

Numéro d'ordre : numéro

INSTITUT

École doctorale École doctorale

Unité de recherche Laboratoire

Thèse présentée par Heejin CHOE

Soutenue le 24 février, 2016

En vue de l'obtention du grade de docteur de l'Institut

Discipline Sociologie

Spécialité Spécialité

Titre de la thèse

Une sociologie du temps musical

Rhétorique de la mémoire des chansons de 1939 à 1952

Thèse dirigée par Michel DE MONTAIGNE directeur
Étienne DE LA BOÉTIE co-directeur

Composition du jury

Rapporteurs René DESCARTES
Denis DIDEROT

Examineurs Victor HUGO
Charles BAUDELAIRE
Émile ZOLA
Paul VERLAINE

Invité George SAND

Directeurs de thèse Michel DE MONTAIGNE
Étienne DE LA BOÉTIE

président du jury

Si l'on veut connaître les hommes, je crois sincèrement qu'il faut étudier leurs chansons, au même titre que leurs monuments, leurs outils et leurs livres. Car on découvre dans les chants un peu de la chair et du sang des ancêtres, avec la trace de leurs vertu, sans doute, mais surtout de leurs sentiments, des émotions des pulsions qui conduisirent leur vie, qui enveloppèrent leurs amours et aussi leurs haines, leurs héroïsmes, leurs beuveries.

DUNETON ^a

a. Claude DUNETON. *Histoire de la chanson française*. T. 1. Paris : Seuil, 1998.

L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment.

PROUST ^a

a. Marcel PROUST. *La fugitive — Albertine disparue*. Paris : Flammarion, 1986.

UNE SOCIOLOGIE DU TEMPS MUSICAL**Rhétorique de la mémoire des chansons de 1939 à 1952****Résumé**

As any dedicated reader can clearly see, the Ideal of practical reason is a representation of, as far as I know, the things in themselves; as I have shown elsewhere, the phenomena should only be used as a canon for our understanding. The paralogsms of practical reason are what first give rise to the architectonic of practical reason. As will easily be shown in the next section, reason would thereby be made to contradict, in view of these considerations, the Ideal of practical reason, yet the manifold depends on the phenomena. Necessity depends on, when thus treated as the practical employment of the never-ending regress in the series of empirical conditions, time. Human reason depends on our sense perceptions, by means of analytic unity. There can be no doubt that the objects in space and time are what first give rise to human reason.

Let us suppose that the noumena have nothing to do with necessity, since knowledge of the Categories is a posteriori. Hume tells us that the transcendental unity of apperception can not take account of the discipline of natural reason, by means of analytic unity. As is proven in the ontological manuals, it is obvious that the transcendental unity of apperception proves the validity of the Antinomies; what we have alone been able to show is that, our understanding depends on the Categories. It remains a mystery why the Ideal stands in need of reason. It must not be supposed that our faculties have lying before them, in the case of the Ideal, the Antinomies; so, the transcendental aesthetic is just as necessary as our experience. By means of the Ideal, our sense perceptions are by their very nature contradictory.

Mots clés : sociologie, musique

Table des matières

Résumé	iii
Table des matières	iv
Problématique	1
 Les cadres théoriques de notre analyse	 7
1 Examen des études sociologiques de la musique	8
1.1 L'expression des émotions et les représentations sociales	8
1.2 Genèse de la sociologie de la musique	14
1.3 Le doute sur la démarche sociologique	18
1.4 Du fait social au fait « musical »	23
1.5 L'évolution musicale et le processus de rationalité selon Max Weber	29
 La réflexion diachronique et synchronique de 1939 à 1952	 35
 Conclusion	 36
Bibliographie	37

Problématique

Juste après minuit, le 1^{er} janvier 2014, une nouvelle année est arrivée. Les médias, les cloches d'églises et même les fanfares rivalisaient pour nous réveiller dans une autre année, avec de nouveaux espoirs. Que faisons-nous à ce moment particulier ? Nous nous posons cette question, tout singulièrement. Nous étions devant un récepteur de télévision pour regarder les reportages témoignant de cet événement rituel. En manipulant la télécommande pour surfer sur les chaînes, nous avons assisté à une émission française entièrement consacrée à un éminent musicien français : le parolier et compositeur, Jean-Jacques Goldman. Nous avons écouté plusieurs de ses chansons. Or, pourquoi une chaîne publique diffuse-elle les chansons de ce compositeur au moment où nous connaissons l'arrivée d'une nouvelle année ? Quelle est la visée d'une telle programmation, certainement pas gratuite à ce moment particulier ? Quelques questions peuvent ainsi s'enchaîner.

Dans un autre cas, nous nous souvenons clairement de *La Marseillaise* diffusée par une chaîne publique le 17 novembre 2015. L'hymne national a réuni tous les Français en évoquant les attentats à Paris. Pourquoi la musique apparaît-elle régulièrement dans l'espace médiatique à des moments socialement importants ?

Notre étude part de ces phénomènes étranges à nos sens, mais qui ne sont pas encore suffisamment mis en lumière. Si certaines chansons et leurs interprètes sont mobilisés dans l'espace public pour des événements importants, est-ce parce que la musique est à priori politique ? Nous n'en sommes pas sûrs. En l'occurrence il faut distinguer d'abord la musique composée dans une intention politique et la musique transformée « intentionnellement » en instrument politique. Ces deux types de musiques sont bien différents. Cependant, il y a un fait invariable dans l'essence de la musique : c'est qu'elle est un espace dans lequel l'intention du musicien s'infiltrer à travers un processus de création.

Naturellement, nous sommes curieux de savoir si la musique incite à une ambiance socio-politiquement

requis. Tantôt elle revendique la liberté, tantôt elle lutte pour la révolution sociale. Par exemple, la chanson dite révolutionnaire a été toujours au sein de la mutation sociale et politique du XIX^e siècle. Dans ce cas, les matériaux musicaux (les parties qui constituent la structure et le contenu musical comme la mesure, le rythme, les mélodies, la voix, les paroles et l'organisation des instruments) sont constitués par les agents qui conduisent la révolution sociale avec leurs paroles. Cependant, en même temps, nous assistons au phénomène selon lequel la chanson est parfois sélectionnée et diffusée par les pouvoirs publics : ce sont les chants « anciens » et dialectaux sous le Second Empire dès 1852. Pourquoi ce régime conservateur a diffusé-t-il des chansons « traditionnelles » pourtant discordantes avec la réalité de ce temps-là ? Il nous semble intéressant de déterminer quelles relations la temporalité de la musique entretient avec la réalité sociale.

Notre questionnement nous oriente, parmi d'autres approches possibles, en particulier vers la rhétorique de la musique et ses modalités dans les conditions de possibilité. Précisément, il s'agit d'une domination de la temporalité de la musique en rapport à une certaine situation. Comme nous l'avons cité ci-dessus, la musique suscite des émotions lorsqu'elle est diffusée même si on ne sait pas exactement d'où viennent ces émotions. D'ailleurs, elle a pour fonction d'unir fortement des auditeurs indéterminés même si le récit des paroles est singulier. Chaque fois que l'on écoute une chanson, on a l'impression qu'elle se transforme en histoire personnelle. Les mélodies du compositeur évoquent un espace loin de l'espace et du temps familiers. Les paroles font resurgir certaines émotions abandonnées en mobilisant la mémoire. Il s'agit d'un processus de persuasion propre à la musique que les matériaux musicaux mettent en œuvre en général sur nous. Cependant, aucune étude n'a encore expliqué comment cet art avant tout individuel parvient à détenir un pouvoir suprarationnel dans la société, ou pourquoi la temporalité des paroles s'octroie un pouvoir persuasif dans les conditions environnementales.

Cette étude porte sur la rhétorique de la chanson française et sa temporalité mise en rapport avec ses conditions environnementales. Notre réflexion recouvre donc un terrain épistémologique aussi bien qu'empirique, en partant d'une réflexion phénoménologique, philosophique et esthétique pour arriver à une réflexion rhétorique, historique et sociologique. Une œuvre musicale contient l'intention originaire du musicien. En effet, le créateur travaille inévitablement dans un horizon d'attente, implicitement ou explicitement représenté à travers son œuvre destinée à un récepteur. Dans l'espace inévitablement limité de ses expériences, le musicien s'applique à chercher la meilleure manière de

montrer et diffuser une vision originale ; il perçoit l'objet d'une manière singulière, mais il doit utiliser un moyen de communication disponible et donc limité dans ses conditions de possibilité. Son expérience « limitée » à la fois dans le temps et dans l'espace constitue la mémoire individuelle. À travers le temps socialement façonné, mais intérieurement vécu, l'horizon d'attente du musicien donne naissance à l'intention qui s'introduit dans son œuvre musicale dont le potentiel peut être démesuré dans la société où il vit. Le potentiel de la musique peut en effet déboucher sur une force révolutionnaire lorsque la musique s'actualise dans la société.

Cependant, l'objet idéal du musicien peut parfois se heurter à la réalité, c'est-à-dire que son intention peut buter sur les contraintes imposées par les conditions externes de son travail ; le musicien ne peut pas toujours rester artiste, mais doit être parfois un travailleur professionnel dans le système de production. D'ailleurs, il arrive que le musicien doive totalement abandonner son travail créatif à cause de sa situation économique. Sa première inspiration créative peut tout aussi bien se trouver d'une manière ou d'une autre diluée par les intermédiaires du marché. La réalité du musicien s'expose donc à toutes les relations d'intérêt dans un champ musical structuré par des conditions historiques préexistantes. Dans ces conditions de production de la musique, que sont les rêves interprétés par les matériaux musicaux du musicien ? Comment les « messages à dire » du musicien sont-ils représentés par la temporalité des paroles ? Est-il possible de dire que la conscience du temps du musicien n'est pas un produit inné, mais plutôt social ? Dans notre enquête préalable, aucun travail sur la musique n'évoque vraiment cette facette temporelle de la rhétorique des paroles. L'originalité de cette étude réside donc dans la constitution d'un objet de recherche jusqu'ici délaissé qui est la temporalité de la rhétorique de la musique.

Notre étude consiste donc à examiner la rhétorique de la musique mise en place par l'horizon d'attente du musicien. L'examen de l'histoire de la rhétorique qui a été longtemps considérée justement comme l'art de bien parler permet de reconfirmer l'essence de cette discipline ancienne en tant que l'art de persuader. On peut donc bien aborder la rhétorique de la musique à proprement parler. Pourtant, ce n'est pas exactement la piste que nous allons suivre. Le propre de cette étude réside précisément en l'examen de la conscience du temps du musicien reflétée dans la rhétorique de la musique dans ses conditions socio-historiques. Cette piste que nous suivons part en effet du postulat que la conscience du temps du musicien qui représente un monde quelconque à travers ses œuvres musicales ne peut

pas échapper aux conditions socio-culturelles, politiques, économiques et technologiques de la société où il mène ses activités musicales. Ainsi, analyser la temporalité des paroles du point de vue de la rhétorique revient aussi à illuminer un système de communication propre au champ musical dans lequel la communication artistique se fait et circule. Ce qui nous intéresse donc, ce sont précisément les paroles en tant que pratique de l'horizon d'attente conditionné par l'espace d'expérience limité, et leur rhétorique mise en rapport avec la temporalité.

