

## La collection de disques de « musiques du monde », exemple de pratiques de médiation

Émilie Da Lage

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2366>

DOI : 10.4000/edc.2366

ISSN : 2101-0366

### Éditeur

Université Lille-3

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1998

Pagination : 67-81

ISBN : 2-0767703-0-8

ISSN : 1270-6841

### Référence électronique

Émilie Da Lage, « La collection de disques de « musiques du monde », exemple de pratiques de médiation », *Études de communication* [En ligne], 21 | 1998, mis en ligne le 25 mai 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2366> ; DOI : 10.4000/edc.2366

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# La collection de disques de « musiques du monde », exemple de pratiques de médiation

Émilie Da Lage

---

- 1 Je me propose ici de présenter un dispositif de médiation particulier : la collection de disques « Ocora Radio France ». Ce travail est le fruit d'une étude systématique des catalogues de la collection depuis sa création en 1957 sous la tutelle de la Radio Diffusion d'Outre Mer, d'une étude de l'évolution des pochettes de disques, des livrets, et d'entretiens avec Serge Noël Ranaïvo coordinateur technique d'Ocora Radio France.

## 1 - Pourquoi parler de dispositif plutôt que de réseau ?

- 2 Il convient tout d'abord de cerner ce terme de dispositif, souvent utilisé comme « dispositif technique ». Dans le champ de l'image, et particulièrement photographique, ce terme est employé de façon intéressante. Dans *l'acte photographique*, Philippe Dubois déclare à propos de l'oeuvre du Canadien Michael Snow, réalisée en 1969 et intitulée *Authorization*, que cette oeuvre n'est pas simplement une image, une photo, mais un dispositif  
*qui met en situation, selon une **stratégie** complexe [...] et le photographe et le regardeur. L'oeuvre de Snow est en effet ainsi machinée qu'elle ne nous montre pas autre chose que ces propres conditions d'apparition et de réception.* (Dubois : 1990, p. 10).
- 3 Cette définition nous intéresse à plus d'un titre, tout d'abord elle a le mérite de remettre au centre les conditions de production d'une oeuvre, de transformer en quelque sorte le produit en processus et, de plus, elle entre en écho avec celle de Michel Foucault.
- 4 Je m'appuierai en effet sur la notion de dispositif telle qu'elle est développée par M. Foucault dans *Surveiller et punir*. Ce dernier propose une conception relationnelle du pouvoir et, pour lui, il faut donc décrire les effets du pouvoir non en termes négatifs (exclure, censurer, réprimer, masquer...), mais plutôt en termes positifs, de production :

*En fait, le pouvoir produit du réel ; il produit des domaines d'objets et des rituels de vérités*  
 . (Foucault : 1975, pp. 283-84).

- 5 Foucault se réfère au terme de dispositif entendu comme un ensemble hétérogène qui englobe discours, institutions, architectures, décisions réglementaires, lois et mesures administratives, énoncés scientifiques, propositions philosophiques, morales et philanthropiques, (A. et M. Mattelart : 1995, p. 55). Le dispositif exerce sa surveillance à travers l'intériorisation par l'individu de son exposition constante à l'œil du contrôle. Les théories de Foucault permettent de comprendre le mode de contrôle exercé par les '*dispositifs de la communication pouvoir*' et par là d'analyser comment se produisent le réel, les domaines d'objets et les rituels de vérité ainsi que la façon dont les citoyens y adhèrent, la façon dont le réel produit devient légitime.
- 6 Le concept de réseau quant à lui s'est construit comme une critique aux théories diffusionnistes jugées trop liées à la théorie mathématique de l'information. En échange, Rogers et Kincaid en 1981 proposent une définition de la communication comme '*convergence*',  
*un processus où les participants créent et partagent l'information afin d'arriver à une compréhension mutuelle.* (Rogers, Kincaid : 1981, p. 65).
- 7 A l'ancien modèle diffusionniste, ils substituaient '*l'analyse du réseau de communication*', **un réseau composé d'individus connectés les uns aux autres, par des flux structurés de communication**. L'évolution des techniques légères de communication (vidéo, micro informatique) qui se profilait, semblait favoriser cet avènement d'un modèle horizontal que Rogers opposait au **dispositif** lourd des médias centralisés à partir desquels le diffusionnisme avait construit son schéma vertical de persuasion.
- 8 Pourtant si la théorie du réseau semble préfigurer celle de la médiation, elle oblitère singulièrement, ou en tous cas sous-estime, la question du pouvoir. Développée par Callon et Latour, (M. Callon : 1986, B. Latour : 1989), la figure du réseau est critiquée par L. Quéré qui relève le risque de surestimer la liberté de manoeuvre de l'acteur et de 'l'acteur réseau' en oblitérant les dimensions normatives du lien social, c'est à dire que le lien social ne s'établit pas sur une base d'arbitraire et de hasard. Il souligne ainsi que les médiations sont organisées plutôt qu'arbitraires ou hasardeuses (L. Quéré : 1982).
- 9 Or notre problématique se centre autour de la production de représentations du monde et de leur légitimation par l'établissement d'une collection, processus qui relève bien du dispositif. Nous nous référerons donc à cette notion plutôt qu'à celle de réseau, la collection de disques étant entendue comme dispositif de légitimation d'une construction du réel. Cette légitimation est le fruit de médiations successives : le travail des médiateurs, en s'insérant dans un dispositif complexe, perd son caractère individuel pour former la **médiation**.

