui se dit sur les ondes est enfermé dans une vision scalaire de la pédagogie. Dans cette représentation pyramidale, ascensionnelle, de la musicologie à la radio, tout ce qui est fait pour démocratiser les musiques savantes revient à répartir ses discours d'accompagnement sur différents paliers et réduire toute parole sur la musique à son niveau de difficulté, sur un seul axe qui va du plus accessible au plus spécialisé.



Figure 1: Représentation scalaire des discours sur la musique

Les différents dispositifs de médiation musicale que nous avons imaginés depuis 2015 utilisent les agencements énonciatifs radiophoniques comme autant de vecteurs d'horizontalisation des rapports entre musicologue et amateurs. D'abord, pour désaxer les discours sur la musique de la stricte exigence d'accessibilité, nous avons imaginé avec Marie-Hélène Serra de la Philharmonie de Paris, un atelier intitulé *La Tribune* (en référence à l'émission historique de la chaîne de radio France-Musique). Cet atelier (actif sur la période 2015–2016), proposait non pas à des critiques assermentés mais à des auditeurs de se mettre dans la situation d'une émission de radio pour s'exprimer sur des œuvres en affinant leurs ressentis d'après-concert par la médiation d'une

¹ Emmanuel Ducreux (1963–2022) était professeur et chef du département de culture musicale du CNSMD de Lyon. C'est grâce à lui que plusieurs expérimentations de musicologie imaginaire par la radio ont été rendues possibles. Compositeur et auditeur du Collège de Pataphysique, il est notamment l'auteur avec Daniel Apodaka d'une « Invitation à une musique imaginaire » parue dans *Viridis Candela*, 21 pédale 143 (15 mars 2016).

situation éditoriale radiophoniquement identifiée (Christoffel 2018a). En tant que médiateur ou référent musicologique, mon travail n'était donc plus de dispenser un savoir sur les œuvres que les auditeurs allaient entendre, mais de recueillir leurs réflexions sur l'expérience qu'ils venaient de vivre. Ce dispositif offrait trois ordres de retournement par rapport à un avant-concert conventionnel : faire de l'œuvre un préalable à la discussion au lieu de maintenir la médiation dans une phase préliminaire à la musique, mettre le médiateur en position d'écoute de l'auditeur au lieu de se placer dans une forme d'enseignement magistral, partager et réfléchir une expérience au lieu de recevoir un savoir objectif. Le contenu partagé était alors plus subjectif, sur un registre cependant moins souvent émotionnel qu'existential. Par exemple :

après avoir écouté ça, on ne peut pas tout à fait se conduire, se comporter ou fermer les yeux, comme on aurait pu le faire avant. D'ailleurs, je l'écoute avec parcimonie. [...] Contrairement à vous qui l'écoutez tous les jours, je ne pourrais pas sortir un disque de Pärt par jour, c'est beaucoup plus mesuré. Je m'en sers plutôt lorsque je dois prendre des décisions très importantes. (Transcription d'une archive personnelle)

Ce qui, dans une telle circonstance, faisait musicologie était d'arriver à objectiver collectivement les enjeux qui donnaient de l'importance à l'expérience du concert. Le médiateur musicologue étant alors un accompagnateur de l'auditeur à verbaliser une expérience musicale, à en faciliter l'expression pour lui donner une nuance ajustée. Cette première expérience notable trouve un écho dans les réflexions de Sylvie Pébrier la médiation de la musique qui se montrent très attentives à mettre l'auditeur au centre de ses découvertes, au lieu de laisser le panthéon en haut d'un parcours initiatique.

En apprivoisant le spectre du relativisme, l'espace s'ouvre de la reconnaissance de l'égalité des amateurs et des professionnels, des musiques populaires et des musiques savantes, des diverses expressions culturelles et de l'ensemble du vivant. (Pébrier 2021, 77)

L'énumération porte à généraliser la dignité des discours et nous incite à porter l'exigence d'égalité devant le micro, en défendant « l'égalité des amateurs et des professionnels » dans les espaces médiatiques dédiés à la musique, jusqu'à « l'égalité » entre les genres radiophoniques sans laquelle la variété des expressions culturelles est vouée à tourner en rond dans les moulinettes journalistiques (et musicologiques). Le fait est que faire « atelier radio » en lieu et place d'une médiation musicale est propice pour mettre l'auditeur au centre. Au-delà de l'atelier *La Tribune*, nous avons imaginé d'autres dispositifs qui installaient la création radiophonique au cœur d'un processus de médiation musicale. Du *Téléphone arabe*² à *Pierrette et la louve*³, en passant par la

² Exercice narratif qui consistait à assembler des variations sur l'intrigue de *La flûte enchantée* en jouant au téléphone arabe avec des collégiens dans le cadre du programme *Dix mois d'école et d'opéra* de l'Opéra de Paris.

³ Exercice narratif qui consistait à imaginer ce que serait devenu *Pierre et le loup* si, au lieu de 100% de protagonistes masculins, le conte avait mis en scène 100% de figures féminines, dans le cadre

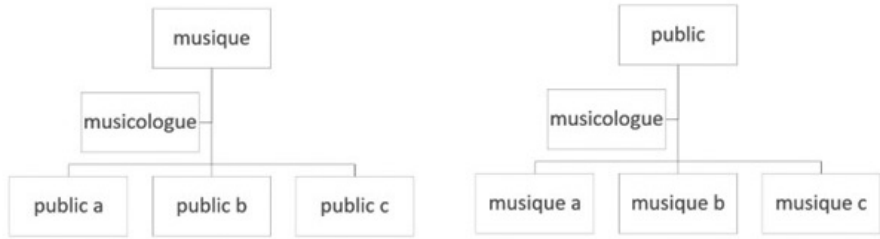


Figure 2 : Fausse horizontalisation

série *La musique expliquée aux aliens*⁴ ou les *Puzzles musicaux*⁵, nous avons cherché à modifier les coordonnées énonciatives du discours sur la musique par autant de déplacements éditoriaux. Ces différentes expériences ont fait l'objet d'une transmission auprès des professeurs d'éducation musicale adhérents de l'APÉMu⁶ (Christoffel 2019) et se sont prolongées dans un atelier mis en place en 2017 dans l'offre pédagogique de Radio France (et toujours en vigueur), co-conçu avec Samuel Débias, *Les Ondes symphoniques*. Au cours d'une séance de deux heures, cet atelier offre à un public de 8 à 18 ans une découverte de la variété des genres radiophoniques par des mises en pratique sur des thématiques musicales, selon l'objectif « de mettre de l'EAC⁷ dans l'EMI⁸ et réciproquement de l'EMI dans l'EAC » (Débias 2018, 49).