En ce qui concerne la chanson française, la tendance veut que les études qui portent sur elle deviennent peu à peu un sous-produit de la littérarité. Des textes denses à une simple poésie, il n'est pas difficile de voir des thèmes récurrents qui gravitent autour de « la rencontre de l'amour, la promesse de l'amour et la perte de l'amour. »¹ Il existe donc des études sur des chansons françaises qui ont été réalisées dans cette perspective de l'amour. D'ailleurs, elles se montrent centrées davantage sur les histoires : en effet, elles s'intéressent davantage à des éléments chronologiques. En outre, ces travaux semblent assez limités au niveau de la construction théorique, qui est pourtant nécessaire pour un objet d'étude marginal comme la musique, et qui est donc revendiquée par les musiciens. Il est d'ailleurs encore moins fréquent que le musicien ou la musicienne en particulier réalise d'eux-mêmes un examen du processus épistémologique de création de la musique et des problèmes empiriques du champ musical.

Notre attention se porte entre autres sur un certain nombre de chansons françaises créées et diffusées dans une période donnée, de 1939 à 1952. Quelle rhétorique est mise en pratique dans ces chansons durant une période toute particulière comme le fut l'Occupation ? Quelle temporalité est entraînée sous le régime de la IV^e République et son contexte économique ? Les conditions environnementales durant cette période semblent établir un rapport non moins négligeable avec la rhétorique des chansons françaises et la temporalité de leurs paroles. Comment le musicien compose-t-il dans ce contexte historique ? Quelle conscience du temps domine en tant qu'horizon d'attente sur le terrain de la musique et pourquoi ? Comment les sentiments humains comme la joie, la tristesse, le regret et la nostalgie, etc. s'expriment-ils à travers la temporalité des paroles ? Ces questions s'imposent naturellement. On est en 1939 dans la « Drôle de guerre », et donc à la fois dans l'attente et l'angoisse. En 1952, on est dans le renouveau, à savoir sous la IV^e République, mais là aussi dans l'angoisse avec la guerre d'Indochine. Ces

1. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la chanson française : des troubadours au rap*. Collection Archives vivantes. Yens sur Morges : Éd. Cabédita, 2004, p. 22.

deux bornes historiques pour lesquelles nous avons opté gardent, nous semble-t-il, un secret temporel qui permettra de comprendre le rapport entre la musique et la société.

Notre étude comprend quatre grandes parties : la première est consacrée à l'examen des études précédentes dans une approche sociologique sur la musique qui se situent entre l'histoire sociale et la musicologie. Des pensées philosophiques et esthétiques sur cet art se transforment en études diverses, spécialement socio-esthétiques, mises en rapport avec la société et l'agent musical. Après l'examen des précédentes études sociologiques, la deuxième partie portera sur les éléments de la rhétorique à partir de l'Antiquité grecque, jusqu'à la rhétorique dans la société contemporaine. Dans cette étape, nous observerons spécialement les éléments rhétoriques qui s'appliquent aussi à la musique, autrement dit les figures rhétoriques. La réflexion dans les deux parties permettra de déduire notre cadre analytique à travers lequel cette étude montrera sa singularité. L'objet de la troisième partie consiste en une méditation épistémologique sur la création musicale. Cette partie se focalise sur le processus socio-créatif de la mémoire de l'individu dans l'espace d'expérience. La mémoire qui reste virtuelle dans un moment présent jouerait comme l'essence de la création. D'ailleurs, en fluctuant dans la conscience des membres sociaux, elle constitue le cadre social d'une société. La quatrième partie portera sur l'élaboration théorique de la musique comme la pratique du musicien, qui provient de l'horizon d'attente. Après une constitution théorique singulière, nous analyserons des chansons françaises de 1939 à 1952 comme la pratique de cet horizon d'attente du musicien en concomitance avec les conditions historiques.

Notre cadre théorique part de la mémoire. Nous explorerons des théories sur la mémoire en tant qu'essence de la création de la musique. Au niveau épistémologique, praxéologique et esthétique, cette étude abordera en profondeur la mémoire, à partir de la constitution de la mémoire individuelle d'un point de vue phénoménologique jusqu'à l'incorporation et la reproduction dans la société d'un point de vue sociologique. Ensuite, notre réflexion se dirigera vers l'examen sociologique et esthétique des pratiques du musicien dans la réalité sociale. Il s'agit de la praxie exécutée par la musique dans la société. Notre étude contribuera de manière nouvelle aux études sur la musique dans une approche multiple, mais essentiellement socio-historique en rapprochant les matériaux musicaux comme la pratique de l'horizon d'attente du musicien dans les conditions de possibilité. Entre la sociologie, la rhétorique et la musicologie, la manière de l'analyse des matériaux musicaux de cette étude ouvrira une autre facette de l'examen : le rapport entre les conditions de possibilité et la temporalité de la musique. Le temps social

se transforme en temps vécu du musicien dans les conditions de possibilité. La musique temporalise et façonne l'expérience esthétique.

Première partie

Les cadres théoriques de notre analyse

Examen des études sociologiques de la musique

Une première question s'est imposée à nous dans cette entreprise d'analyse théorique du processus créatif des chansons. Quel serait le fondement invisible qui permettrait de comprendre comment des chansons et des images sont véhiculées entre des membres de la société ? Si l'on s'accorde avec l'idée qu'il y aurait une grammaire invisible qui touche l'essence même de l'art, quel serait le concept théorique par lequel nous pourrions saisir les contenus culturels des paroles mis en musique ? Pour aborder cette question, il nous a semblé nécessaire tout d'abord de revisiter l'origine des caractéristiques de la créativité artistique.

En effet, notre premier chapitre aura pour but de suivre une démarche qui va examiner les concepts traditionnels à propos des théories sociologiques de la culture à nos jours. Cette démarche nous permettra ensuite d'élaborer nos cadres théoriques sur l'art comme phénomène singulier jouant un rôle majeur dans toute société. Une fois achevée cette entreprise de relecture des concepts, nous pourrons mieux analyser l'univers de la chanson française.

1.1 L'expression des émotions et les représentations sociales

L'art est une activité sociale et une mise en représentation des idées des membres de toute société. Au cours de leur évolution, les sciences humaines et sociales ont souvent abordé l'art à travers de multiples dimensions : les approches philosophique, esthétique, anthropologique, historique et psychologique ont contribué à la réflexion sociologique sur la musique et à l'élaboration des théories portant sur la musique.

Les différentes réflexions en sciences humaines et sociales sur l'art et l'activité artistique ont souvent été orientées vers des concepts abstraits mais souvent connectés et en rapport avec la société : mentalité, représentation collective et mémoire collective. En tenant compte de l'histoire de l'art qui noue un lien étroit avec la sociologie de l'art, il nous semblait important d'explorer ces concepts. L'histoire de l'art comme discipline universitaire démontre que les premiers pas de la créativité dans l'histoire ou la préhistoire des hommes sont fondamentalement religieux, collectifs et politiques. Par exemple, le rite sacrificiel au temps des récoltes a été en quelque sorte une « forme artistique » ; de même, les calendriers en pierre (cf. alignements de Carnac en Bretagne), sont des structures associées à la musique et à la danse divine. Le chamanisme n'est pas loin. Durant l'été 2015, des séances de chamanisme ont lieu dans la forêt de Paimpont, au sud-ouest de Rennes. La musique résonne à nouveau dans la « forêt de Merlin ».

Il y a bien une archéologie de la chanson. Quelles furent les analyses sur ce sujet ? D'abord, en suivant le fondateur de la sociologie, Émile Durkheim, on peut établir la notion de « collectivité » qui affirme que les hommes sont liés par leurs croyances collectives, lesquelles sont le nœud vital de toute société. On ne peut imaginer ce que les hommes ont pu se dire en peignant Lascaux, la « chapelle Sixtine de la Préhistoire ». En maintenant cette opinion, dans son article « Représentations individuelles et représentations collectives », publié en 1898, le fameux sociologue français affirme que les représentations collectives peuvent se traduire en une mémoire commune en tant que croyances et en tant que valeurs communes à tous les membres de la société :

Il est encore plus naturel de rechercher les analogies qui peuvent exister entre les lois sociologiques et les lois psychologiques parce que ces deux règnes sont plus immédiatement voisins l'un de l'autre. La vie collective, comme la vie mentale de l'individu, est faite de représentations ; il est donc présumable que représentations individuelles et réorientations sociales sont, en quelque manière, comparables. [...] Les uns et les autres soutiennent la même relation avec leur substrat respectif. ¹

Le sociologue insiste sur l'idée de la conscience collective et de la notion de « représentations collectives ». Émile Durkheim comprend la société comme « avant tout un ensemble d'idées » : ²

1. Émile DURKHEIM. « Représentations individuelles et représentations collectives ». In : *Revue de métaphysique et de morale* 6,3 (1898), p. 273-302, p. 274.

2. Émile DURKHEIM. *Sociologie et philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 2010, p. 65.

La société a pour substrat l'ensemble des individus associés. Le système qu'ils forment en s'unissant et qui varie suivant leur disposition sur la surface du territoire, la nature et le nombre des voies de communication, constitue la base sur laquelle s'élève la vie sociale. Les représentations qui en sont la trame se dégagent des relations qui s'établissent entre les individus ainsi combinés ou entre les groupes secondaires qui s'intercalent entre l'individu et la société totale.³

Le concept de « représentation collective » et de « représentation individuelle », formulé par Émile Durkheim, fut relayé plus tard (des années 1960 aux années 1990) par Moscovici (1961 ; 1976 ; 1984 ; 1991), par Herzlich (1969 ; 1972) et par Jodelet (1984 ; 1989 ; 1990 ; 1991).⁴ Les analyses de Moscovici, notamment dans son livre intitulé *La psychanalyse, son image et son public* (1961) soulignent notamment une perspective psycho-sociale de la communication qui permet aux individus d'interagir. Selon toujours Moscovici, la « représentation sociale » est « pour et par la pratique » ; les éléments mentaux se constituent par nos actions et transmettent nos actes dans le sens commun.⁵ D'un autre côté, en développant la notion des représentations sociales, Denise Jodelet⁶ propose six optiques d'une construction de représentation sociale ;⁷ quelles sont ces six approches ?

La première approche tente de considérer le « sujet » comme le vecteur transmissible des idées, valeurs et modèles par lequel le « sujet » ressemble à d'autres personnes. Une autre optique souligne le « sujet » qui donne sens à son expérience dans le monde social. La troisième optique insiste sur la particularité représentative émanant de « la situation de communication ». La quatrième optique se focalise sur le « sujet » qui est un acteur social ; « la représentation qu'il produit reflète les normes institutionnelles découlant de sa position ou les idéologies liées à la place qu'il occupe. » Le cinquième point de vue accentue « l'interaction entre des individus qui contribue à la construction de la représentation. »

3. Ibid., p. 34.

4. Naim ASAS. *La notion de représentation*. 2011. URL : <http://www.naimasas-com.net/article-la-notion-de-representation-94684645.html> (visité le 27/02/2016).