## 2 - La collection : du dispositif au processus

- 10 Antoine Hennion parle de la musique comme l'art de la médiation, puisqu'elle est avant tout un art d'interprétation, fruit d'une création collective revendiquée. C'est pourtant au delà, ou en deçà, de la musique que se place mon étude puisqu'elle se propose de construire un objet, fruit lui aussi d'une création collective qui le dépasse, la collection de musique traditionnelle.

- 11 C'est de cet objet complet qui fait sens et qui constitue **la médiation** dont nous allons parler. En effet, dans cet objet sont investies des représentations du monde, il constitue un mode d'accès à un réel pour les auditeurs. Médiation donc entre l'auditeur et le monde. Le terme médiation implique une réciprocité, implique que l'auditeur-consommateur soit à la fois récepteur et constructeur des représentations véhiculées par la collection de disques de musiques du monde. Or ces représentations sont aussi le fruit d'une construction historique, d'un travail social de la part des '*médiateurs-prescripteurs*' de l'offre. Dans la lutte pour la légitimité de leur représentation du monde (garante d'une suprématie marchande) les '*médiateurs prescripteurs*' occultent ce travail social, cette construction historique de l'objet produit. Nous appellerons '*médiateurs prescripteurs*' les collecteurs et les directeurs artistiques des collections. En effet, ils se trouvent à l'interface entre le public et les artistes. De plus, ils sont placés en position de choix, et sont de ce fait, prescripteurs.
- 12 Ainsi, l'analyse en terme de « médiation » me paraît pertinente en ce qui concerne les musiques du monde, car l'établissement d'une collection relève d'un tri, d'une organisation du réel, oeuvre de celui que l'on pourrait appeler un '*médiateur prescripteur de l'offre*', le directeur artistique ou le comité, dans le cas d'Ocora. Ce tri est ensuite occulté pour nous présenter un objet cohérent, la collection et son mode d'existence matérielle que sont le catalogue et les mises en rayon. Cet objet particulier est censé représenter « le monde des musiques traditionnelles »<sup>1</sup>. Le médiateur prescripteur construit, dans la cohérence de cet objet, une légitimité pour des représentations du monde. Mais l'objet ainsi produit dépasse l'opération du médiateur prescripteur. En effet, ces représentations sont réinvesties par un « consommateur-auditeur ». Nous sommes donc en présence d'une construction historique de représentations du monde.
- 13 L'analyse de cette construction en terme de médiations permet de montrer '*comment les choses ont un sens*' (Hennion : 1993) au delà de la simple somme du travail des acteurs et permet d'intégrer à l'oeuvre ses conditions de production. J.J. Gleizal va jusqu'à dire que la médiation remplace une sociologie de l'acteur par une sociologie du processus (Gleizal : 1994, p. 19). Celle-ci permet de penser l'interpénétration des positions respectives des médiateurs lesquels n'existent que dans le processus de médiation ; ce ne sont pas des « acteurs » au statut fixe d'intermédiaires, quasi indépendants. Dans la conception de Gleizal, la médiation nierait le médiateur en tant qu'acteur pour produire une nouvelle réalité.
- 14 Pourtant, il me paraît impossible d'étudier un processus de production sans étudier le travail effectué par les producteurs. Il me semble dangereux d'évacuer complètement la question de l'acteur, même si effectivement la problématique de la médiation met l'accent sur le processus.