Mais la centration sur la parole du participant présente le risque de reconduire, dans une version renversée, mais toujours triangulaire, la représentation de la médiation dans une pyramide dont le sommet voit l'œuvre remplacée par le public avec, toujours, le médiateur comme entre-deux.

Le triangle reprend les schémas de la théorie de l'information et revient à penser le médiateur comme un câble USB qui doit s'effacer comme tiers pour protéger la qualité de l'information entre l'émetteur et le récepteur (Citton 2017), suivant l'adage scolastique *vox significat mediantibus conceptibus* selon la tripartition thomiste qui prévoit que les paroles accèdent aux choses moyennant les concepts. Ces derniers, étant en position de faire médiation entre les

de la production de *Pierre et le loup* par la chorégraphe Dominique Brun au Théâtre Les 2 Scènes à Besançon et diffusé dans le numéro 10 de *Metaclassique*.

⁴ Dans le cadre du cours de médiation du CFMI d'Orsay, les étudiants étaient invités à concevoir des modules expliquant la musique aux aliens qui étaient ensuite diffusés sur *La Radio Parfaite*, la webradio du Printemps des Arts de Monte-Carlo.

⁵ Jeu d'écoute proposé à des enfants de l'École Barbanègre à Paris, qui devaient retrouver l'ordre des fragments d'une même œuvre développé dans le cadre des actions d'éducation artistique et culturelle du Festival d'Automne de Paris.

⁶ L'Association des Professeurs d'Éducation Musicale (APÉMu) créée en 1946 (alors qu'elle existait sous forme d'amicale depuis 1936), réunit les enseignants en éducation musicale de tout niveau de la vie scolaire. Elle est la seule association nationale représentant l'éducation musicale dans l'Éducation Nationale en France.

⁷ Education Artistique et Culturelle (EAC), socle de la politique culturelle française depuis la charte pour l'éducation artistique et culturelle présentée par le Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle en juillet 2016.

⁸ Education aux Médias et à l'Information (EMI), qui a été fortement renforcée par l'État français depuis les attentats contre le journal *Charlie hebdo* le 7 janvier 2015.

choses et les paroles (ce qu'on retrouve dans le modèle de Peirce), ils sont vite enfermés dans leur rôle de médiateurs, tandis que les médiateurs se trouvent enfermés en agents de liaison garants de la bonne qualité de la transmission. Mettre l'art radiophonique au centre des manières de discourir sur la musique entend bien créer un choc d'horizontalisation des pratiques de la musicologie, mais ne peut y arriver qu'en s'affranchissant d'une vision véhiculaire du langage et de la radio.

UNE ÉCO-POÉTIQUE DE LA RECONSTITUTION

Notre question n'est pas ici de savoir si la médiation doit être au service de la musicologie ou si c'est à la musicologie de se mettre au service de la médiation : nous considérons que les deux activités se trouvent devant la même impasse quand elles doivent s'inscrire dans une pyramide des gains heuristiques ou, ce qui revient au même, comme des ponts jetés entre des rives séparées. Au lieu de tenir la radio pour un outil de transmission d'informations, nous voulons la mobiliser comme une technique d'excitation poétique des expériences esthétiques. En se pensant poétique, à déborder la pensée audiométrique de sa puissance, la situation radiophonique vient questionner l'ancrage de la parole dans un environnement. Mais que peut-on entendre par « poétique » en matière de radio ?

Dans son essai *Representing Reality* (1991), le critique cinématographique Bill Nichols distingue différents « modes documentaires de représentation » qui ciblent notamment la place occupée par le documentariste dans ses productions. Nous pouvons toujours chercher entre les lignes de cette typologie, un panel de possibilités pour infiltrer de la poésie dans le genre documentaire.

- en « mode exposition », il peut y avoir une force poétique des événements présentés, éventuellement renforcée par le modèle musical d'association des scènes, suivant la manière dont le montage souligne avec plus ou moins de suggestion la linéarité du flux chronologique;
- en « mode observation », Nichols déduit du retrait du documentariste des qualités d'immersion parfois qualifiées de poétiques, mais le terme « poétique » est employé dans un sens qui paraît alors vaguement synonyme d'*esthétique*;
- en « mode interactif », la poésie commence à saisir des points de la forme documentaire puisqu'elle peut tenir à des effets de style dans les interactions dont le documentariste prend l'initiative, mais encore au plaisir formel qu'il peut chercher à tirer des stratégies d'exposition mises en place;
- le dit « mode réflexif » voit la poésie définie par les seuls interactions et commentaires.

À travers ce répertoire, on pourrait entrevoir une sorte « d'ascension de la poésie », le dernier mode étant celui qui offre le plus de sophistication. Au fond, Nichols réduit surtout l'ordre du « poétique » documentaire à des effets de stylisation de tel ou tel geste de production, sans envisager les potentiels poétiques propres aux variations énonciatives permises par l'écriture audiovisuelle.

