

## PRÉFACE

Le livre que publie Pascale Batézat-Batellier est selon moi un livre important, pour la recherche en éducation musicale en particulier, et pour la recherche en éducation en général.

Cette importance me semble due à trois grandes qualités, qu'on peut lui trouver parmi d'autres.

La première grande qualité renvoie à tout ce qui, dans le livre, permet de *donner à voir et à comprendre* les pratiques musicales étudiées d'une manière qui me semble profonde et originale. Grâce aux exemples emblématiques qu'elle a pu déterminer, elle montre la réalité concrète de l'action didactique conjointe entre le professeur et les élèves qui font de la musique. Ainsi, elle peut illustrer d'une certaine manière la forte expression de Peter Sloterdijk, selon laquelle *la culture repose sur l'imitation de l'inimitable*. Je reviendrai sur la question de l'imitation, mais je voudrais insister sur le fait suivant : Pascale Batézat-Batellier est parvenue à *documenter* des pratiques de transmission musicale, qui exemplifient ce que Harold Garfinkel appelait des *ethnométhodes*, c'est-à-dire, d'un certain point de vue, les manières, à la fois habituelles et toujours renouvelées en situation, de résoudre les problèmes de la vie quotidienne. Pour reprendre l'expression de Garfinkel : « *the contingent ongoing accomplishments of organized artful practices of everyday life* » : « les accomplissements contingents et continus des pratiques ingénieuses organisées de la vie de tous les jours ». On pourrait dire, retrouvant une expression essentielle du titre du livre, des *arts de faire* de l'enseignement musical.

Selon moi, la recherche en éducation doit combattre un défaut de concret, c'est-à-dire une *disette de pratique*, une *disette d'exemples de la pratique*, qui augmente le risque du discours abstrait, « les mots sans les choses », comme le décrit Éric Chauvier. Ce risque ne renvoie pas seulement à une possibilité de vacuité du discours de la recherche, du discours de la formation, et plus généralement du langage dans le monde social ; il renvoie aussi à une forme de *méseshime de la pratique*, alors que celle-ci, comme le montre remarquablement le livre de Pascale Batézat-Batellier, est pleine d'inventions, d'ingéniosité pratique, mais aussi d'attention à autrui, d'attention à l'attention d'autrui. La pratique est inépuisable, dans l'action comme dans la description, dans les percepts, les concepts, les affects, comme dans l'éthique, et c'est peut-être l'une des vertus majeures de la recherche dans les sciences de la culture d'en construire la conscience.

Décrire de manière approfondie les formes que peut prendre la transmission pourrait souffrir d'un défaut, la concentration sur des détails finalement peu signifiants pour la pratique artistique. C'est une des difficultés de l'analyse de conversation ou de l'étude ethnométhodologique : l'oubli paradoxal du *sens pratique*. Mais cet ouvrage ne tombe jamais dans ce travers, sans doute parce que Pascale Batézat-Batellier est une musicienne, et qu'elle saisit toujours ce qui fait sens dans les pratiques et pour l'expérience, parce qu'elle saisit ce qui fait sens pour la *culture*, c'est-à-dire pour la musique, pour l'art musical. Ce faisant, elle permet, selon moi, de faire aussi comprendre la portée générique des pratiques musicales, et en quoi faire de la musique peut permettre d'accomplir des virtualités que nous portons en nous. Pour ne prendre qu'un exemple, qui pourrait paraître trivial, « le jeu de la balle », dans lequel les apprentis clarinettes se donnent la parole musicale à tour de rôle, n'illustre pas seulement une activité technique nécessaire pour apprendre à jouer ensemble. Il apprend à chaque élève, avec son instrument, à faire attention, à faire attention à l'autre, pourrait-on dire, mais, beaucoup plus finement, il apprend à faire attention à l'attention de l'autre, ici, à l'*attention musicale* de l'autre. Dans ce jeu, le professeur accompagne les élèves, il joue *avec* eux. On pourrait faire référence ici au livre paru, dans la même collection « Paideia », de Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, dans lequel Ingold dit en substance ceci : l'anthropologie, comme l'éducation, ne sont pas une anthropologie ou une éducation *des* personnes, mais elles doivent être, selon lui, une anthropologie ou une éducation *avec* les personnes, *pour* les personnes – le « pour » ne signifiant certainement pas ici, « à la place de », mais bien plutôt « selon l'attention et la manière de voir le monde que les personnes ont construites dans leur activité pratique ». C'est bien ce que montre l'ouvrage de Pascale Batézat-Batellier, selon moi : il donne à voir les manières d'agir, les arts de faire, indissociablement personnels et collectifs, grâce auxquels les professeurs et les élèves font de la musique, et ce faisant, il fait comprendre concrètement, sans angélisme, comment la pratique de la musique exhausse un faire ensemble, un *faire avec*, dans l'*attention à l'attention d'autrui*.