### 3 - La création d'un monde...

- 15 La pratique de la collection n'est bien sûr pas exclusive des maisons de disques, elle est aussi une pratique muséale ; les collections de musiques traditionnelles sont à rapprocher de celles des musées d'anthropologie. On a pu renvoyer ce désir de collection à un '*individualisme possessif*' occidental (Mac Pherson, 1962), lié à l'apparition d'un moi idéal au XVIIème siècle incarné par le propriétaire : l'individu entouré d'une accumulation de biens et de produits. Le désir de collection se serait transformé en volonté de développer

un patrimoine culturel, une '*propriété collective*' authentique. Cette identité qu'elle soit personnelle ou culturelle présupposerait des actes de collection, le regroupement de possessions dans des systèmes arbitraires de valeurs et de significations. (Handler : 1985, pp. 192-217).

- 16 La collection d'Ocora Radio France est représentative de cette politique d'appropriation du monde par la collection. Tout d'abord, la ligne éditoriale d'Ocora est de proposer un « concentré » des musiques du monde, les décisions du comité éditorial se prennent en fonction de l'équilibre du catalogue<sup>2</sup>, la collection est véritablement encyclopédique, plus de 130 titres et s'enorgueillit d'être la plus large sur le marché. Le catalogue met en avant cette politique éditoriale : sur sa quatrième de couverture noire, « Ocora, le monde des musiques traditionnelles » se détache au dessus de quatre photos, qui changent tous les ans représentant quatre visages d'artistes d'origines différentes. L'avant-propos, traduit en six langues, français, anglais, espagnol, allemand, arabe et chinois, reprend cette idée de collection du monde :

« La collection Ocora Radio France présente un éventail unique au monde des meilleures musiques traditionnelles ; qu'elles soient savantes, religieuses ou populaires, elles sont toujours présentées avec le même souci d'authenticité et de qualité »<sup>3</sup>.

- 17 La collection et la préservation d'un domaine authentique de l'identité ne sont en aucun cas naturelles ou innocentes, mais se rattachent souvent à une politique nationaliste, avec ses lois restrictives et ses codes contestés du passé et de l'avenir. Or cette acception de la collection n'est pas universelle, mais bien typiquement occidentale : il s'agit de faire étalage d'un soi constitué par la possession d'une culture, d'une « authenticité ».
- 18 Susan Stewart montre comment les collections, et surtout celles des musées, créent l'illusion d'une représentation adéquate d'un monde en coupant d'abord les objets de leurs contextes historiques ou intersubjectifs pour faire en sorte qu'ils remplacent des ensembles abstraits - un masque Bambara devenant la métonymie ethnographique de la culture bambara -. Après quoi un classement s'attache à entreposer ou présenter l'objet de façon que la réalité de la collection, dans sa cohérence dépasse l'histoire particulière de la production et de l'appropriation de l'objet. En faisant le parallèle avec l'explication de Marx sur la fantastique objectivation de la marchandise, S. Stewart explique que dans le musée occidental moderne, *'l'illusion d'une relation entre les choses prend la place de la relation sociale'* (S. Stewart : 1984, pp.162-165). Le collectionneur découvre, acquiert, sauvegarde des objets ; le monde objectif est donné et non produit, si bien que les relations historiques de pouvoir dans l'acquisition sont occultées. La construction du sens dans le classement et l'exposition du musée est mystifiée comme représentation adéquate. Le moment et l'ordre de la collection gomme le travail social concret de sa constitution<sup>4</sup>. C'est à ce prix que la cohérence du dispositif apparaît.
- 19 Pourtant la constitution d'une collection est bien le fruit de rapports de pouvoir ; Ainsi Michel Leiris, dans *l'Afrique fantôme* (1950), raconte comment l'expédition « Dakar Djibouti », menée par Marcel Griaule, s'est appropriée des objets par la force, l'intimidation ou par le vol, ainsi, il raconte comment l'expédition s'approprie une série d'objets sacrés, des Kono :