À l'inverse, nos expériences de médiation ont cherché à investir la poétisation de la radio à partir d'une sensibilisation du rapport du locuteur au monde. Nous avons pu analyser (Blanc et Christoffel 2015) comment l'éco-poétique se réduit parfois à la mise en récit des bouleversements environnementaux et reconduit un rapport accessoire au langage. En plus de mettre la poésie dans un rôle instrumental, utilitaire, cette manière de penser les rapports entre poésie et écologie repose sur l'illusion que les changements exigés par la crise environnementale pourraient s'opérer sans le moindre bouleversement des rapports à la nature. À la suite d'expérimentations de lecture de poèmes dans l'espace public, nous avons mené une réflexion sur les manières dont l'environnement pouvait s'insinuer dans les expériences poétiques pour interroger la dimension écologique du rapport aux poèmes (Blanc et Christoffel 2008). En plus de relever l'impact du microphone sur la situation (« on doit l'éloigner des bouches des lecteurs sinon ils prêchent »), nous avons pu esquisser une conscience écologique de l'allocution poétique : « Peut-être faut-il marcher pour changer la place de la parole dans le corps qui, autrement, se stabilise et perd en labilité ? ». Il s'est aussi insinué, dans le rapport au texte, une pensée du devenir du verbe dans la nature : « Pour certains, le texte doit se perdre, se dissiper dans l'environnement, se disperser au vent. Est-il alors question d'inséminer l'environnement ? ».

Appliquée à la musicologie, une même expérience de pensée pourrait être : et si l'activité du musicologue qui veut présenter une œuvre musicale du répertoire prenait une autre consistance du seul fait de ne plus se faire devant un public aligné dans une salle de concer ?

Dialoguer sur l'œuvre en plein air

En 2020, avec des étudiants de la classe des Métiers de la culture musicale de Lucie Kayas du CNSMD de Paris, nous avons expérimenté des dialogues en plein air, chaque fois autour d'une œuvre qui devait n'être identifiée ni par son titre ni par le nom de son compositeur. De cette expérience (diffusée dans le numéro 72 de *Metaclassique*), le bilan était particulièrement asymétrique : certains étudiants ont témoigné d'un malaise, d'un sentiment d'échec de se voir projeté dans un contexte aussi artificiel (au regard de la consigne), considérant même peu valorisant, voire indélicat, d'entendre leurs prestations diffusées sur des radios⁹. Tandis que des diffuseurs de l'émission ont témoigné : « enfin une façon *aérée* de parler de la musique classique ». Ce que les radios entendent alors comme une aération littérale du discours sur la musique, est vécu comme un échec quand cette parole extérieure au Conservatoire est visée par les critères de consistance en vigueur à l'intérieur de l'institution. Car il faisait unanimité, au moment de l'enregistrement, que dialoguer sur les œuvres musicales dans des espaces ouverts était non seulement sympathique, mais très utile pour repérer justement les types de considération qui actaient cette ouverture.

⁹ Le dissensus sur la pertinence de les publier a peut-être été amplifié par une mécompréhension réciproque, entre le début du travail et ledit premier confinement, sur la destination éditoriale des enregistrements.

Reconstituer un concours de déclamation

Si les contours pédagogiques des mises en situation peuvent être flous (au point que le gain heuristique est parfois incertain), les questionnements ouverts par ces détours méritent d'être encore mis à jour. Dans le cadre du cours d'histoire de la musique de Rémy Campos au CNSMD de Paris, nous avons mené une première expérience en 2018, qui proposait aux étudiants de reconstituer un concours de déclamation du début du vingtième siècle. Le fait de la transposition historique impliquait un travail préparatoire plus balisé, à partir de comptes rendus de concours. Pour autant, le fait de jouer une candidate ou un juré de l'époque posait des questions d'un autre ordre. Le jeu de reconstitution permettait de gagner en conscience de l'historicité de la langue, de redimensionner les grilles de valeur en circulation sur la déclamation il y a cent ans. Si la méthode est inhabituelle, elle laisse souvent un sentiment d'asymétrie entre une dimension très plaisante en pratique et une incertitude quant à sa consistance scientifique. Les doutes sur la consistance *a priori* de tel dialogue ressemblent aux méandres d'une enquête bibliographique dans laquelle on ne sait pas où aller tant que l'objet de l'étude n'a pas été reparamétré par le recroisement des sources. La scientificité ne va pas sans un effort d'objectivation, que les sources soient produites *in situ* ou récoltées dans les archives. Là où la matière de dialogues improvisés oralement offre de nouveaux horizons heuristiques spécialement aiguisés par le recours aux outils radiophoniques, c'est en mettant sous écoute les marqueurs énonciatifs du processus délibératif : empathies intonatives entre les intervenants, recours à des canons prosodiques pour installer une pensée, faibles marges de variantes des choses qui sont dites par les représentants de l'autorité... Mais en plus d'un renouvellement des thématiques de travail, le déplacement des conditions discursives instaure une inflexion dans la discipline musicologique. Au lieu de construire un rapport aux sources adapté pour l'épanouissement d'une problématique, il s'agit en effet de remettre en perspective l'échelle de ce qui est analysé par rapport aux conditions d'élaboration énonciative des analyses. Ce n'est alors qu'en rebroussant les déterminismes éditoriaux que nous pourrions jouir, sans être condamnés aux réductionnismes scientifiques en vigueur (Christoffel 2018b).

Dans l'expérience menée dans la classe de Rémy Campos, le discriminant de genre radiophonique avait tout de suite installé une opposition d'heuristiques. Au moment de tirer les conclusions de ces séances, il avait été relevé que si nous avions fait un documentaire, nous aurions pu baliser un scénario et faire une collecte de données *ad hoc*. Surtout, la répartition des rôles aurait été journalistiquement cadrée : un narrateur (journaliste) aurait été responsable d'un récit, tandis que des interviews d'experts et de témoins, des sons illustratifs (ambiance), des lectures de lettres, de récits de concours seraient venus illustrer la véracité du récit. Mais comme nous faisons une fiction radiophonique, le premier matériau verbal produit tenait dans des improvisations ouvertes qui, pour être en prise avec la situation donnée, n'avaient pas d'enjeu prédéterminé. Cela n'excluait pas un travail de documentation historique préalable. Pour donner une représentation probante d'un jury de 1910, il fallait s'imprégner des

archives écrites, corriger les anachronismes de langage et assurer une cohérence dans le récit. La mise en situation radiophonique excitait la question de la frontière entre la réalité et l'invention.