5. Isabelle DANIC. *La notion de représentation pour les sociologues. Premier aperçu*. 2006. URL : http://eso.cnrs.fr/_attachments/n-25-decembre-2006-travaux-et-documents/danic.pdf?download=true (visité le 27/02/2016).

6. Denise JODELET. « Représentation sociale. Phénomènes, concept et théorie ». In : *Psychologie sociale*. Sous la dir. de Pierre MOSCOVICI. Paris : Presses universitaires de France, 1997.

7. Marie-Odile MARTIN SANCHEZ. *Concept de représentation sociale*. URL : http://www.serpsy.org/formation_debat/mariodile_5.html (visité le 27/02/2016).

La dernière optique se concentre sur la représentation en tant que « la reproduction des schèmes de pensée socialement établis ».

En somme, la notion classique de conscience collective fut développée par Émile Durkheim dans la notion de représentations sociales. Moscovici et Jodelet ont complété ce concept de « mise en représentation ». Cette analyse nous fait comprendre que dans l'histoire de l'art, il y a bien un noyau de la mentalité, de la culture. Cependant, les représentations sociales se transforment durant le parcours des individus, voire le parcours d'un groupe dans la société par l'interaction entre le sujet et la structure sociale. Dans la même lignée, les représentations sociales sont le socle de la « mentalité ». Sous son aspect psychanalytique, la mentalité est l'« inconscient collectif » qui intervient dans la formation des styles de vie et l'attitude conventionnelle de l'homme, et donc sur laquelle se fonderait la création des œuvres d'art. La « mentalité sociale » évolue aussi au fil de l'évolution sociale, en engendrant la mutation des contenus et des formes culturelles, à savoir le sujet, le style, la rhétorique, etc. Les mentalités ont donc leur histoire structurelle, leur « temps long ». Cela nous rappelle l'héritage de l'historien Fernand Braudel.

Pourquoi ainsi parler de l'École des Annales ? En effet, la notion de « mentalité » a été formulée par deux historiens liés à cette école, Marc Bloch et Lucien Febvre, dans les années 1920-30. D'après Lucien Febvre, dans le cadre d'une perspective de psychologie sociale, la « mentalité » est concrètement et individuellement représentée dans les œuvres d'art comme dans la littérature. Selon cet historien, la mentalité collective est accessible par « le biais de l'étude du langage, de l'iconographie artistique, et de la littérature. »⁸ L'activité artistique ne peut donc échapper à l'influence de la « mentalité » collective. Cette notion est depuis longtemps employée dans l'histoire de l'art et même dans la philosophie. La mentalité est aussi une notion importante dans l'analyse sociologique de l'art, comme par exemple l'évolution des formes artistiques, indissociable du changement des phénomènes sociaux ; dans tous les faits sociaux, y compris l'art, la « mentalité » constitue une base des idées et des sentiments. Selon Lucien Lévy-Bruhl, la mentalité dite « primitive » fonctionne ainsi :

Le système de représentations d'une époque, défini comme un ensemble de catégories de la sensibilité, de l'expression et de la conceptualisation, dont est supposée la cohérence in-

8. Florence HULAK. « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? » In : *Philonsorbonne* 2 (2008), p. 89-109, p. 92.

terne. Cet univers mental collectif n'est toutefois accessible que par voie régressive, à partir des réalisations individuelles.⁹

Nous sommes ici dans l'analyse des conventions. L'auteur propose plusieurs cas de figures anthropologiques. Lévy-Bruhl remarque que les membres dits « non civilisés » de groupes dépendant de la société sont dominés par l'ordre non rationnel, à savoir par l'ordre de « participation mystique ». ¹⁰ De ce point de vue, la « mentalité primitive » dispose d'un pouvoir politique, à savoir que les contraintes sociales s'exercent fortement. Plus les sociétés sont simples, plus l'emprise des représentations collectives est grande. Ce point de vue permet de considérer les facettes à la fois sociale et politique de l'art.

En approfondissant les analyses conceptuelles de Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss a approfondi cette idée de « magie ». Cette notion renvoie à celle de croyance primitive. Sa contribution a souligné davantage la révélation du mot « magie » comme un assemblage de pratiques traditionnelles, d'actes juridiques, d'actes techniques et de rites religieux. Ses explications sur l'aspect politique de la « magie » sont les suivantes :

La magie comprenant des agents, des actes et des représentations : nous appelons magicien l'individu qui accomplit des actes magiques, même quand il n'est pas un professionnel ; nous appelons représentations magiques les idées et les croyances qui correspondent aux actes magiques ; quant aux actes, par rapport auxquels nous définissons les autres éléments de la magie, nous les appelons rites magiques. Il importe dès maintenant de distinguer ces actes des pratiques sociales avec lesquelles ils pourraient être confondus. Les rites magiques et la magie tout entière sont, en premier lieu, des faits de tradition. Des actes qui ne se répètent pas ne sont pas magiques. Des actes à l'efficacité desquels tout un groupe ne croit pas, ne sont pas magiques. ¹¹

La « magie » de Marcel Mauss désigne ainsi l'état inconscient dans lequel des individus d'une communauté donnée partagent une croyance. La magie est donc celle qui fédère, qui rassemble. Les deux

9. Ibid., p. 91.

10. Nicolas JOURNET. *Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). De la mentalité primitive à la pensée sauvage*. Paris : Sciences humaines, 2002, p. 162.

11. Marcel MAUSS. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1950, p. 11.

notions de Lucien Lévy-Bruhl et de Marcel Mauss permettent ainsi de comprendre qu'il existe un certain inconscient collectif par lequel les membres d'une société s'intègrent dans un collectif, avec un ou des rites de passage. Par conséquent, les œuvres d'art comme les peintures murales de Lascaux sont elles aussi un produit de l'inconscient collectif qui reflète des idées ou les sentiments des participants de la communauté.

En résumé, on peut affirmer qu'il y a une substance unique formée par les concepts additionnés de « mentalité » et de « magie ». Nous avons ici affaire à un archétype de la mémoire collective par lequel les membres d'une communauté partagent un sens commun. Ainsi, l'art est considéré comme un bon exemple de l'apparition d'une « civilisation » (au sens anthropologique) mais aussi du refoulement des pulsions. L'optique anthropologique et socio-psychologique remet ainsi en question la créativité artistique en se focalisant sur l'individu dans un contexte singulier, à la différence de la théorie de Sigmund Freud, qui se concentre sur la psychanalyse collective.

Les ouvrages de Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* (1939), *Le domaine de la psychologie sociale* (1950), *La civilisation des parents* (1979) et *Civilisation et psychosomatique* (1988), ainsi que *Sport et civilisation* (1989), sont des œuvres anthropologiques qui se concentrent sur les individus mais aussi sur l'activité artistique qui sublime le refoulement des émotions. Sport et art ont des points communs. Comme la création artistique, l'activité sportive est une sorte de *dressage*. À la lumière de tous ces ouvrages, il s'avère que son approche est pluridisciplinaire, et on comprend que Norbert Elias consacre ses efforts à comprendre l'individu et son évolution dans la société en portant son intérêt sur le préalable de la mémoire de l'homme comme éléments d'une société donnée et comme catalyseur de l'évolution historique :

En ce qui concerne l'homme, la continuité de déroulement du processus en tant qu'élément de l'identité du moi se mêle plus que chez tout autre être vivant à un autre élément de l'identité du moi.¹²

En somme, en démontrant la fonction des représentations sociales, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un ensemble d'idées qui figure primitivement un noyau des systèmes de représentations sociales et qu'elles ne sont rien d'autre que la mémoire sociale objectivée. D'après les aspects sociologique,

12. Norbert ELIAS. *La société des individus*. Paris : Fayard, 1991, p. 244.

anthropologique et psychologique qui supposent de conserver la prédominance des représentations sociales sur des individus, qu'elles soient un moyen verbal ou non verbal d'exprimer les émotions humaines, toutes ces représentations collectives sont des produits sociaux. Il en est de même avec la musique. Dans un même registre, si nous considérons que l'expression des émotions est un *produit social* résultant des émotions des autres qui s'entremêlent, elle devrait être représentée par un moyen compréhensible dans une même communauté. La musique serait une mise en représentation des émotions.

1.2 Genèse de la sociologie de la musique

Nous avons ainsi abordé jusqu'ici les concepts qui pourraient constituer implicitement l'archétype de la musique. La musique est une activité sociale de l'esprit humain qui se nourrit de la « mémoire collective ». Que nous dit la pensée positiviste d'Auguste Comte sur la musique et ses processus créatifs ? Il s'oppose à l'idée d'un génie mystique au profit d'une approche plus empirique. Il ouvre la porte à la lecture plurielle d'une « esthétique » sociologique, et d'une « histoire » sociale de la « musicologie ». Que dit Roger Bastide sur ce point ? Dans ses idées, nous apercevons trois dimensions sociologiques de l'art.¹³ Il tente de distinguer la sociologie des producteurs d'œuvres, celle des amateurs (les passionnés) et celle des institutions (l'État) ; la sociologie des producteurs renvoie à une sociologie des « agents » qui participent au développement de « représentations collectives » dans la société.¹⁴

Pour mieux comprendre la particularité de la sociologie de la musique, il conviendrait de retracer les trois approches sociologiques qui contribuent au fondement de la sociologie de la musique dans la première moitié du XX^e siècle.

Premièrement, la première figure de la sociologie de la musique partage des réflexions en commun avec une « esthétique » sociologique. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les spéculations philosophiques sur l'art se transforment en « déterminisme ». Ensuite, une facette « extra-esthétique » de l'art fut mise en relief par l'économiste et sociologue allemand révolutionnaire, Karl Marx. Celui-ci a mené une analyse « sociologique » inédite sur l'art en posant une problématisation extra-esthétique ou inesthétique de la production des œuvres. Le livre de Karl Marx, paru en 1845, est le produit d'une réflexion économique sur l'art. Selon lui, c'est « le système de production » qui détermine le contenu et le

13. Roger BASTIDE. *Art et société*. Paris : Payot, 1977.

14. Nathalie HEINICH. *La sociologie de l'art*. Nouvelle édition. Repères 328. Paris : la Découverte, 2004, p. 42.

style des œuvres d'art.¹⁵ Après lui, Ernst Grosse, dans un ouvrage intitulé *Les débuts de l'art*, montre que l'art représente une phase du développement de l'économie.¹⁶ Sur la même lignée, Hippolyte Adolphe Taine présente dans l'introduction à son *Histoire de la littérature anglaise* les éléments déterminants des œuvres d'art, à travers la « race », le « milieu » et le « moment ». Il met l'accent sur le contexte des œuvres, c'est-à-dire l'« état des coutumes et l'esprit du pays et du moment », l'« ambiance morale ».¹⁷ Nous sommes ici dans différentes réflexions sur les déterminismes de base en sciences humaines.