*Au village suivant, je repère une case de Kono à la porte en ruine, je la montre à Griaule et le coup est décidé. Comme la fois précédente, Mamadou Vad annonce au chef du village que nous avons amené devant la case en question, que le commandant de la mission a donné l'ordre de saisir le Kono et que nous sommes prêt à verser une indemnité de 20 F. Cette fois ci c'est moi qui me charge seul de l'opération et pénètre dans le réduit sacré, le couteau de*

*chasse de Lutten à la main, afin de couper les liens du masque. Quand je m'aperçois que deux hommes -à vrai dire nullement menaçants- sont entrés derrière moi, je constate avec stupeur qui, un certain temps seulement se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi quand on est blanc et qu'on tient un couteau dans sa main...* (Leiris : 1950, p. 83).

- 20 Les mêmes comptes rendus de collectes circulent à propos des collections de musiques traditionnelles et même à propos des plus respectables, comme Ocora Radio France. Les chants sont parfois achetés une poignée de francs à leurs auteurs sans qu'aucun droit d'auteur ne soit reversé, le chant devient la propriété de la maison de disques.
- 21 De la même façon, cette volonté de gommer les circonstances dans lesquelles la collection est produite est souvent évidente, Ocora va jusqu'à nier dans son slogan, « le monde entier l'a composé pour vous », toute dimension productive, comme si le processus de collection n'impliquait pas de sélection, d'intervention de la part du collectionneur. Pourtant cette maison de disques, peut-être plus que tout autre, parce que née de la colonisation puis de la décolonisation, est marquée par les rapports de pouvoir, d'hégémonie entre l'occident et le monde extra occidental.
- 22 Dans ce même souci d'évacuer le processus de production historique de la collection, l'analyse des catalogues d'Ocora radio France montre que, au fil du temps, les noms des collecteurs sont peu à peu occultés. Ils sont pourtant mentionnés en gras dans les premiers catalogues (années 60) sous chaque référence de disque et ils disparaissent peu à peu, repoussés en fin de catalogue, classés par ordre alphabétique, et donc, coupés de l'objet collecté. De même, la présentation des disques par classement alphabétique par pays accentue l'idée de « collection du monde ». Un autre mode de classement aurait pu être adopté : musique savante, musique populaire par exemple. L'histoire de l'adoption d'un mode de classement particulier dans les musées d'ethnologie montre combien ce choix de présentation n'est pas anodin, mais correspond bien à une conception de l'art extra occidental : artefact scientifique (on place sur le même plan la musique savante et la musique populaire puisqu'elles apportent autant de renseignements sur le pays en question, voir sur son état de développement) ou véritable œuvre d'art.
- 23 La collection de disques de musique traditionnelle se substitue à la représentation du monde, le disque C 560080 Afghanistan Rubâb et Dutâr remplace, puisqu'il n'en donne que « le meilleur », « le plus authentique » la musique afghane. J. Baudrillard souligne que les objets collectionnés le sont dans un système qui fixe leur valeur. Ces objets collectionnés créent un milieu structuré qui substitue sa propre temporalité au temps réel des processus historiques et productifs :
- « L'environnement d'objets privés et leur possession - dont la collection est le point extrême - est une dimension aussi essentielle qu'imaginaire de notre vie, aussi essentielle que les rêves ». (Baudrillard : 1965, p. 135).
- 24 Nous avons vu que le processus de production de la collection était peu à peu occulté. C'est à ce prix que la cohérence du dispositif apparaît et que nous aboutissons à une « mise en scène du monde » qui joue sur l'imaginaire des auditeurs, dont le metteur en scène s'efface pour donner l'illusion du réel. Et pourtant cette illusion de réel est bien produite et non donnée, il s'agit donc de repérer le travail social des médiateurs dans la production des représentations. Tout en gardant à l'esprit que la médiation ne se limite pas à l'addition des opérations des médiateurs.