Rejouer la controverse Gould versus Bernstein

En 2020, dans le cadre du cours d'histoire de l'audio-dramaturgie de Marion Chénétier-Alev, nous avons proposé à des étudiants de l'ENS Ulm¹⁰ de reconstituer la controverse entre Glenn Gould et Leonard Bernstein lors du concert du 6 avril 1962 sur l'interprétation du *Concerto pour piano n°1 en ré mineur*, op.15 de Brahms. C'est en s'inspirant des techniques de cartographie des controverses développées par Bruno Latour à titre de version didactique de la théorie de l'acteur-réseau¹¹ que nous avons adapté l'outil d'enquête sur les débats sociotechniques contemporaines pour traiter d'un épisode de l'histoire de la musique par la création du documentaire-reconstitution *6 avril 1962* (diffusée dans l'émission *Le Labo* de la Radio-Télévision-Suisse).

S'il restait une archive de la prise de parole de Bernstein qu'il « suffirait » de rejouer, le travail aurait donc consisté à imaginer des situations parallèles pour créer des points de focalisation hétérogènes sur l'événement : une séance de spiritisme pour demander à Brahms lequel des deux musiciens est le plus proche de la vérité de son *Concerto no1*, un couple de français bloqués dans les embouteillages à New York, une rencontre entre un abonné de l'orchestre et une chargée de communication... Pour être en prise avec l'événement et la controverse, le débordement des situations s'est appuyé sur une importante documentation. Dans un courriel qui explicite ses avancées dans la préparation des enregistrements, une étudiante écrit :

ça m'a permis de me rendre compte de ma fausse route concernant le rapport charnel, voire sexuel de Gould à son piano. En fait, c'était un platonicien, qui pensait la musique avant tout, au point de ne pas avoir besoin de s'entraîner à la fin de sa vie avant d'aller enregistrer, puisqu'il « visualisait » le morceau¹².

La même étudiante lit ensuite *Le naufragé* de Thomas Bernhard et surligne quelques phrases générales comme : « Nous passons notre vie à fuir le dilettantisme et toujours il nous rattrape ». Un genre de phrase un peu plus grande que ce que l'on vient y chercher, dont la portée musicologique deviendra vite évidente à qui prendra le temps de la penser. Mais surtout, la documentation sur la pensée musicale de Glenn Gould se doublait d'une réflexion sur la radio, alimentée de la lecture de *Rêverie et radio* de Bachelard, pour qui : « La radio doit dire le soir aux âmes malheureuses, aux âmes lourdes : "Il s'agit de ne plus dormir sur terre, il s'agit de rentrer dans le monde nocturne que tu vas choisir" » (Bachelard 1951, 223).

¹⁰ Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris.

¹¹ Nous avons expérimenté cette méthode de manière radiophonique à Telecom Paris, au point de remporter le Prix de la cartographie de la controverse en 2018.

¹² Correspondance privée.

PARTIR DU FAUX POUR ARGUMENTER VRAIMENT : L'EXEMPLE DE « L'EFFET BOULEZ »

À nouveau dans le cadre de l'émission de création radiophonique de la Radio-Télévision-Suisse, nous avons en 2020 produit un documentaire intitulé *L'Effet Boulez*. Il s'agissait d'organiser une confrontation entre des personnalités identifiées pro-Boulez et des figures réputées plus hostiles à l'esthétique boulezienne autour d'une fausse étude scientifique¹³ (dont ils étaient avertis de la facticité) :

Des chercheurs de l'Institut Besser Zwölf ont voulu tester sur des enfants de 7 à 10 ans l'effet de l'écoute de la musique de Pierre Boulez sur leur aptitude à des tests de logique élémentaire. [...] Les enfants exposés à la musique de Debussy donnaient 20 à 23% de bonnes réponses de plus que les enfants qui n'avaient pas entendu de musique. Là où ceux qui avaient écouté de la musique de Boulez enregistraient des scores de 9 à 12% inférieurs aux attentes. (Christoffel 2021b)

Les deux personnalités sollicitées pour « défendre » Boulez étaient Christian Merlin¹⁴ et François Meïmoun¹⁵. Les deux personnalités sollicitées pour « attaquer » Boulez étaient Karol Beffa¹⁶ et Jérôme Ducros¹⁷ qui a donné son nom à ladite « affaire Ducros » à la suite de la polémique déclenchée par la conférence « L'atonalisme. Et après ? » donnée le 20 décembre 2012 au Collège de France, dans la chaire de création artistique de Karol Beffa. Mais au lieu de leur demander leur avis, il était demandé à chacun de livrer son avis à la place d'un autre des intervenants qu'il suppose en désaccord avec lui :

L'INTERVIEWEUR : Christian Merlin, [...] si vous étiez Karol Beffa, comment est-ce que vous réagiriez à cette étude ?

CHRISTIAN MERLIN : Je vous dirais que je ne suis pas surpris du tout parce qu'à force de se couper de toute logique élémentaire et sensible, la musique de Boulez dans son hermétisme et dans son aspiration à une cérébralité totalement déconnectée de la sensation commune à tous, il est inévitable que les repères des auditeurs soient complètement brouillés et qu'ils ne sachent plus du tout où ils en sont, ce qui est complètement déstructurant.

L'INTERVIEWEUR : C'est-à-dire qu'il y aurait une continuité entre une perte de repères musicaux et une perte de repères logiques ?

¹³ *L'Effet Boulez* a été présenté comme un « mockumentary » dans le cadre de sa sélection au Prix Europa. Indépendamment du fait que les délibérations du Prix Europa se font en anglais, même si l'œuvre radiophonique est en français, nous avons en effet préféré l'appellation « mockumentary » à « documenteur », dans l'idée que le mensonge y est préalable à une démarche documentaire qui porte sur des enjeux esthétiques réels avec de vrais acteurs de la controverse.

¹⁴ Critique musical au Figaro, producteur à France-Musique et auteur de la monographie Pierre Boulez aux éditions Fayard en 2019.

¹⁵ Compositeur, professeur au CNSMD de Paris et auteur d'une thèse parue sous le titre *La construction du langage musical de Pierre Boulez* aux éditions Aedam Musicae en 2019.

¹⁶ Compositeur, auteur et maître de conférences à l'ENS-Ulm.

¹⁷ Pianiste.

CHRISTIAN MERLIN: Bien sûr, puisque la musique est un langage et, en l'occurrence, sa grammaire et son vocabulaire ne sont plus accessibles.