En ce qui concerne un aspect de l'esthétique sociologique, l'ouvrage de Jean Marie-Guyau intitulé *L'art au point de vue sociologique* et l'ouvrage de Roger Bastide intitulé *Art et société* alimentent cette approche des déterminismes structurels. Jean Marie-Guyau considère l'art comme une structure pouvant créer une « société idéale ». De plus, il donne des explications sur la fonction, le but de l'art et sa loi interne. J.-M. Guyau explique que la loi de l'art consiste en l'émotion esthétique d'un caractère social :

L'art est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale. Elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large universelle.¹⁸

Plus loin, il conclut :

L'art dégage un ensemble de sensations et de sentiments qui peuvent retirer chez tous à la fois ou chez un grand nombre, qui peuvent ainsi donner lieu à une association de jouissances. [...] Comme la métaphysique, comme la morale, l'art enlève donc l'individu à sa vie propre, pour le faire vivre de la vie universelle, non plus seulement par la communion des idées et croyances, ou par la communion des volontés et actions, mais par la communion même des sensations et sentiments.¹⁹

15. J. H. BARNETT et al. *La théorie et le déploiement de l'art*. Séoul : Mi-jin-sa, 1993, p. 11-12.

16. ERNST GROSSE. *Les débuts de l'art*. Arts et anthropologie. Paris : Esthétiques du divers, 2009, p. 311.

17. HEINICH, op. cit., p. 17.

18. Jean-Marie GUYAU. *L'art au point de vue sociologique. Les principes : essence sociologique de l'art*. 1889. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/guyau_jean_marie/art_pt_de_vue_socio/guyau_jm_art_socio_1.pdf (visité le 28/02/2016), p. 21.

19. Ibid., p. 6.

La deuxième approche sociologique portait sur l'origine de la sociologie de la musique, c'est l'« histoire » sociale de l'art. Certains ouvrages à cet égard proposent de bons exemples de l'« histoire » de l'art. Par exemple, le livre de Pierre Francastel *Études de sociologie de l'art* met en avant un point de vue sur l'histoire de l'art. En tant que successeur d'Erwin Panofsky, il a cherché à trouver le processus de production des œuvres d'art, puis il a tenté d'analyser le contenu de ces œuvres en considérant l'« extérieur », leur aspect d'un point de vue exogène. La musique subit donc les conditions extérieures ; c'est pourquoi l'approche structurelle des déterminismes fut de plus en plus traitée par l'histoire sociale notamment dans les années 1950. Dans cette perspective, que dit Marcel Belviannes ?

On a été conduit parfois, implicitement ou explicitement, à identifier la sociologie de la musique non seulement à une esthétique sociologique de la musique, mais aussi à une histoire sociale de la musique.²⁰

Cependant, en adoptant une position dialectique entre une démarche sociologique et une autre esthétique, Alphons Silbermann tente de redéfinir l'identité de la sociologie de la musique comme une branche de la sociologie en affirmant que :

Le sociologue de la musique n'entreprend aucunement des analyses de l'œuvre d'art elle-même, mais il concentre ses efforts pour en saisir l'action socio-musicale. Cela ne l'intéresse donc pas d'analyser sociologiquement la musique comme telle. »

Il souligne également dans chaque œuvre musicale une étude de la vie des musiciens et leurs déterminants sociaux. Sa position sur la sociologie de la musique fait repenser l'analyse musicale à la lumière de la démarche sociologique. C'est-à-dire que l'analyse musicale doit être réduite aux « faits musicaux » et que les faits musicaux doivent être subordonnés aux faits sociaux. Alphons Silbermann s'efforce de démontrer les déterminants sociaux qui influencent les œuvres musicales et les musiciens : le milieu, l'environnement social, etc. Son approche est sociologiquement plus délicate, d'autant plus qu'il essaie d'illuminer les déterminants sociaux pesant sur la vie des musiciens.

20. IVO SUPIČIĆ. *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb : Institut de musicologie, Académie de musique, 1971, p. 36.

Plus tard, dans les années 1990, on essaie d'établir une sociologie de la musique proprement scientifique. Ivo Supićić donne plus clairement une explication sur la distinction entre la sociologie de la musique et l'histoire sociale de la musique, mais à laquelle il ajoute la possibilité d'une recherche comparative comme suit :

La sociologie de la musique pourrait être définie comme l'étude de la musique en tant que phénomène social, ou comme l'étude des rapports entre la musique et la société, ou encore comme l'étude des aspects sociaux de la musique et de la vie musicale. Or, parler de la musique et de la vie musicale, veut dire parler aussi de l'œuvre musicale et des formes de sa présentation tout au long de l'histoire. En effet, on a été conduit parfois à identifier la sociologie de la musique à une histoire sociale de la musique. [...] On pourrait faire, à un premier niveau, une différenciation entre les deux en ce sens que l'histoire sociale de la musique est essentiellement une connaissance du concret. Son but est de décrire l'histoire de la musique en rapport avec l'histoire des sociétés, de s'attacher à l'étude des liens qui les unissent, d'établir par quels moyens, et dans quelle mesure, l'histoire de la musique (en tant que réalité) est nourrie ou pénétrée par l'histoire de la société et, inversement, comment et dans quelle mesure elle y contribue ; bref, de les étudier comparativement l'une par rapport à l'autre.²¹

Face à ce qui a été dit ci-dessus, en tant que domaine nouveau de l'étude musicale, l'ethnomusicologie intervient dans l'étude de la musique. Cette approche se base sur une méthode anthropologique. L'origine de cette approche remonte à la seconde moitié du XVI^e siècle. Dans un rapport, intitulé *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, publié en 1578, figurent les mélodies amérindiennes recueillies au Brésil. Motivée par la découverte de la gamme amérindienne, l'ethnomusicologie se centre sur des recherches sur la gamme ethnique et sur la différence des structures musicales entre des peuples. L'approche ethnomusicologique peut intervenir dans le champ de la sociologie de la musique. En effet, elle se focalise sur des recherches portant sur différentes structures musicales entre des peuples, émanant de la convention sociale. D'après Marius Schneider, la musique est l'un des éléments de la vie quotidienne dans la société dite « primitive ». Elle ajoute le rôle joué par la musique dans la société traditionnelle :

21. IVO SUPIĆIĆ. « Les approches socio-historiques de l'œuvre musicale ». In : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17.2 (1986), p. 223–238, p. 322.

Elle forme un substrat tellement important, qu'elle y est quasiment omniprésente. On chante au cours d'une discussion, on chante pour saluer ou remercier une personne, on chante même devant les tribunaux, afin de donner plus d'appui à la thèse que l'on défend. Dans le culte toute action déployée sans musique ou sans le concours de la parole sonore reste faible, car c'est au son que les rites doivent leur efficacité.²²

Pourtant, les recherches de la musique en fait s'entremêlent selon la diversification des aspects des chercheurs. Les musicologues comme Jean Molino et Jean Jacques Nattiez soulignent au niveau méthodologique que la musique peut devenir un objet de recherche au-delà des frontières disciplinaires et méthodologiques. Ils se focalisent donc sur les éléments prosodiques comme les tons, l'accentuation, l'intonation et les rythmes dans le langage ainsi que des éléments sémiologiques dans l'analyse musicale.

En définitive, jusqu'à la première moitié du xx^e siècle, les études sur la musique se fondent à proprement parler davantage sur les discours spéculatifs exposés par les intellectuels dont les domaines se situent en dehors de la sociologie au sens strict du terme. Malgré l'absence de lieu propre d'analyse, au niveau institutionnel, l'histoire sociale de l'art et la musicologie ont continué à évoluer, en élargissant et en enrichissant leur terrain de recherche. En fait, jusqu'à la première moitié du xx^e siècle, les sociologues français n'ont cessé de réfléchir esthétiquement et historiquement sur la musique, la littérature et l'art. Mais tout restait assez fastidieux pour devenir « visible » face aux autres « sciences humaines ».

1.3 Le doute sur la démarche sociologique

Comment rendre cette discipline plus « visible » ? À la fois sociologue et musicologue, Anne-Marie Green montre attentivement les barrières qui empêchent ce terrain de se développer comme un champ scientifiquement indépendant. Le premier obstacle est que la musique n'est pas suffisamment considérée comme une production sociale. Selon Anne-Marie Green, il y aurait un « mystère » de la musique, à savoir que les œuvres musicales en elles-mêmes jouiraient d'une indépendance atemporelle qui les suspendrait de tout contexte. Par ailleurs, dès que nous parlons de la musique en général, la notion de

22. Marius SCHNEIDER. « Sociologie et mythologies musicales ». In : *Colloque de Wégimont III*. Paris : Ethnomusicologie, 1960, p. 13.

« don », à l'égard des compositeurs et des interprètes, vient à l'esprit.²³ Là aussi, on est dans le mystère. C'est pour cela que la musique occupe souvent une place marginale dans la pensée scientifique.

À cause de cet élément mythique du don, le travail artistique est considéré comme une production de la conscience collective, c'est-à-dire non pas sociale, mais asociale. Le don serait une tour d'ivoire, un royaume hors du temps.

Pour le sociologue, l'activité artistique dotée de l'inspiration créative a été donc appréhendée comme un événement « interrompu » plutôt qu'une action sociale et interactive, comme une anomalie dans l'espace-temps. C'est ce qu'Anne-Marie Green remarque à propos du mythe traditionnel qui pèse sur l'évolution de la sociologie de la musique. Que dit-elle encore sur la sociologie de la musique ?

Un musicien qui serait « génial » ne serait pas concerné par les traditions musicales, les techniques musicales auxquelles il adhérerait ou s'opposerait, il serait différent à son environnement social. Ce type d'explication néglige les échanges, les influences du passé et du présent (les critiques et les disciplines). Dans la plupart des cas, on considère que les transformations des œuvres, les renouvellements de style sont le résultat de conjonctures ou d'événements fortuits.²⁴

Cette fragilité du concept de la créativité musicale, dont la partie créative serait une « agitation culturelle »,²⁵ a été aussi soulignée par Jean Duvignaud. L'art n'est pas une « chose déterminée », plutôt une actualité « vivante » et « vécue » du présent. L'art serait en soi-même le mouvement et le dynamisme.²⁶ Jean Duvignaud considère l'art comme un « événement » ou un « *happening* » en insistant sur la sociologie de l'« imaginaire ». Nous ne sommes pas dans la logique de Bourdieu.

Les forces qui sont en action au moment où se définit une œuvre créatrice ne sont pas juxtaposées à l'imagination car l'imagination n'est pas superposée comme une fonction de luxe ou de distraction au-dessus de l'existence. L'enracinement de la création artistique est, en même

23. Anne-Marie GREEN. *De la musique en sociologie*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 36-37.

24. Ibid., p. 38.

25. Gilbert TARRAB. « Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, P.U.F. 1967 ». In : *L'homme et la société* 6.1 (1967), p. 197-199.