Je voudrais maintenant aborder la deuxième grande qualité du livre : la manière dont il utilise certaines notions théoriques tout en les accommodant à la pratique musicale. On pourrait citer beaucoup d'exemples ; concentrons-nous sur deux d'entre eux.

Le premier concerne la notion d'*imitation*. Alors qu'elle joue un rôle crucial dans les pratiques artistiques, et plus généralement dans l'ensemble des pratiques humaines (cf. l'expression ci-dessus de Sloterdijk), elle n'est encore que peu étudiée en didactique, semble-t-il – il faut y voir peut-être l'impact de la didactique des pratiques scolaires sur la démarche didactique en général. La manière dont Pascale Batellier fait travailler dans son livre la notion de *jeu d'imitation* paraît très convaincante. Elle montre d'abord tout le travail sémiotique intense qu'un tel jeu d'imitation suppose, dans lequel, la plupart du temps, il faut imiter métaphoriquement, par analogie, ce qui est donné à voir, ou plus exactement *ce à quoi réfère ce qui est donné à voir*. En se centrant sur la sémiose (c'est-à-dire le déchiffrement et la production de signes) des gestes musicaux (que ceux-ci soient liés à la production de la musique ou à sa transmission), le livre permet ainsi de donner un contenu concret, pratique, à l'imitation. Au-delà de cette *documentation*, essentielle dans la manière dont elle amène au concret la notion abstraite de jeu d'imitation, l'étude permet aussi, grâce au travail sur le spécifique musical, de comprendre la *pertinence générique*

du jeu d'imitation, et certaines de ses dimensions : par exemple, le fait que de grandes capacités sont requises pour imiter avec précision, ou bien que, quelle que soit l'imitation, on peut distinguer entre une imitation réplivative, où on restitue la « forme externe », phénoménale, de ce qui est imité, et une imitation créatrice, dans laquelle on a compris à la fois l'intention, le problème – et finalement, la culture – qui sous-tendent la pratique imitée. La relation à construire entre les deux formes d'imitation est en soi un problème didactique passionnant.