## 4 - Le rôle des médiateurs

- 25 Au cœur du dispositif de production du sens se trouve la notion de légitimité, base du consensus sur une représentation du monde donnée. La légitimité (contrairement à l'autorité qui peut être imposée) est le fruit de **négociations**. La construction d'une collection est elle-même une négociation : entre les goûts du public, qui plébiscite tel ou tel titre, et les impératifs de la ligne éditoriale (pour Ocora respecter la diversité des provenances).
- 26 L'entretien que j'ai mené avec Serge Noël Ranaïvo, coordinateur technique d'Ocora, est éclairant sur les buts parfois contradictoires vers lesquels tendent les maisons de disques. Il affirme qu'Ocora n'est pas une « maison de disques comme les autres » : il met en avant ses liens avec la recherche, mais d'un autre côté reconnaît la nécessité de ne reprendre en disque que la partie « musicalement intéressante » (sous entendu pour le public) d'un collectage, le reste servant exclusivement à la recherche. Reste à définir quels critères retenir de ce qu'il appelle « musicalement intéressant ». C'est celui de l'authenticité qui revient le plus souvent dans le discours de S. N. Ranaïvo, mais avec le concept « authentique » on retombe de la même façon sur la définition de ce qui fait autorité.
- 27 **Qui sont les experts** habilités à définir l'authentique ? Dans une société dominée par la raison et la vérité scientifique, seuls les chercheurs étaient en position d'experts et les ethnomusicologues ont longtemps joué ce rôle. Nous avons vu comment les noms des collecteurs étaient peu à peu repoussés en fin de catalogue, beaucoup moins valorisés. De plus, en parallèle avec le changement d'experts, les critères qui définissent un bon disque ont changé. Tout d'abord, il n'y a plus ou presque de véritables découvertes ethnomusicologiques possibles, le critère de rareté de l'enregistrement (rendu plus facile grâce à la miniaturisation des appareils) n'est donc plus valable. Ainsi la volonté affirmée n'est donc plus seulement de sauvegarder un patrimoine ou de fournir des éléments nouveaux de connaissances sur la culture d'un peuple, mais de donner à entendre des choses belles. Les critères de « discabilité » (un mot de la profession) et d'esthétique sont de plus en plus importants et mis en valeur sur les pochettes et dans les slogans. Ainsi la référence à des prix attribués par l'Académie Charles Cros ou d'autres organismes très liés à la recherche musicologique se sont effacés : aujourd'hui ce sont les « stickers » attribués par les journaux spécialisés (ou non). Le « choc » du Monde de la Musique, « 4f » Téléramas jouent aujourd'hui le rôle de guide pour l'auditeur dans les rayons de musiques du monde.
- 28 Ocora subit cette évolution, en prend acte, comme on le constate par l'évolution de son catalogue, tout en maintenant un discours et une façade très pro-recherche. Cette tension entre la recherche de nouveaux publics et donc la nécessité de s'adapter aux nouveaux enjeux du marché, de se soumettre aux nouveaux prescripteurs que sont les journalistes, et dans le même temps de maintenir l'image de marque de la collection, celle d'une collection « sérieuse » est à la source de toute la politique d'Ocora et aussi de toutes les tensions au sein de la maison.
- 29 Ce passage de l'expertise du chercheur au journaliste est très lourd de sens, car la domination du journaliste est fondée sur le pouvoir (celui de faire vendre), alors que la domination du scientifique se place dans une logique d'autorité<sup>5</sup>. De plus ce passage entraîne une modification importante dans le statut même du disque qui passe ainsi du document au produit marchand vanté pour ces qualités artistiques. Il passe ainsi du

musée au marché de l'art. En effet, la question de l'expertise pose le problème de l'institution de référence et de la légitimation d'un système de production de norme.