L'INTERVIEWEUR: Pierre Boulez a pourtant lui-même écrit des *Points de repère*?

CHRISTIAN MERLIN: Bien sûr. Et si vous me redonnez la parole...

L'INTERVIEWEUR: Oui, Christian Merlin, exprimez-vous.

CHRISTIAN MERLIN: Oui, il est évident d'abord que je ne pense pas un mot de ce que je viens de vous dire, mais que la notion de repère était très importante pour Pierre Boulez. Mais étant donné que Pierre Boulez était quelqu'un qui aimait créer un ordre pour pouvoir mieux le détruire, je pense que les deux aspects sont absolument inséparables l'un de l'autre. (*ibid.*)

Et, dans l'autre sens :

L'INTERVIEWEUR: Karol Beffa, si vous étiez à la place de Christian Merlin, quelle serait votre réaction à cette étude ?

KAROL BEFFA: Alors, je pense que je pourrais dire quelque chose comme : pour que l'expérience soit vraiment valable, il faudrait qu'on la réplique. Peut-être que, statistiquement, on obtiendrait des résultats assez différents et significativement différents. Je pourrais dire une autre chose qui est que tout cela vient de ce que cette musique de Boulez n'a pas été suffisamment entendue, suffisamment écoutée. Il faudrait en fait qu'on force les auditeurs à écouter pendant des heures et des heures et des heures de la musique de Boulez pour bien la connaître. Et alors, les aptitudes logiques seraient phénoménales. On aurait une cohorte d'enfants qui seront tous des petits Einstein en puissance. (*ibid.*)

La confrontation montre que chacun prend soin de caricaturer le point de vue de l'autre, tout en lui ménageant une part de subtilité qui semble vouloir échapper au procès en exagération. Surtout, il ressort un point de consensus sur l'idée de ne pas laisser arbitrer les questions musicales sur des critères de performances cognitives. Car, au-delà du cas Boulez, le détour par la fausse étude permet aussi de thématiser, grandeur nature, le poids qu'une étude positiviste vient faire peser sur les divisions esthétiques. Pour autant que ce point est, grâce à l'écriture radiophonique, enchâssé dans le débat sur la complexité musicale :

JÉRÔME DUCROS: Dans le fond, pour être vraiment très sincère, je ne pense pas que de telles études puissent être profondément très intéressantes. Je ne crois pas qu'elles puissent nous apporter une connaissance essentielle sur la nature des musiques étudiées, ni même sur l'évolution de la musique. En réalité, j'ai toujours pensé, et ce n'est pas ce genre d'études qui va me détourner de cette pensée, que la musique se suffit à elle-même. Ensuite, que des chercheurs s'intéressent à savoir ce qui se passe dans notre tête quand on joue de la musique, quand on en entend et qu'ils cherchent à voir si différents styles de musique peuvent induire différentes formes de

réactions, effectivement, c'est intéressant et je trouve ça tout à fait normal qu'on s'adonne à ce type de recherches quand on a les moyens techniques de le faire. Le problème, c'est qu'on va tous s'emparer des chiffres dans tous les camps pour prouver qu'on a raison de penser ce qu'on pense. Donc, c'est intéressant, sans plus.

L'INTERVIEWEUR : Mais au-delà de la validation variable de ce genre d'étude, vous seriez quand même plutôt à penser que l'agilité mentale que l'on peut avoir à la sortie d'une musique n'est donc pas un critère esthétique ?

JÉRÔME DUCROS : Réellement, non. Encore une fois, l'expérience d'une écoute bouleversante dans le sens où on vient d'être confronté à un chef d'œuvre, que ce soit une première écoute ou une réécoute, il me semble réellement que l'état de sidération dans lequel cette expérience — provisoirement en tout cas — amoindrit nos capacités intellectuelles « normales ». Moi, il m'arrive souvent quand même, après une écoute justement très marquante, de ne pas être capable, dans la foulée, de poursuivre mes activités courantes, de faire un *mail*, de passer un coup de fil. Il va falloir un certain temps. Donc, je n'ai pas fait le test. Je n'ai pas essayé de faire des multiplications ou de résoudre une équation...

L'INTERVIEWEUR : Oui, mais ça veut bien dire qu'une forme musicale pas si facilement assimilable est donc plutôt plus valeureuse ?

JÉRÔME DUCROS : Oui, oui, ça ne m'étonnerait pas...

L'INTERVIEWEUR : D'accord, vous êtes plutôt un partisan de la complexité ?

JÉRÔME DUCROS : Non, parce que, vous semblez... Disons que je considère qu'éventuellement, si une bonne musique nous détruit provisoirement les neurones, ça n'est pas forcément mauvais ni bon. C'est comme ça. Disons que l'activité de perception artistique profonde et l'activité de réflexion logique ne peuvent pas être simultanées. Il me semble assez normal qu'il y ait besoin d'un sas temporel entre les deux. (*ibid.*)

Alors que les antagonismes sur Boulez se focalisent généralement sur la dispute sérialisme/tonalisme, l'antagonisme entre Jérôme Ducros et François Meïmoun est ainsi déplacé vers la question de la complexité :

L'INTERVIEWEUR : François Meïmoun, est-ce que vous diriez qu'il y a de la surenchère dans la complexité à finalité de sidération ?