Le deuxième exemple que je relève renvoie à la question théorique du contrat et du milieu. Des avancées récentes de la théorie de l'action conjointe en didactique sont reprises dans ce livre, en particulier dans la manière dont est décrite la dialectique du contrat et du milieu. Cette dialectique peut en fait s'apprécier comme une dialectique entre le connu (le contrat, cette partie du *déjà-là* spécifique à la situation didactique) et ce qui est à connaître (le milieu, c'est-à-dire la structure symbolique du problème auquel on est confronté). Cette dialectique est particulièrement bien exprimée dans le livre de Pascale Batézat-Batellier, sans doute grâce à la finesse et à la précision des descriptions qu'elle nous offre. Elle permet ainsi de concevoir ce que le terme *dialectique* exprime : le contrat et le milieu sont des opposés et des complémentaires, dans l'action comme dans la description. Ils sont opposés, comme le connu et l'inconnu – ce qu'on sait faire et ce qu'on ne sait pas faire – mais ils sont aussi organiquement complémentaires : il y a un devenir-contrat du milieu, puisque ce qui est à connaître va devenir connu ; et il y a une sorte de détermination du contrat par le milieu : puisque le contrat n'a de sens que par rapport à un problème particulier, le connu n'est appréciable que dans une certaine façon de concevoir l'inconnu auquel on est confronté. On peut remarquer, d'ailleurs, qu'un instrument, et particulièrement un *instrument de musique*, offre à la fois une métaphore et un concret de cette dialectique. Un instrument de musique se situe du côté du connu, de ce qu'on sait faire, de ce dont on est familier ; et dans la pratique, il appelle nécessairement, dans le jeu d'une pièce donnée, à ce qu'on ne sait pas faire, à ce qui est inconnu. Le livre pourrait ainsi enseigner aux didacticiens qui travaillent avec ces notions de contrat et de milieu, comment mieux concevoir théoriquement ce à quoi elles réfèrent, et comment mieux les concrétiser à des pratiques diverses, dont certaines seront conçues *a priori* comme très éloignées de la musique.

À la source de cette pertinence théorique pourrait bien se trouver aussi la notion de soi, que Pascale Batézat-Batellier a utilisée, notamment dans l'expression cruciale *milieu-soi* : le soi, c'est ce qui produit l'*intégration*, pour reprendre l'expression de Billeter, et notamment l'intégration d'un geste. C'est ce qui constitue l'*indwelling*, pour reprendre le terme de Michael Polanyi, cette manière d'habiter un monde dans et par la pratique. Cette intégration, cet *indwelling*, ne sont ni du « corps » ni de « l'esprit », pour utiliser l'un des dualismes majeurs de l'occident. Le soi renvoie à la conscience, c'est-à-dire à l'attention, qui doit unir, dans le geste musical comme dans les autres, « le corps » et « l'esprit ».

Je terminerai en soulignant une troisième grande qualité de l'ouvrage. Selon moi, si les deux premières ont pu se déployer réellement dans le livre, c'est parce que Pascale Batézat-Batellier a réussi souvent l'*ascension de l'abstrait au concret*, pour reprendre l'expression de Marx et d'une certaine philosophie marxienne. L'instrument de cette ascension, selon moi, se trouve dans l'usage des exemples emblématiques, et des systèmes hybrides texte-image-son qu'elle a élaborés pour leur donner forme, et donc dans l'épistémologie qu'ils

incarnent. Des trois grandes qualités que j'ai isolées, parmi d'autres, dans ce livre, ce n'est pas la moindre.

Si l'on veut penser des sciences de la culture, il me paraît nécessaire de développer l'épistémologie au cœur de ce livre, une épistémologie de l'analogie paradigmatique. Qu'est-ce à dire ? Les sciences de la culture pourraient gagner à s'inscrire dans une théorie de la connaissance (épistémologie) fondée sur la mise en analogie d'une situation avec une autre (d'où l'importance cruciale d'un processus d'imitation à la fois répliquative et créatrice) ; ce sont des exemples emblématiques (ou, comme disait Thomas Kuhn, des exemples exemplaires, des *exemplars*, c'est-à-dire des *paradigmes*) qui constituent la matière même de cette mise en analogie.

Il faut souhaiter que les futurs travaux de Pascale Batézat-Batellier continuent dans cette perspective épistémologique, avec la même attention aux *arts de faire* et à *l'art musical*.

Il faut souhaiter aussi que beaucoup d'autres lui emboîtent le pas, pour ce qui concerne l'enseignement musical, et plus largement pour ce qui concerne la didactique – une didactique attentive à la fois à l'ingéniosité pratique des professeurs, des élèves, et de leur action conjointe, et aux œuvres qui construisent la culture et que la culture habite.

Gérard SENSEVY