- 30 Avec A. Touraine on estimera qu'  
*un système de rapports sociaux qui produit des décisions considérées comme légitimes pour la collectivité institue l'organisation sociale* (Touraine : 1978, p. 100).
- 31 Dès lors, l'institution produit du social auquel les hommes donnent du sens. Elle produit des normes en recherche de légitimité ; elle est en cela une entité culturelle (Touraine : 1984, p. 123). Ainsi, quant les disques de musiques traditionnelles entrent dans le système de production marchande, ils changent de champ, mais aussi d'institution de référence : ils rencontrent un autre système de production de normes.
- 32 Avec les experts, les acteurs producteurs du sens dans le cas des musiques du monde, sont les **directeurs artistiques** qui déterminent la collection et effectuent les choix, ils '*déforment, trient, regroupent*' (Hennion, Vignolle : 1978). La sociologie de la profession montre que bon nombre des directeurs de collections (dont Serge Noël Ranaïvo) sont ethnomusicologues et revendiquent une connaissance scientifique des musiques du monde. Ils légitiment ainsi leurs choix et aspirent à se placer dans la catégorie des experts. Un conflit plus ou moins ouvert entre les journalistes et les directeurs artistiques est en train de naître, les journalistes sont décriés par les directeurs artistiques qui parlent des critiques avec un sourire railleur alors que les journalistes ne manquent pas une occasion de souligner l'inculture de tel ou tel directeur. On retrouve donc le conflit de légitimité signalé plus haut. Ocora est selon l'expression du musicien Marc Loopuyt « un nid d'ethnomusicologues » ce qui implique une relation spéciale à la collection et au public, basée sur le discours de l'authenticité. En effet, nous l'avons souligné, les chercheurs revendiquent le pouvoir de définir ce qui est conforme à la nature des choses, mais leur connaissance de l'objet est basée sur des méthodes de travail (la collecte sur le terrain et la restitution en laboratoire), sur un mode de constitution d'un savoir scientifique qui pour préserver cette légitimité à dire ce qui est authentique fige, réifie les objets sur lesquels ils travaillent. Il en résulte des attitudes de refus de l'évolution et du refus de la force créatrice de l'interprète. La notion de tradition est alors entendue comme reproduction de ce qui est, sans capacité productrice.
- 33 Nous ferons l'impasse sur le vendeur, par manque de données précises. Nous savons pourtant qu'il a une place importante qu'il conviendra d'étudier par la suite, il réorganise au sein de son rayon « musiques du monde » pour la FNAC ou au sein de son magasin spécialisé les différentes collections. Le vendeur reprend, notons le, reprend systématiquement un mode de classement géographique ; il conseille et, de ce fait, il est aussi prescripteur. Enfin, c'est sans doute lui qui connaît le mieux le public.

## 5 - La question du public

- 34 Or, ce public est objectivement mal connu des producteurs de disques et notamment des maisons de disques de musiques traditionnelles. Ocora n'échappe pas à la règle et ne réalise aucune étude de marché. L'argument principal mis en avant est le coût de telles études. Pourtant Ocora a une idée assez précise de sa cible. Non seulement elle a conscience d'être sur un marché étroit, une niche, mais elle a même la volonté de cibler une audience étroite. Le discours que l'on rencontre à Ocora est un discours anti-culture de masse et anti-variété. Ocora vise un public d'amateurs éclairés. L'éditorial du catalogue



de 1979 précisait que la collection s'adressait à « un public sensibilisé, mais pas forcément spécialisé ».