26. Ibid., p. 197.

temps, l'analyse de tous les symboles sociaux qui se cristallisent en elle et qu'elle cristallise dans sa démarche.²⁷

Que pourrait répondre Pierre Bourdieu à J. Duvignaud ? En 1980, il explique la discordance entre l'objet par le processus émotionnel et irrationnel et celui rationnel et analytique :

La sociologie et l'art ne font pas bon ménage. Cela tient à l'art et aux artistes qui supportent mal tout ce qui attente à l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes : l'univers de l'art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé, et l'irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison, fait scandale.²⁸

À la suite de Pierre Bourdieu, le point de vue de Pascale Ancel envers la relation entre la sociologie et l'art nous conduit à la discordance épistémologique entre les deux :

L'art et la sociologie ne sont pas situés sur le même niveau de réalité. Alors que l'art se présente comme système symbolique et se place résolument dans le domaine du sacré, la sociologie évolue dans le quotidien, le profane. Alors que l'art agit au niveau des émotions, la sociologie travaille au niveau de la compréhension et de la réflexion.²⁹

Dans les extraits du livre de Pascale Ancel, elle montre que des « mystifications » existent entre l'art et la sociologie, c'est-à-dire que, d'après elle, l'art est un processus non expliqué, alors que la sociologie est une action réflexive et méta-perceptuelle. En fait, même si l'activité artistique pourrait se confondre avec un travail sociétal, les énoncés scientifiques des intellectuels sur l'art et la société sont abstraits et non pas empiriques. Leurs réflexions sur les barrières idéologiques sur l'art se succèdent :

Le second de ces « mythes » qui empêcherait l'avènement d'une authentique sociologie de l'art s'exprime par des théories sur une origine primitive des arts. Jean Duvignaud rattache cette explication à la croyance d'une essence de l'art puisque, là aussi, « il s'agit d'arracher

27. Jean DUVIGNAUD. *Sociologie de l'art*. Le sociologue. Paris : Presses universitaires de France, 1967, p. 52.

28. Pierre BOURDIEU. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 207.

29. Pascale ANCEL. *Une représentation sociale du temps étude pour une sociologie de l'art*. Logiques sociales. Paris Montréal : l'Harmattan, 1997, p. 20.

l'expression artistique à l'expérience concrète en la rattachant à un domaine privilégié, pur et dégagé de toute particularité actuelle. » [...] Cette idéologie qui exalte les origines se trouve liée en partie à l'évolutionnisme ou à l'historicisme qui, depuis Spencer jusqu'à Comte, Durkheim, Bergson, affirme la continuité progressive de l'humanité depuis ses origines jusqu'à nos jours.³⁰

Au regard de l'épistémologie, les opinions communes des sociologues concernant l'art portent sur une perspective herméneutique : les notions de « don », de « génie », de « nature », d'« expérience vécue », de « reconstruction » et de « composition de la réalité sociale », etc. Telles sont les notions qui reviennent souvent. Elles sont souvent d'ordre conceptuel et théorique. Tout cela suit une méthode scientifique : la délimitation d'objet, l'application d'une méthode empirique comme investigation et usage de statistique.

Méthodologiquement, la musique d'aujourd'hui, comme l'industrialisation de la culture, la numérisation et les institutions, est en pleine mutation. Il est donc devenu encore plus difficile de la comprendre. Elle s'est diluée dans la nouvelle zone de combats qu'est Internet.

Les approches interdisciplinaires pourraient donc contribuer à de nouvelles voies d'analyse de la musique. Une structuration est en cours pour éclaircir la musicologie. La lecture plurielle et l'ouverture scientifique s'imposent.

L'entreprise d'Ivo Supićić,³¹ concernant un cadre méthodologique rénové, soutient en effet des approches interdisciplinaires : la sociologie de la musique doit unir l'histoire sociale de la musique et elle doit aussi associer méthodologiquement la musicologie et la philosophie sociale. Cependant, l'objet de la sociologie de la musique figure plus concrètement dans les deux cas comme suit :

L'objet fondamental de la sociologie de la musique se divise en deux parties : d'une part, la sociologie de la musique doit examiner la musique dans ses rapports typiques avec des sociétés globales diverses, ainsi qu'à l'intérieur de celles-ci, avec des classes, strates et groupes sociaux particuliers ; et d'autre part, elle doit l'examiner en tant qu'elle est elle-même phénomène

30. Ibid., p. 22.

31. SUPIČIĆ, *Musique et société*.

social, ou mieux, examiner ce qui, en elle, relève par excellence du social, donc de ses aspects sociaux.³²

Quant à un autre exemple de cette ouverture méthodologique souhaitée, c'est un cadre linguistique qui s'est imposée à l'analyse musicale dans la musicologie.

Jean Molino avait déjà mis l'accent sur l'insuffisance méthodologique de la démarche scientifique à l'égard de l'analyse musicale (définition du corpus, procédures extractives, formalisation du métalangage, procédures de validation) opérée par Nicolas Ruwet, lui-même inspiré par l'approche linguistique de Harris.³³ Il y avait des progrès à réaliser.

Jean Molino souligne qu'il faudrait chercher le schéma le plus approprié à l'analyse de la musique dans la mesure où l'on considère que la sémiologie est un « métalangage » : la sémiologie prend en charge un langage premier qui est le système étudié, et ce système-objet est signifié à travers le métalangage de la sémiologie.³⁴

La spécificité de la sémiologie musicale consisterait à montrer que la musique est un espace de « communication », l'invention du caractère symbolique des données musicales entraîne toujours une lacune entre le message « poétique » et le récepteur « arbitraire ». Jean Molino a donc présenté trois niveaux d'analyse sémiologique de la musique ; le niveau du message simple, comme niveau propédeutique, le niveau poétique et le niveau esthétique.³⁵ Pour mieux comprendre l'artiste dans un contexte social, l'approche de Norbert Elias suggère un cadre constructif sur la recherche en musique. Son étude est assez claire dans son livre intitulé *Mozart, sociologie d'un génie* :

On considère généralement la sociologie comme une science destructrice, réductrice. Je ne partage pas cette opinion. La sociologie est pour moi une science qui doit nous aider à mieux comprendre et à expliquer ce qui nous paraît incompréhensible dans notre existence sociale.

J'ai choisi le titre, apparemment paradoxal, de « Sociologie d'un génie » dans cet esprit. Mon

32. Ivo SUPIČIĆ. « Les fonctions sociales de la musique ». In : *Musique et société*. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles, 1998, p. 174.

33. Jean MOLINO. « Critique sémiologique de l'idéologie ». In : *Sociologie et société* 5.2 (1973), p. 17-44, p. 17-44.

34. ART (*Le discours sur l'art*) — *Sémiologie de l'art*. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-le-discours-sur-l-art-semiologie-de-l-art/> (visité le 29/02/2016).

35. Jean-Jacques NATTIEZ. « Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales ». In : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5.1 (juin 1974), p. 61-75, p. 64.

objet n'est donc pas de détruire, ni de réduire ce génie, mais de rendre plus compréhensible sa situation humaine...³⁶

En résumé, notre quête est difficile. La tentative de chercher une meilleure démarche sociologique propre à la musique doit toujours faire face au concept d'« inspiration artistique ». Tout reste alors condamné au flottement. Mais la musique, en tant que forme culturelle et aussi en tant que partie de la mentalité de la collectivité, ne devrait pas être parfaitement comprise par une seule démarche scientifique. Elle est autre. Elle est plus singulière qu'un objet scientifique. De ce fait, la sociologie de la musique, et les perspectives de l'histoire sociale de la musique, ou de l'esthétique de la musique et de la musicologie ne peuvent que s'entraider pour créer une construction méthodologique inédite propre à mieux comprendre la musique en tant que phénomène social et construire une autre connaissance de la musique. Suite aux approches plutôt spéculatives, en France, la sociologie de l'art rencontre un tournant par une orientation nouvelle accentuée par producteurs, récepteurs ou amateurs et marché d'art. Roger Bastide et Pierre Francastel furent les pionniers qui ont abordé pour la première fois les problèmes encore actuels et réels du champ artistique composé de toute cette série d'agents qui comptent. Mais avant ce grand tournant, la sociologie de la musique a rencontré le concept du processus de « rationalisation » de Max Weber après le « fait social » d'Émile Durkheim.

1.4 Du fait social au fait « musical »

Émile Durkheim et Marcel Mauss ont mis l'accent sur le fait que la musique faisait partie des « phénomènes » de civilisation. Ils ont souligné le fait que la musique est l'un de certains phénomènes sociaux qui « passent par-dessus les faits frontières politiques et s'étendent sur des espaces moins facilement déterminables ». ³⁷ Anne-Marie Green ajoute qu'Émile Durkheim et Marcel Mauss ont illuminé une caractéristique « transnationale » de la musique :

36. Norbert ELIAS. *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris : Seuil, 1991, p. 24.

37. Ibid., p. 24.

La musique est l'un des phénomènes sociaux qui ne sont pas attachés à un organisme social déterminé : ils s'étendent sur des aires qui dépassent un territoire national, ou bien ils se développent sur des périodes de temps qui dépassent l'histoire d'une seule société ; ils vivent d'une vie en quelque sorte supra nationale.³⁸

En marquant la place atemporelle et hors-spatiale de la « musique » et en la comparant avec les « faits sociaux », Marcel Mauss avait fait savoir que « la musique est un fait de civilisation — au sens où elle s'étend à l'échelle de la planète — et que les faits musicaux — au sens où ils se limitent à une société particulière — sont des faits de culture ».³⁹

Tout semble voler au-dessus des reliefs et du temps qui passe quand la musique touche le cœur des hommes. Mais, afin d'obtenir ces envolées, trois opérations cognitives sont à distinguer. C'est une conception représentée par la loi des trois états qu'Auguste Comte avait déjà proposée. Il avait postulé que l'esprit humain procède à trois phases consécutives de développements sociaux. Dans la première phase, l'esprit humain comprend des phénomènes qui l'entourent comme des forces comparables à lui-même. C'est l'âge théologique.

Dans la seconde phase, les hommes arrivent à conceptualiser en s'appuyant sur la compréhension des phénomènes variés dans la société. C'est l'âge métaphysique. Dans la troisième phase, l'esprit humain devrait rendre compte de la société d'après l'observation des phénomènes, l'analyse de ces phénomènes, la synthèse sur l'analyse et l'établissement de la loi stable. C'est l'âge positif.

Fondé sur la pensée positive, le concept de société repose sur le « consensus social ». Ce consensus social correspond à un ensemble de croyances et valeurs communes que le pouvoir public exerce par le moyen de l'éducation ou de la contrainte. Émile Durkheim a relayé cette pensée positiviste en construisant le concept de « fait social » par la logique du consensus social. Il a défini le fait social comme des « types de conduite ou de pensées extérieures à l'individu ». Dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1842), Comte a essayé de démontrer que c'est au fait social que la musique se rapporte. Situé à l'extérieur de l'individu, le fait social en tant que pouvoir pesant sur l'individu s'impose comme contraintes : manières d'agir, de penser, de sentir. Dans *Les règles de la méthode sociologique*, Émile Durkheim explique le fait social de cette manière :

38. Émile DURKHEIM et Marcel MAUSS. « Note sur la notion de civilisation ». In : *L'année sociologique* 12 (1913), p. 46–50, p. 45.