FRANÇOIS MEÏMOUN : C'est une question très importante puisque la complexité est un concept que Boulez édifie très tôt, en tant que tel. En 1947, il a 22–23 ans. Très clairement, on voit que la complexité pour lui est gage de savoir ou de savoir-faire. On sait très bien que les choses sont plus compliquées que ça. De toute façon, la conversion de Boulez au sérialisme est indubitablement liée à cette utopie de la complexité comme grammaire qui labyrinthise le réseau de l'écoute. Et c'est pour ça qu'il va adopter cette forme d'écriture. Je crois qu'en 45, quand il découvre la série, il se dit « Tiens, enfin... ». Jusque-là, c'était Messiaen le modèle. Mais

chez Messiaen, vous avez quand même toujours une écriture de mélodie accompagnée plus ou moins. Même si ce sont des accords ou des polyphonies. Surtout en 45, c'est encore une écriture avec un accompagnement et un dessus. Dans la musique sérielle qu'il découvre en 45, on est déjà dans autre chose. On est dans une volonté de diagonalisation de l'écoute. Et ça, il en a une intuition précise tout de suite, même si au début, les enregistrements ne sont pas là, les partitions sont difficiles à trouver. Il comprend très bien qu'il a affaire à une grammaire dans laquelle il va pouvoir se perdre pour mieux se trouver. (*ibid.*)

En faisant du documentaire radiophonique un espace de jeu, les intervenants trouvaient plus d'agilité à imbriquer différents pans du sujet : parler de Boulez est une chose, en parler du point de vue de ses effets présumés en est une autre et en parler du point de vue plus ou moins opposé au sien sort des canons de la controverse jusqu'ici alimentée par des charges successives. C'est alors bien par la possibilité offerte par l'art radiophonique de solliciter une parole « semi-fictive » (qui ne rompt pas le pacte de véracité, mais qui part d'un fun fake) que vient s'articuler une parole qui prend le temps de peser ce qu'elle veut dire au moment de venir au micro.

Ruisseler

D'une part, comme nous venons de le voir, la fiction s'offre comme un mode d'enquête alternatif (Christoffel 2021a). D'autre part, les rapprochements entre musicologie et sciences sociales ont permis d'instruire de nouvelles questions, en ouvrant la discipline aux dynamiques collectives des pratiques musicales, en plus des œuvres et des créateurs (Hennion 2007). C'est là qu'en pensant la radio comme un espace de mise en rapport des discours sur la musique, la musicologie peut trouver de nouveaux modes opératoires.

Pour réfléchir sur la délibération, nous avons proposé aux étudiants du CNSMD de Lyon, dans le cadre du cours de culture musicale d'Emmanuel Duceux, d'élaborer une approche sensible de ce qu'un membre d'un jury peut éprouver en prenant le rôle d'un jury fictif (dans une fiction radiophonique diffusée dans le numéro 125 de *Metaclassique*) qui rencontrait un problème de taille : la soprano Florence Foster Jenkins présentait le concours d'entrée à la classe d'art vocal du Conservatoire. Le rocambolesque de la situation initiale conduisait d'autant plus facilement le jeu de rôle à grossir les traits et favoriser spontanément la parodie. D'abord, dans les stratégies de présentation de soi, la plupart des étudiants qui interprétaient des membres du jury, pour évoluer sous des statuts factices, n'en ont pas moins gardé leurs noms réels. Là où une première souligne, en plus de son affiliation, sa très bonne disposition pour ce à quoi elle a été convoquée : « Ophélie Périer, professeur d'art vocal au CNSM de Lyon. J'ai hâte de collaborer avec vous pour définir quels seront les candidats qui auront la chance de poursuivre leur enseignement dans nos locaux » (*Metaclassique* 125); un autre ajoute, à la mention de son affiliation, les péripéties de carrière qu'il a pu rencontrer et la sensibilité esthétique dans laquelle il se situe :

Moi, je suis Nathan Magrecki. Je suis professeur d'art vocal au CRR de Bourg la Reine. J'ai été un temps approché pour devenir professeur au CNSM de Paris. Quelques cabales m'en ont empêché de rencontrer ça à l'occasion. Moi, je tiens de la grande tradition du chant français de Georges Thill, de Ninon Vallin, cette grande tradition de déclamation... (*ibid.*)

Un peu plus tard, le même étudiant met en tension les compétences de son personnage et son utilité pour le jury :

Si on rentre dans les détails, vous voyez que quand ils chantent Lully, ils sont en mésotoniques, tout ça. Moi, j'entends pas les quarts de tons, tout ça. Je vous dis tout de suite, ce n'était pas au programme quand j'ai fait mes classes de solfège. Donc, si c'est ça qu'on nous demande de vérifier, je ne pense pas être compétent sur ces questions-là. (*ibid.*)

Quand il a fallu chercher des arguments pour intégrer une cantatrice milliardaire qui chante très faux, les discussions ont pris des accents plus politiques encore. Dans une première session d'enregistrement, le directeur corrompu venait peser sur la délibération, en faveur de l'intégration de Florence Foster Jenkins :

Cette candidate a, c'est sûr, un profil atypique. Mais je vous demande de bien réfléchir aux valeurs que porte notre institution. Je vous rappelle que le Conservatoire de Lyon a à cœur d'offrir la possibilité à chacun d'intégrer le Conservatoire et peut-être, dans un esprit d'ouverture un peu plus large que celle des institutions qui sont, disons, plus anciennes et peut-être un peu plus éculées. Je vous invite à y réfléchir un petit peu plus. (*ibid.*)

La force parodique du jeu de rôle peut imposer ses propres critères de réussite : fidélité au modèle, capacité de nuances dans l'absurde, force de propagation de la mauvaise foi... Par définition, l'exagération n'est jamais loin de déborder. Et c'est justement pourquoi elle peut aussi être un levier pour mener l'argumentation plus loin. De l'hypothèse franchement improbable d'une candidature de Florence Foster Jenkins à un CNSMD, est née une vraie question : quelles sont les conséquences de la théorie du ruissellement si on l'applique à la politique culturelle ? Même si, selon la formule consacrée, toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé est évidemment fortuite, il reste que certaines ressemblances avec les politiques culturelles en vigueur sont intéressantes à creuser. Alors que le travail était initialement un travail d'exploration, la justification du personnage le plus corrompu a abouti à trouver dans le ruissellement et le mécénat généralisé un chemin « favorable » pour rendre l'impossible quasiment probable. D'où ce dialogue imaginé entre le mari de Florence Foster Jenkins et la ministre de la Culture de la France :

MISTER JENKINS : Bonjour Madame la ministre. Je voulais parler de ma femme, Florence Foster. Elle veut vraiment entrer au Conservatoire de Lyon. J'espère que vous pourrez faire le nécessaire. Je sais que, en ce moment, il y a beaucoup de problèmes pour le budget de la culture. Sachez que moi, je suis tout à fait prêt à participer, mettre au service de la culture de France.