- 35 De la même façon le discours concernant le public est toujours éducatif, d'où la nécessité pour les producteurs 'd'organiser la rencontre entre le public et l'œuvre' par la production de livrets détaillés. Cette 'animation culturelle' (Caune : 1981) est difficile à mener car il ne s'agit pas de faire de la vulgarisation aux dépens de la musique. En cela elle rejoint le dilemme présenté par J. Caune à propos du théâtre.
- 36 Faut-il pour autant se passer de ces instruments de connaissance qui permettent de déchiffrer l'œuvre, n'est ce pas nier que l'œuvre est aussi le produit d'une époque et de pratiques artistiques ? C'est ici qu'une approche en terme de médiation se révèle riche, car contrairement à une étude de la « réception », la médiation interroge la représentation et ne considère pas la création comme extérieure à la société, car si la création correspond à un 'horizon d'attente' (Gleizal : 1994, p. 41) dans la théorie de la réception, cet horizon ne désigne que l'état nouveau d'un public placé dans une attente extérieure, passive, alors que la médiation permet de penser un public actif et donc de rejoindre la question de l'espace public.
- 37 Penser le public en termes de médiation est chez les professionnels associé à une pédagogie du public, une préparation de la 'rencontre', selon les mots de J. Caune. Même si la langue de l'art n'intervient pas comme outil nécessaire pour un projet intentionnel de communication, du moins le mode de réception et de compréhension de l'œuvre est guidée par la connaissance du code institué par le mouvement même de la production artistique. C'est parce qu'il témoigne d'un certain état de la pratique et de la conscience esthétiques, qu'une 'perception frustrée, non informée, ne fait pas droit à l'objet esthétique'. (Dufrenne : 1976, p. 97) Ce qui est vrai pour le théâtre est parfaitement opératoire dans le cas des musiques du monde qui se réfèrent à un autre langage musical que celui de la musique européenne. La réalité des obstacles culturels a contribué à rejeter cette théorie de la magie de l'œuvre pour affirmer la nécessité de préparer la rencontre.
- 38 Dans le cas d'Ocora, cette politique de production de discours et de supports autour de l'œuvre est contemporaine de la création de la collection. En effet, nous l'avons vu, les disques produits sont considérés comme des documents et non comme des œuvres, elles sont instruments de connaissance en elles même.
- 39 De ce fait, il y a une vraie nécessité à préparer la rencontre, à organiser **la médiation du produit** de par le fait que les musiques traditionnelles extra européennes n'ont pas les mêmes structures que la musique occidentale et de par le fait que la diffusion par la disque élargi le public potentiel. Malgré le discours dominant à Ocora, la collection a évolué dans ses modes de présentation, a parfois cédé à l'argument de l'exotisme<sup>6</sup> et est soumise aux impératifs du marché qui lui demande d'élargir son audience. Ainsi la médiation devient une exigence devant la diversité des publics recherchés et les résistances de tous ordres opposés à la diffusion. Le but est bien d'élargir le cercle des connaisseurs (contre la globalisation qui n'élargit pas le cercle des connaisseurs, mais celui des consommateurs).
- 40 Ainsi, les concepteurs des livrets sont face au problème de la vulgarisation scientifique, il leur faut trouver le juste équilibre entre les éléments musicologiques, ethnologiques. Les livrets de Ocora sont épais et leur but est bien de guider l'auditeur dans ses pratiques d'écoute<sup>7</sup>.

## Conclusion :

- 41 Au delà, les auditeurs investissent leurs propres représentations dans les disques et dans la collection. La collection n'est pas vécue de la même façon par un chercheur en ethnomusicologie que par un néophyte qui veut simplement retrouver les souvenirs d'un voyage et qui tend à fractionner la collection. C'est en cela que l'on peut véritablement parler de médiation et non de simple transmission d'une vision du monde particulière.
- 42 De cette étude, il ressort que le travail social des médiateurs prescripteurs de l'offre est productif dans le sens de Quéré. Le changement qu'il observe dans l'espace public bourgeois au sens d'Habermas se retrouve ici : les valeurs bourgeoises productrices de connaissances et de normes, servant de référence ou de tiers symbolisant, pour reprendre l'expression de Quéré, s'effacent.
- 43 La représentation du réel s'éloigne de plus en plus de la « vérité scientifique » pour se rapprocher d'une construction socio culturelle fondée sur le « sensible ». Le tiers symbolisant change et avec lui la définition de ce qui est légitime.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