39. GREEN, op. cit.

Un fait social se reconnaît au pouvoir de coercition externe qu'il exerce sur les individus ; et la présence de ce pouvoir se reconnaît à son tour soit à l'existence de quelque sanction déterminée, soit à la résistance que le fait oppose à toute entreprise individuelle qui tend à lui faire violence. Cependant, on peut le définir aussi par la diffusion qu'il présente à l'intérieur du groupe, pourvu que, suivant les remarques précédents, on ait soin d'ajouter comme seconde et essentielle caractéristique qu'il existe indépendamment des formes individuelles qu'il prend en se diffusant.⁴⁰

À la lumière de ce passage, nous comprenons que le fait social est un pouvoir exogène à la volonté des individus. Cependant, la vraie originalité de l'idée durkheimienne réside dans l'affirmation que le « social » n'est pas d'autre chose que le « mental » en lui-même, comme Frédéric Keck en témoigne :

D'une part, le social constitue lui-même d'une forme d'activité mentale, c'est-à-dire qu'une société est un ensemble d'idées et de croyances-conception essentielle pour une sociologie qui a mis au cœur de ses préoccupations le problème de l'éducation. D'autre part, et plus profondément, le mental est déjà une forme d'activité sociale, puisqu'il consiste en une association d'idées. [...] L'association n'est pas une simple relation entre des idées ou des individus, elle produit une réalité nouvelle.⁴¹

La pensée créative d'Émile Durkheim consiste en une analogie entre le fait social et le mental, et en l'irréductibilité du fait social à l'ensemble de faits individuels. Après Frédéric Keck, Mélanie Plouviez indique que le « social », l'ensemble des idées individuelles engendre une réalité nouvelle. Dans cet aspect, qu'est-ce que la musique ? Peut-on élargir la notion du fait musical par le fait social ? Dans un processus du fondement de la sociologie de la musique, Danièle Pistone mentionne une démarche sociologique par Émile Durkheim dans un dictionnaire de la musique :

Sociologie de la musique : [...] C'est à partir d'Émile Durkheim (*Les règles de la méthode sociologique*, 1894) que la sociologie devient la discipline scientifique qu'elle est aujourd'hui, aidée par la biologie et l'anthropologie. Statique (synchronique et descriptive) ou dynamique

40. Émile DURKHEIM. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : Flammarion, 2010, p. 109-110.

41. Frédéric KECK. *Les sciences humaines*. Sociologie et philosophie, d'Émile Durkheim. 2012. URL : <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/sciences-humaines-keck.pdf> (visité le 28/02/2016), p. 2.

(diachronique et analytique), la sociologie fonde ses méthodes de travail sur l'observation, l'induction, la comparaison, utilisant pour cela sondages, statistiques et mesures de plus en plus précises (devenant la « sociométrie »).⁴²

Émile Durkheim se trouve critique envers les ouvrages sociologiques sur la musique, publiés avant lui. En effet, ils ne suivent pas des démarches sociologiques. Même si la musique est essentiellement une « activité sociale » qui s'implique dans des diverses activités des groupes sociaux, la notion de « génie » a longtemps empêché cette approche de la musique comme une action sociale. Par conséquent, elle était longtemps liée à une action « mystère » du compositeur. C'est la raison pour laquelle la plupart des travaux de la musique s'est située en dehors de tout contexte social.⁴³

De ce fait, il n'était pas facile de réduire simplement la musique à un phénomène social ou fait social universel. En outre, il n'était pas facile non plus de dépasser la critique que l'approche sociologique sur la musique est une étude détruisant l'essence de la musique qui relève du domaine de l'art. Trop d'étude désincarne la musique, lui vole l'émotion intrinsèque. En ce sens, si l'on doit comprendre la musique dans le cadre sociologique, la compréhension des « faits musicaux » doivent se limiter aux contraintes sociales, c'est-à-dire aux sollicitations ou obstacles du milieu, de l'époque et de l'environnement.⁴⁴ Si on va plus loin, on quitte le fait social universel de la musique.

Après l'universalité supranationale de la musique, quelques sociologues nous ont aidés à comprendre le fait musical comme les comportements humains. Pour John Blacking, « les universaux de la musique ne doivent être cherché dans les structures immanentes mais dans les comportements associés aux phénomènes sonores. »⁴⁵ En approuvant la réflexion de John Blacking, Jean Jacques Nattiez souligne aussi la construction sociologique de la musique.

Dans la même lignée, Norbert Elias retrace non seulement l'évolution du statut des musiciens dans un contexte historique au niveau des macroprocessus, mais il se focalise aussi sur la vie et la personnalité du musicien au niveau des microprocessus, c'est-à-dire de l'aspect psychoculturel, comme son étude sur Mozart le montre. Il y a bien un jeu d'échelle dans la musicologie, individu, ou groupe.

42. Marc HONEGGER, éd. *Sociologie de la musique*. T. 2. Paris, 1976, p. 940.

43. Anne-Marie GREEN. « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie ? » In : *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Sous la dir. de Françoise ESCAL et Michel IMBERTY. T. 2. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 32.

44. Ibid., p. 33.

45. Ibid., p. 25.

En comparant le concept de faits musicaux avec la « mémoire » des musiciens, Maurice Halbwachs avance l'idée que la musique est un modèle artistique délimité par le temps, le public et le type de la vie de certains groupes. Il soutient que l'activité créative des musiciens est un produit de la vie collective des musiciens antérieurs, tout en ajoutant que la mémoire des musiciens est remplie de données humaines. D'après sa pensée, les faits musicaux signifient la mémoire collective des musiciens à propos des règles ou des théories musicales, comme la notation musicale, le rythme, la composition, les mélodies. Aussi, les mots comme une essence culturelle de certains groupes qui constituent la musique sont dominés par la convention sociale :

Lorsqu'on entend un chant qui accompagne des paroles, on y distingue autant de parties qu'il y a de paroles ou de membres de phrase. C'est que les sons paraissent attachés aux mots, qui sont des objets discontinus. Les mots jouent ici le rôle actif. En effet il arrive souvent qu'on peut reproduire un air sans songer aux paroles qui l'accompagnaient, L'air n'évoque pas les paroles. En revanche il est difficile de répéter les paroles d'un chant qu'on connaît bien sans le chanter intérieurement. Il est probable d'ailleurs que, dans le premier cas, quand nous reproduisons un air que nous avons autrefois chanté avec les paroles, les paroles sont là, et leur action s'exerce, bien que nous ne les prononcions pas : chaque groupe de sons correspondant à un mot forme un tout distinct, et l'air est scandé comme une phrase. Mais les mots eux-mêmes et les phrases résultent de conventions sociales qui en fixent le sens et le rôle. Le modèle d'après lequel nous décomposons est toujours hors de nous.⁴⁶

Maurice Halbwachs donne une explication sur une condition sociale qui détermine la forme musicale comme le rythme. Il observe la transmission socialisée du code collectif dans la musique :

La mémoire des musiciens est donc remplie de donnée humaines, mais de toutes celles qui sont en rapport avec les données musicales. [...] Le rythme est un produit de la vie en société. L'individu ne saurait l'inventer. Les chants de travail, par exemple, résultent bien du retour régulier des mêmes gestes, mais chez des travailleurs associés : d'ailleurs ils ne rendraient pas le service qu'on en attend si les gestes eux-mêmes étaient rythmés sans eux. Le chant offre un

46. Maurice HALBWACHS. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997, p. 33.

modèle aux travailleurs groupés, et le rythme descend du chant dans leurs gestes. Il suppose donc un accord collectif préalable.⁴⁷

En soulignant que la musique est un produit de la mémoire collective des musiciens et construite par les théories musicales au fil du temps, Elias insiste sur l'activité compositrice des musiciens qui se réalise simultanément par un langage musical devenu peu à références, comme on le voit avec l'exemple de Beethoven :

Beethoven, atteint de surdité, produit cependant ses plus belles œuvres. Suffit-il de dire que, vivant désormais sur ses souvenirs musicaux, il était enfermé dans un univers intérieur ? Isolé, il ne l'était cependant qu'en apparence. Les symboles de la musique lui conservaient, dans leur pureté, les sons et les assemblages de sons. Il ne les avait pas inventés. C'était le langage du groupe. Il était, en réalité, plus engagé que jamais, et que tous les autres, dans la société des musiciens. Il n'était jamais seul. Et c'est ce monde plein d'objets, plus réel pour lui que le monde réel, qu'il a exploré, c'est en lui qu'il a découvert, à ceux qui l'habitent, des régions nouvelles, mais qui n'en faisaient pas moins partie de leur domaine, et où ils se sont installés tout de suite de plein droit.⁴⁸

Portant l'attention sur les « contraintes sociales » qui pèsent sur l'individu, Norbert Elias se livre à l'analyse de l'artiste du XVIII^e siècle. Son intérêt se focalise sur l'artiste qui est situé sous l'interdépendance avec d'autres personnages sociaux de son époque. Il donne une illumination sur le cas de Mozart comme les faits musicaux :

Mais il finit lui aussi par se plier contre son gré à une situation à laquelle il ne pouvait se soustraire. Tels étaient donc la structure fixe, le cadre offert à l'importe quel talent musical individuel pour se développer. On ne peut guère comprendre le genre de musique de cette époque, son « style » comme l'on dit souvent, sans avoir présentes à l'esprit ces conditions extérieures.⁴⁹

47. Ibid., p. 34.

48. Ibid., p. 43.

49. ELIAS, op. cit., p. 23-24.

En résumé, l'idée de contraintes sociales fortement soulignée par Norbert Elias rejoint l'analyse de la mémoire des musiciens de Maurice Halbwachs dans la mesure où la musique n'est pas un produit individuel isolé des circonstances sociales, mais un résultat de l'activité collective et conventionnelle. Le processus de la construction théorique qui part du fait social d'Émile Durkheim, la mémoire des musiciens et jusqu'aux contraintes sociales de Norbert Elias nous permettent d'apercevoir le fait musical en fondeur. La musique est essentiellement une action humaine. Elle s'incarne par « les détails de la vie quotidienne et elle forme un substrat tellement important ». ⁵⁰ En plus, ces éléments théoriques contribuent au développement sociologique de la musique qui étudie précisément une interaction entre la musique et la dynamique sociale. Dans ce contexte, l'objet de recherche en sociologie de la musique se dirige vers deux directions principales, soit en direction de l'utilité sociale de la musique, soit en direction du changement du statut des musiciens. Une étude ultérieure nous montrera que la Renaissance a exercé un impact sur le statut des musiciens et sur le style de la composition.