MADAME LA MINISTRE : Vous tombez au bon moment. Ce matin même, j'ai eu les entretiens avec mon conseiller et il m'a fait part de ce nouveau projet des fameuses populations comme votre famille, comme votre femme et vous qui voudraient rentrer dans les grands conservatoires pour ainsi de plus en plus de diversité. (*ibid.*)

L'étudiant qui a interprété le mari de Florence Foster Jenkins est aussi celui qui jouait le directeur corrompu. Amené à reformuler les enjeux de son personnage, il fournissait une description drôlement bivalente, entre la fiction produite pour la radio et la réalité vécue au sein du (vrai ?) Conservatoire :

Le directeur du Conservatoire pour les étudiants et les élèves est un personnage un peu mystérieux. On le croise de temps en temps, simplement en début d'année ou ensuite dans les couloirs. On le voit, on se redresse, on a peur. Tout à coup, on sait que c'est quelqu'un qui incarne une forme de pouvoir. Mais on ne sait pas exactement laquelle. Aussi, cette nébuleuse autour de l'étendue du pouvoir du directeur du Conservatoire peut prêter à toutes sortes de fantasmes. C'est la manière dont il va pouvoir exercer ce pouvoir-là. Je pense que c'est vraiment ça qui s'incarne là dans ce rôle improvisé. (*ibid.*)

Revenant sur leurs prestations dans le jury, une étudiante relève comme les intérêts professionnels et le sens de la coopération peuvent biaiser les jugements (« Mon personnage n'est pas tout à fait là pour les bonnes raisons. [...] Elle va essayer de répondre aux attentes qui lui sont demandées pour intégrer pleinement ce jury et pour être intégrée dans ce milieu »), tandis que l'héritier de Georges Thill souligne le poids des traditions (« ça met aussi en lumière la question d'un certain conservatisme qui colle encore à la peau des conservatoires [et] d'une idée de perpétuation dans la musique classique qui est très forte. Et c'est sans doute ce que met en lumière mon personnage »).

Ce retour réflexif sur la représentation produite, après réécoute des premiers enregistrements, est aussi l'occasion d'une réévaluation des enjeux. Dans un dialogue dont un large extrait a été placé en pré-générique de l'émission, un certain nombre d'inquiétudes se sont formulées : « Vous croyez que ça peut se passer comme ça dans un univers parallèle, pour de vrai ? », s'inquiète l'interprète du directeur et de Mister Jenkins. « Justement, c'était intéressant de se poser ces questions éthiques parce qu'on est vraiment dans un monde complètement uchronique, dystopique », répond l'étudiante interprète de la ministre de la Culture. Le recours à un contrechant de vérité ne peut intégralement échapper à tout artifice. Comme toujours dans la fiction, la sincérité des paroles portées en sortie de rôle est relative et incertaine. Faute d'être absolument sûr que la corruption généralisée du milieu musical désole des étudiants qui semblent avoir pris plaisir à la caricaturer.

– Vous retournez votre veste M. Magrecki !

– Non, non, non. Je modère mon jugement. (*ibid.*)

Envisager le jury comme une joute peut s'entendre comme un dispositif anarchiste (où des « prétendants » prennent la place des « puissants »). Mais le retournement ne serait effectivement un retournement s'il ne se donnait les moyens de réfléchir, de varier les perspectives au sein du jeu. À vouloir multiplier les registres, un jeu d'écriture a consisté, pour faire des petites virgules réflexives en surimpression des improvisations, à décliner le mot « jury » en acronyme (sur les lettres J.U.R.I. pour la faisabilité du jeu). Cela a pu donner des définitions franchement iconoclastes comme « Jacasserie Unilatérale, Rétrograde et Inefficace » ou « Jactance Urticante, Réductrice et Impalpable ». Mais il faut aussi saisir que la nécessité de réduire et déplier la définition en quatre mots force une sophistication qui fait honneur à l'esprit de précision. J.U.R.I. s'est ainsi trouvé défini comme un « Jeu d'Usurpation des Responsabilités Individuelles » ou une « Jachère Univoque de la Raison et de l'Intellect ». Le plaisir du jeu peut aussi aboutir à des définitions plus strictement « glossologiques » : la « Jungle Urbaine Radio Informée » ayant pu être comparée à un « Jokari Unicellulaire à Rebonds Irisés » ou une « Jargouinerie Unijambiste à Réacteur Ionique ». Le non-sérieux de l'exercice est l'occasion d'exprimer une vive perplexité sur l'importance prise par ce mode de délibération : « Junte Unitaire Respectée Inutilement », sans réel mépris pour le plaisir possiblement illimité que les membres d'un jury peuvent trouver dans ces délibérations : « Jubilation Ubuesque, Roborative et Intarissable ».

CONCLUSION

Quand un musicologue est invité à la radio, le code de bonne conduite radiophonique veut qu'on l'interpelle à l'endroit où ses travaux le désignent comme pertinent et qu'il délivre, dans une version condensée quoique simplifiée, le fruit de ses recherches au risque de le condamner à un corpus de sources fermé sur des réflexions mûries en amont de sa comparution au micro. Corrélativement, quand un professionnel de radio intervient dans une institution musicologique, son apport risque d'être réduit à un entraînement à l'oral, alors que l'art radiophonique peut trouver une importance structurante.

Si l'appel à la créativité et à la recherche de poésie passent quelquefois pour une fuite de la scientificité, ils restent des leviers pour élargir l'horizon des pratiques d'analyse et réparer certains réflexes qui veut que « Les étudiants interprètes sont invités à observer les formes ABA' dans les arias de cantate de Bach et dans les *Scènes d'enfant* de Schumann, plutôt que d'aller jeter un œil sur une page des *Psaumes* ou de Novalis » (Accaoui 2021). En appelant de nouvelles situations d'énonciation et une solidarité entre la forme et le fond, l'art radiophonique est bien une opportunité irréductible pour la musicologie d'ouvrir ses modes de fabrication autant que ses horizons.