- Baudrillard, J.**, (1965), *Le système des objets*, Gallimard, Paris.
- Callon, M.**, (1986), « Eléments pour une sociologie de la traduction », *L'année sociologique*, n° 86.
- Castoriadis**, (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Le seuil, Paris.
- Caune, J.**, (1981), *Esthétique de l'animation culturelle, pour un autre statut du processus artistique*, Publication de l'Université des langues et lettres, Grenoble.
- Clifford, J.**, (1996), *Malaise dans la culture, l'Ethnographie, la littérature et l'art au 20ème siècle*. Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, Paris pour la trad fr.
- Deleuze, G.**, (1955), *Instincts et insitution*, Hachette, Paris.
- Dufrenne**, (1967), *Esthétique et philosophie*, t. 1, Klincksieck, Paris.
- Foucault, M.**, (1975), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris.
- Geertz, C.**, (1973), *The interpretation of culture*, Basic Books, New York.
- Gleizal, J.J.**, (1994), *L'art et le politique, essai sur la médiation*. PUF, Paris.
- Handler, R.**, (1985), « On having a culture : Nationalism and the Preservation of Quebec patrimoine », dans : *History of Anthropology*, vol 3 : *Objects and others*, Georges Stocking (ed), University of Winconsin Press, Madison.
- Hennion, Vignolle**, (1978), *L'économie du disque en France*, Ministère de la Culture et de la communication, Service des études de la Recherche, Paris.
- Hennion, A.**, (1993), « L'histoire de l'art, leçon sur la médiation », Réseau n° 60.
-

- Leiris, M.**, (1950), *L'Afrique fantôme*, Reed avec une nouvelle introduction :Gallimard, Paris.
- Latour, B.**, (1989), *La science en action*, La Découverte, Paris.
- Latour, B.**, (1991), *Nous n'avons jamais été moderne*, la découverte, Paris.
- Mac Pherson, C.B.**, (1962), *The political theory of Possessive individualism*, Oxford University Press, Oxford.
- Mattelart, A. et Mattelart, M.**, (1995), *Histoire des théories de la communication*, La Découverte, Paris.
- Quéré, L.**, (1982), *Des miroirs équivoques, aux origines de la communication moderne*, Aubier Montaigne, Paris.
- Rogers, E., Kincaid, L.**, (1981), *Communication Networks : toward a New Paradigm for Research*. Free Press, New York.
- Stewart, S.**, (1984), *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Touraine, A.**, (1978), *La voix et le regard*, Le Seuil, Paris.
- Touraine, A.**, (1984), *Le retour de l'acteur*, Fayard, Paris.

## NOTES

1. Slogan figurant en quatrième de couverture sur les catalogues de Ocora.
2. S. N. Ranaivo, le 14 Juin 1995.
3. Éditorial 95-96-97.
4. Sur la collection voir les travaux de Stewart, Philip Fisher (1975), Krzystof Pomian (1978), James Bunn (1980), Daniel Delfert (1982), Johannes Fabian (1983) et Rémy Saisselin (1984).
5. Voir sur ce sujet les analyses de H. Arendt et de Gadamer.
6. Éditorial de 1980 : « Avec Ocora vous ferez d'autres voyages »
7. S.N. Ranaivo.

---

## RÉSUMÉS

A travers l'étude de la constitution de la collection de disques de musiques traditionnelles Ocora Radio France, l'article étudie comment se met en place un dispositif de médiations destiné à légitimer des représentations du monde particulières. Le dispositif disparaît au profit de l'objet fini présenté, coupé de son processus de production. Et pourtant cette illusion du réel est produite et non donnée. Une analyse en terme de médiations permet ici de mettre à jour le travail social des « médiateurs-prescripteurs » de l'offre.

## INDEX

**Mots-clés** : médiation culturelle, dispositif (Foucault), musique, légitimation, représentation culturelle, collection, public

**Keywords** : cultural mediation, device (Foucault), music, legitimacy, cultural representation, collection, audience

## AUTEUR

### ÉMILIE DA LAGE

**Émilie Da Lage** est diplômée de l'Institut d'Etudes Politiques de Bordeaux et titulaire d'un DEA en Sciences de l'Information et de la Communication (Lille 3) sur la mise en marché du Flamenco ; elle poursuit une thèse sur la constitution et la commercialisation des collections de disques de musiques traditionnelles sous la direction d'A. Mattelard (Paris VIII).