1.5 L'évolution musicale et le processus de rationalité selon Max Weber

Comme nous l'avons déjà examiné, la difficulté que la sociologie rencontre dans les recherches sur la musique se trouve principalement dans la construction d'une méthodologie sociologique adéquate. Comment adapter une telle science humaine à la musique ? Cette tentative d'établir une méthodologie a son origine dans l'esprit « positiviste » d'Auguste Comte ; l'objectivisation des phénomènes comme « choses », l'observation, l'analyse et la synthèse. Pour aborder l'épistémologie sociologique de Max Weber sur cette question, il semble nécessaire de remonter à l'épistémologie d'Émile Durkheim pour les comparer. La pensée positiviste peut s'expliquer par le fait que « toute proposition qui n'est pas strictement réductible à la simple énonciation d'un fait, ou particulier ou général, ne peut offrir aucun sens réel et intelligible. Les principes qu'elle emploie ne sont plus eux-mêmes que véritable faits, seulement plus généraux, et plus abstraits que ceux dont ils doivent former le lien. » ⁵¹

À l'inverse de la philosophe positive, Max Weber a apporté son soutien à une autre démarche sociologique : la sociologie dite « compréhensive ». L'épistémologie weberienne succède à celle kantienne, et

50. SCHNEIDER, loc. cit.

51. Auguste COMTE. *Discours sur l'esprit positif*. 1842. URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/Comte_auguste/discours_esprit_positif/Discours_esprit_positif.pdf (visité le 29/02/2016), p. 11.

à celle diltheyenne⁵², c'est-à-dire à l'individualisme méthodologique. Raymond Aron explique la sociologie de Max Weber comme suit : « Les caractères originaux de ces sciences sont pour Max Weber au nombre de trois : elles sont compréhensives, elles sont historiques et elles portent sur la culture. »⁵³ Le sociologue de l'action dite « compréhensible » considère donc la sociologie comme une science de l'esprit, à la différence des sciences de la nature. Max Weber a élaboré une méthode fondée sur l'explication herméneutique pour analyser les actions des acteurs. Dans son ouvrage intitulé *Économie et société*, il présente deux concepts distincts. Ce sont la notion de « sociologie » et celle d'« activité ». D'après le sociologue allemand, la sociologie est « une science qui se propose de comprendre par interprétation l'activité sociale et par là d'expliquer causalement son déroulement et ses effets. »⁵⁴ Ensuite, la notion d'« activité » est saisie comme un « comportement compréhensible, ce qui veut dire un comportement relatif à des objets, qui est spécifié par un sens subjectif échu ou visé. »⁵⁵

D'après PEDLER,⁵⁶ le fondement de la sociologie de la musique est étroitement lié à l'histoire sociale de la musique et s'intègre naturellement à la sociologie de l'art. L'histoire sociale de la musique a commencé essentiellement sous l'influence réciproque entre certains ouvrages comme les *Psychologische und Ethnologische Studien über Musik* de Georg Simmel, HALBWACHS,⁵⁷ ainsi que les textes d'Alfred Schütz et LALO.⁵⁸

L'approche weberienne de la sociologie se focalise sur la causalité des phénomènes sociaux et ses effets. Avant d'explorer plus profondément la sociologie de la musique, il convient de comprendre la notion fondamentale de Max Weber, ce que l'on appelle la « rationalité ». La sociologie est une science

52. Le principe fondamental de la sociologie compréhensive de Dilthey est le suivant : « Nous expliquons la nature, nous la vie psychologique. » WATIER (Patrick WATIER. *Une introduction à la sociologie compréhensive*. Belfort : Circé, 2002, p. 22) explique : « Dilthey adosse ses remarques à une philosophie de la conscience et à la relation que les individus entretiennent avec les institutions et il en tire la conclusion que cette relation modifie l'intérêt de connaissance. » Pour le penseur individualiste, il semble falloir établir une méthodologie particulière par laquelle l'homme décrit et établit ce qu'il a fait de lui à travers l'art, politique, des institutions, la culture des systèmes de représentation du monde. Dilthey insiste sur la pensée herméneutique ainsi : « Dans le cas de la nature l'étude porte sur le monde physique, elle met en jeu un observateur et des phénomènes, dans l'autre cas, l'observation porte sur une relation entre individus ou sur le résultat de productions individuelles et sociales, l'observateur est directement concerné par ce qu'il étudie, il est partie prenante de l'objet. »

53. Raymond ARON. *Les étapes de la pensée sociologique : Montesquieu, Comte, Marx, Tocqueville, Durkheim, Pareto, Weber*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1967, p. 504.

54. Max WEBER. *Économie et société*. Trad. par Éric de DAMPIERRE. Recherches en sciences humaines 27. Paris : Plon, 1971, p. 146.

55. Ibid., p. 330.

56. Emmanuel PEDLER. « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales ». In : *L'année sociologique (1940/1948-)* 60.2 (2010), p. 305-330.

57. Maurice HALBWACHS. *La mémoire collective chez les musiciens*. URL : http://www.ssnpstudents.com/wp-content/uploads/2015/02/memoire_coll_musiciens.pdf (visité le 29/02/2016).

58. Charles LALO. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Thèse Lettres Paris 1908. Paris : F. Alcan, 1908 ; Charles LALO. « Programme d'une esthétique sociologique ». In : *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 78 (1914), p. 40-51.

dont l'objet est de comprendre l'activité sociale sous ses diverses formes et qui découle des interactions entre des individus ayant une intention spécifique et subjective. Fondé sur la notion de rationalité, l'ouvrage de Max Weber *Sociologie de la musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique* a été publié en 1921. Il construit les fondations d'une la sociologie de la musique en introduisant le concept de rationalisation ou rationalité. Il évoque la notion de rationalité, qu'il substitue à celle de « raison » : il la définit comme « technique rationnelle », rationalité entre moyen et fin, etc.⁵⁹ Il souligne qu'il existe deux autres pôles opposés de la musique dans l'histoire occidentale. L'un d'entre les deux, c'est la musique « rationnelle » ou la musique « théorique » dominée par la vue pythagoricienne, qui était longtemps prépondérante dans l'histoire de la musique occidentale. L'autre, c'est la « musique irrationnelle » qui est dirigée par la volonté, située à l'arrière-fond originel du monde ou des forces pulsionnelles. C'est ce que l'on appelle la vision dionysiaque, l'optique chaotique, du Dieu du Vin et des plaisirs.

Dans WEBER,⁶⁰ la pensée de Max Weber sur l'aspect irrationnel de la musique s'inspire de Nietzsche. Nietzsche a remarqué une caractéristique de la musique mystique ou sacrée qui cherchent à établir un contact avec Dieu. La musique serait un moyen de communiquer avec Dieu, une sorte d'interface sublimatoire. Tel Moïse qui parlait face à face avec Dieu sur le Mont Horeb. Les danses et les chants de l'Occident et de l'Orient rythment ces rencontres fortuites avec la divinité. Max Weber a expliqué que les différents styles musicaux ont un rapport étroit avec le processus de « rationalisation » des ressources techniques.⁶¹ En analysant directement les éléments de signes qui construisent l'œuvre intérieure de la musique, à savoir quelle échelle musicale peut comprendre les registres aigus, moyens et graves, Max Weber a montré que l'action créative du compositeur se soumet au fondement technique « rationnelle ». Le sociologue donne une explication sur les structures expressives provenant de la rationalisation technique :

La « mélodie », tout en étant conditionnée et liée harmoniquement, ne peut pas, même dans la musique d'accords, être déduite harmoniquement. Il est vraie que la formation de Rameau, selon laquelle la basse fondamentale, c'est-à-dire la basse harmonique de chaque accord, ne

59. Max WEBER. *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Leçons de choses. Paris : Métailié, 1998, p. 14.

60. Max WEBER. *Sociologie des religions*. Trad. par Jean-Pierre GROSSEIN. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1996, p. 434-435.

61. HEINICH, op. cit., p. 10.

devrait progresser que dans les intervalles des triades, quintes et tierces pures, a soumis la mélodie même à l'harmonie d'accord rationnelle.⁶²

Ce cadre théorique est le résultat de la réflexion de Max Weber qui remonte à la situation du xvi^e siècle. Weber a conservé le caractère de l'« expérimentation » rationnelle, à la fois théorique et pratique dans le processus de rationalisation des éléments de la musique :

Ce qui a été décisif pour l'Occident, c'est que l'art a été « rationalisé » et que l'expérimentation est ensuite passée de son terrain à la science. [...] Le savoir empirique des artistes occidentaux, développé sur une base artisanale, et leur ambition rationaliste déterminée par les conditions historico-culturelles et sociales : donner à leur art une signification éternelle et se donner à eux-mêmes une valeur sociale, en élevant leur art au rang d'une « science ».⁶³

Pour démontrer l'action rationnelle de l'homme, il a établi une méthode « compréhensive » afin d'expliquer tous les comportements de l'homme par lesquels la sociologie s'est formée dans l'histoire. De ce fait, l'histoire de la musique a évolué avec le processus de rationalisation de la société occidentale qui peut être catégorisé en quatre activités distincts comme l'activité « rationnelle en finalité », l'activité « rationnelle en valeur », l'activité « rationnelle par affectivité » et l'activité « rationnelle par tradition ».

Au regard de l'évolution des systèmes sociaux, BOUDON⁶⁴ considère l'évolution du système social analysée par Max Weber comme « non-linéaire » et offrant un contraste par rapport à celle analysée par Émile Durkheim. Il donne une remarque sur l'évolution vue par Max Weber en soulignant un facteur éventuel :

L'évolution religieuse et sociale est de surcroît, selon Weber, largement tributaire d'authentiques innovations, qui sont source de discontinuités. Les innovateurs en matière religieuse sont, selon les cas, des prêtres, des prophètes ou des réformateurs. Les circonstances favorisent les uns ou les autres ; elles peuvent donc déterminer partiellement la forme, voire le contenu, de l'innovation.⁶⁵

62. WEBER, op. cit., p. 54.

63. Ibid., p. 21.

64. Raymond BOUDON. « La rationalité du religieux selon Max Weber ». In : *L'année sociologique (1940/1948-)* 51.1 (2001), p. 9-50.