C'est ainsi qu'à l'occasion d'une classe de maître à l'ENS de Lyon organisée à l'initiative d'Emmanuel Reibel en 2021, il a été proposé à des étudiants de masters de diverses disciplines de se projeter dans différents genres radiophoniques pour donner une prolongation aux hypothèses relevées dans un ouvrage de Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution* (1907). Il

ressort de cet exercice (diffusée dans le numéro 145 de la série *Metaclassique*) — des situations « intra-radiophoniques » (interview de Combarieu, météo de climats musicaux, débat exagérément synthétique, faux duplex avec un spécialiste patenté), d'autres plus « extra-radiophoniques » (autoportrait en sons, sur-titrages de musiques opposées). L'élargissement des formats a bien conduit à un élargissement des questionnements. En préparant l'émission, nous nous demandions par exemple: est-ce que l'histoire de la musique serait différente si les dinosaures avaient survécu plus longtemps? Est-ce que les sons graves sont aux contrebasses ce que les feuillages en hauteur sont aux longs cous des girafes? Pour la préservation de quelle espèce de musiciens la Sonate peut-elle être un avantage?

Au lieu de tenir la radio pour un outil de transmission d'informations, le panorama de ces expériences montre qu'il est possible — et souvent heureux — de la mobiliser comme un excitant poétique des expériences esthétiques. Plutôt que de se penser comme un vecteur promotionnel, la radio peut non seulement devenir un espace de réflexion pour la musique, une manière propre de faire de la musicologie et un exemple pour la vitalité discursive dont la médiation musicale sera toujours nécessaire.

RÉFÉRENCES

- Accaoui, Christian. 2021. *La musique parle la musique peint*. Paris: Éditions du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
- Bachelard, Gaston. 2013 [1951]. *Le droit de rêver*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bernhard, Thomas. 1986 [1983]. *Le naufragé*. Traduit par Bernard Kreiss. Paris: Gallimard.
- Blanc, Nathalie, et Christoffel, David. 2008. « L e monde est rond bis ». *Écologie et politique* 36: 115–125.
- Blanc, Nathalie, et Christoffel, David. 2015. « Introduction ». *Multitudes* 60: 43–50.
- Carel, Marion. 2012. « Le discours honnête est-il encore tromperie? » *Faire des sciences sociales. Critiquer*, sous la dir. de Pascale Haag et Cyril Lemieux, 149–175. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Citton, Yves. 2017. *Médiarchie*. Paris: Seuil.
- Christoffel, David. 2018a. « De la création radiophonique à la médiation musicale 2.0 ». *Déchiffrer les publics de la musique classique*, sous la dir. de Stéphane Dorin, 283–92. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Christoffel, David. 2018b. *La musique vous veut du bien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Christoffel, David. 2019. « Le temps démultiplié: la webradio ». *APÉMu la revue* 233: 18–23.
- Christoffel, David. *Metaclassique* 72, « Déconfiner ». Balado mis en ligne le 17 juin 2020 et accessible à l'adresse: <http://metaclassique.com/metaclassique-72-deconfiner/>
- Christoffel, David. 2021a. « Documenter en mode fiction. L'exemple du documentaire radiophonique *Doodle m'a tuer* ». *Communication et langage* 210: 77–89.

- Christoffel, David. 2021b. *L'Effet Boulez*. Balado mis en ligne le 9 janvier 2021 et accessible à l'adresse: <https://www.rts.ch/audio-podcast/2021/audio/l-ef-fet-boulez-25176332.html>
- Christoffel, David. *Metaclassique* 125, « Ruisseler ». Balado mis en ligne le 23 juin 2021 et accessible à l'adresse: <http://metaclassique.com/metaclassique-125-ruisseler/>
- Christoffel, David. *Metaclassique* 145, « Évoluer ». Balado mis en ligne le 10 novembre 2021 et accessible à l'adresse: <http://metaclassique.com/metaclassique-145-evoluer/>
- Debias, Samuel. 2018. *L'ingénieur du son médiateur musical. Perspectives radiophoniques*. Paris: Conservatoire supérieur de musique et de danse de Paris.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pébrier, Sylvie. 2021. *Réinventer la musique, ses institutions, ses politiques, ses récits*. Château-Gonthier: Aedam Musicae.

RÉSUMÉ

Alors que la présence de la musicologie sur les radios publiques s'est considérablement effondrée depuis une dizaine d'années, le recours à la création radiophonique pour renouveler les pratiques de médiation musicale a permis, dans le même temps, des résultats particulièrement prometteurs. En revenant sur des expériences menées dans les deux CNSMD (de Paris et de Lyon) et dans les ENS Ulm et Lyon pour l'émission indépendante *Metaclassique* d'une part et dans l'atelier de création radiophonique *Le Labo* (Radio-Télévision-Suisse) d'autre part, cette étude cherche à montrer comment la radio, mobilisée au-delà de ses réflexes journalistiques, peut être un médium privilégié pour développer un rapport sensible et autrement réflexif à l'exercice de la musicologie.

Mots-clés: médiation musicale, éducation aux médias, balado, jeux de rôle, fiction radiophonique

ABSTRACT

While the presence of musicology on public radio stations has considerably diminished over the last ten years, the use of radio creation to renew music mediation practices has, at the same time, produced particularly promising results. By looking back at the experiments carried out in the two CNSMDs (of Paris and Lyon) and in the ENS Ulm and Lyon for the independent program *Metaclassique* on the one hand, and in the radio creation workshop *Le Labo* (Radio-Télévision-Suisse) on the other hand, this study seeks to show how radio, mobilized beyond its journalistic reflexes, can be a privileged medium for developing a sensitive and otherwise reflexive relationship to the practice of musicology.

Keywords: music mediation, media studies, podcast, role play, radiodrama

NOTICE BIOGRAPHIQUE

David Christoffel est poète et compositeur, homme de radio et docteur en musicologie de l'EHESP. Auteur d'opéras parlés (récemment *Consensus partium*, Festival d'automne à Paris en 2020), il produit émissions et podcasts pour la Radio-Télévision-Suisse, ainsi que le programme indépendant *Metaclassique* diffusé sur une centaine de radios associatives en France et en Belgique. Il est l'auteur de l'essai *La musique vous veut du bien* (PUF, 2018 rééd. 2022). Ses travaux sont recensés sur le site <http://www.dcdb.fr/>