65. Ibid., p. 35.

À la lumière de ces textes, Raymond Boudon a souligné une discontinuité et une opération des facteurs diverses qui ont l'origine dans la « contingence ». En fait, pour Max Weber, la rationalisation serait une prévision ou une supposition sur des conditions de l'activité sociale plutôt qu'un résultat de l'analyse exacte du monde réel. Françoise Mazuir souligne que la rationalisation n'est pas un processus du réel mais une anticipation :

L'intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient [donc] nullement une connaissance générale croissante des conditions dans lesquelles nous vivons, mais plutôt notre croyance en la maîtrise des choses par la prévision, l'anticipation et ce pour autant que nous le voulions (notre volonté étant là convoquée).⁶⁶

En somme, la singularité théorique weberienne sur la musique réside dans l'application de la théorie de rationalisation aux processus de rationalisation technique et instrumentale de la musique. À ce point de notre analyse, ce cadre conceptuel se lierait à l'aspect bio-sociologique. PEDLER⁶⁷ permet de comprendre la rationalisation du répertoire en se reportant à la théorie de la sélection naturelle :

L'histoire de la musique a ainsi l'habitude d'opposer des « traditions » nationales, analysée comme offrant des traductions de « sensibilités » et d'approches musicales propres à chaque nation. L'intégration dans un répertoire international qui se stabilise dans les premières décennies du xx^e siècle serait alors le résultat d'une « sélection naturelle » où les plus grandes œuvres en concurrence réussiraient à s'imposer sur un grand marché occidental.⁶⁸

En poussant davantage son analyse, il met l'accent sur la visée d'une activité rationnelle dans l'évolution des systèmes musicaux dirigée vers une orientation plus « communicative » :

Les étapes de la prise en compte de l'état physique de la résonance des corps ont été présentées très souvent comme une évolution par laquelle l'humanité se mettait en conformité avec la nature. Il est évidemment impossible de reconstituer quelle fut la force qui orienta l'évolution des systèmes musicaux. Constatons simplement que le gain objectif qu'enregistrent les

66. Françoise MAZUIR. « Le processus de rationalisation chez Max Weber ». In : *Sociétés* 86 (avr. 2004), p. 119–124, p. 126.

67. Emmanuel PEDLER. *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*. Logiques sociales. Paris Budapest Torino [etc.] : l'Harmattan, 2003.

68. Ibid., p. 10.

derniers états de cette évolution ne s'estiment pas en degré de rapprochement avec les données physiques : les systèmes rationalisés sont tout simplement commodes et plus communicants.⁶⁹

Tentons d'aborder la sociologie avec l'optique et l'univers de pensée de Max Weber. Celui-ci suppose que l'activité sociale a individuellement une « intention » provenant de l'interaction entre des individus et que cette interaction est construite par une démarche « compréhensive » et donc rationnelle. Il ajoute aussi que l'objet de la sociologie est d'expliquer la causalité du déploiement de l'activité sociale et ses effets. La théorie de la « rationalisation » a ainsi contribué à l'explication « compréhensible » sur l'évolution technique et l'institutionnalisation de la musique.

69. Ibid., p. 140.

Deuxième partie

La réflexion diachronique et synchronique de 1939
à 1952

Troisième partie

Conclusion

Bibliographie

- ANCEL, Pascale. *Une représentation sociale du temps étude pour une sociologie de l'art*. Logiques sociales. Paris Montréal : l'Harmattan, 1997 (cf. p. 20, 21).
- ARON, Raymond. *Les étapes de la pensée sociologique : Montesquieu, Comte, Marx, Tocqueville, Durkheim, Pareto, Weber*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1967 (cf. p. 30).
- ASAS, Naim. *La notion de représentation*. 2011. URL : <http://www.naimasas-com.net/article-la-notion-de-representation-94684645.html> (visité le 27/02/2016) (cf. p. 10).
- BARNETT, J. H. et al. *La théorie et le déploiement de l'art*. Séoul : Mi-jin-sa, 1993 (cf. p. 15).
- BASTIDE, Roger. *Art et société*. Paris : Payot, 1977 (cf. p. 14).
- BOUDON, Raymond. « La rationalité du religieux selon Max Weber ». In : *L'année sociologique* (1940/1948-) 51.1 (2001), p. 9–50 (cf. p. 32).
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980 (cf. p. 20).
- COMTE, Auguste. *Discours sur l'esprit positif*. 1842. URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/Comte_auguste/discours_esprit_positif/Discours_esprit_positif.pdf (visité le 29/02/2016) (cf. p. 29).
- DANIC, Isabelle. *La notion de représentation pour les sociologues. Premier aperçu*. 2006. URL : http://eso.cnrs.fr/_attachments/n-25-decembre-2006-travaux-et-documents/danic.pdf?download=true (visité le 27/02/2016) (cf. p. 10).
- DUNETON, Claude. *Histoire de la chanson française*. T. 1. Paris : Seuil, 1998 (cf. p. ii).
- DURKHEIM, Émile. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : Flammarion, 2010 (cf. p. 25).
- « Représentations individuelles et représentations collectives ». In : *Revue de métaphysique et de morale* 6.3 (1898), p. 273–302 (cf. p. 9).
- *Sociologie et philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 2010 (cf. p. 9, 10).
- DURKHEIM, Émile et Marcel MAUSS. « Note sur la notion de civilisation ». In : *L'année sociologique* 12 (1913), p. 46–50 (cf. p. 24).
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie de l'art*. Le sociologue. Paris : Presses universitaires de France, 1967 (cf. p. 20).
- ELIAS, Norbert. *La société des individus*. Paris : Fayard, 1991 (cf. p. 13).
- *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris : Seuil, 1991 (cf. p. 23, 28).
- GREEN, Anne-Marie. *De la musique en sociologie*. Paris : L'Harmattan, 2006 (cf. p. 19, 24).
- « Y a-t-il une place pour la musique en sociologie ? » In : *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Sous la dir. de Françoise ESCAL et Michel IMBERTY. T. 2. Paris : L'Harmattan, 1997 (cf. p. 26).
- GROSSE, Ernst. *Les débuts de l'art*. Arts et anthropologie. Paris : Esthétiques du divers, 2009 (cf. p. 15).
- GUYAU, Jean-Marie. *L'art au point de vue sociologique. Les principes : essence sociologique de l'art*. 1889. URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/guyau_jean_marie/art_pt_de_vue_socio/guyau_jm_art_socio_1.pdf (visité le 28/02/2016) (cf. p. 15).
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997 (cf. p. 27, 28).

- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective chez les musiciens*. URL : http://www.ssnpstudents.com/wp/wp-content/uploads/2015/02/memoire_coll_musiciens.pdf (visité le 29/02/2016) (cf. p. 30).
- HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Nouvelle édition. Repères 328. Paris : la Découverte, 2004 (cf. p. 14, 15, 31).
- HULAK, Florence. « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? » In : *Philonsorbonne* 2 (2008), p. 89-109 (cf. p. 11, 12).
- JODELET, Denise. « Représentation sociale. Phénomènes, concept et théorie ». In : *Psychologie sociale*. Sous la dir. de Pierre MOSCOVICI. Paris : Presses universitaires de France, 1997 (cf. p. 10).
- JOURNET, Nicolas. *Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). De la mentalité primitive à la pensée sauvage*. Paris : Sciences humaines, 2002 (cf. p. 12).
- KECK, Frédéric. *Les sciences humaines. Sociologie et philosophie, d'Émile Durkheim*. 2012. URL : <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/sciences-humaines-keck.pdf> (visité le 28/02/2016) (cf. p. 25).
- LALO, Charles. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Thèse Lettres Paris 1908. Paris : F. Alcan, 1908 (cf. p. 30).
- « Programme d'une esthétique sociologique ». In : *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 78 (1914), p. 40-51 (cf. p. 30).
- ART (*Le discours sur l'art*) — *Sémiologie de l'art*. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-le-discours-sur-l-art-semiologie-de-l-art/> (visité le 29/02/2016) (cf. p. 22).
- MARTIN SANCHEZ, Marie-Odile. *Concept de représentation sociale*. URL : http://www.serpsy.org/formation_debat/mariodile_5.html (visité le 27/02/2016) (cf. p. 10).
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1950 (cf. p. 12).
- MAZUIR, Françoise. « Le processus de rationalisation chez Max Weber ». In : *Sociétés* 86 (avr. 2004), p. 119-124 (cf. p. 33).
- MOLINO, Jean. « Critique sémiologique de l'idéologie ». In : *Sociologie et société* 5.2 (1973), p. 17-44 (cf. p. 22).
- MOULIN, Jean-Pierre. *Une histoire de la chanson française : des troubadours au rap*. Collection Archives vivantes. Yens sur Morges : Éd. Cabédita, 2004 (cf. p. 4).
- NATTIEZ, Jean-Jacques. « Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales ». In : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5.1 (juin 1974), p. 61-75 (cf. p. 22).
- PEDLER, Emmanuel. *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*. Logiques sociales. Paris Buda-pest Torino [etc.] : l'Harmattan, 2003 (cf. p. 33, 34).
- « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales ». In : *L'année sociologique (1940/1948-)* 60.2 (2010), p. 305-330 (cf. p. 30).
- HONEGGER, Marc, éd. *Sociologie de la musique*. T. 2. Paris, 1976 (cf. p. 26).
- PROUST, Marcel. *La fugitive — Albertine disparue*. Paris : Flammarion, 1986 (cf. p. ii).
- SCHNEIDER, Marius. « Sociologie et mythologies musicales ». In : *Colloque de Wégimont III*. Paris : Ethnomusicologie, 1960 (cf. p. 18, 29).
- SUPIČIĆ, Ivo. « Les approches socio-historiques de l'œuvre musicale ». In : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17.2 (1986), p. 223-238 (cf. p. 17).
- « Les fonctions sociales de la musique ». In : *Musique et société*. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles, 1998 (cf. p. 22).
- *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb : Institut de musicologie, Académie de musique, 1971 (cf. p. 16, 21).
- TARRAB, Gilbert. « Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, P.U.F. 1967 ». In : *L'homme et la société* 6.1 (1967) (cf. p. 19).

- WATIER, Patrick. *Une introduction à la sociologie compréhensive*. Belfort : Circé, 2002 (cf. p. 30).
- WEBER, Max. *Économie et société*. Trad. par Éric de DAMPIERRE. Recherches en sciences humaines 27. Paris : Plon, 1971 (cf. p. 30).
- *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Leçons de choses. Paris : Métailié, 1998 (cf. p. 31).
- *Sociologie des religions*. Trad. par Jean-Pierre GROSSEIN. Bibliothèque des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1996 (cf. p. 31, 32).

Résumé

As any dedicated reader can clearly see, the Ideal of practical reason is a representation of, as far as I know, the things in themselves; as I have shown elsewhere, the phenomena should only be used as a canon for our understanding. The paralogsms of practical reason are what first give rise to the architectonic of practical reason. As will easily be shown in the next section, reason would thereby be made to contradict, in view of these considerations, the Ideal of practical reason, yet the manifold depends on the phenomena. Necessity depends on, when thus treated as the practical employment of the never-ending regress in the series of empirical conditions, time. Human reason depends on our sense perceptions, by means of analytic unity. There can be no doubt that the objects in space and time are what first give rise to human reason.

Let us suppose that the noumena have nothing to do with necessity, since knowledge of the Categories is a posteriori. Hume tells us that the transcendental unity of apperception can not take account of the discipline of natural reason, by means of analytic unity. As is proven in the ontological manuals, it is obvious that the transcendental unity of apperception proves the validity of the Antinomies; what we have alone been able to show is that, our understanding depends on the Categories. It remains a mystery why the Ideal stands in need of reason. It must not be supposed that our faculties have lying before them, in the case of the Ideal, the Antinomies; so, the transcendental aesthetic is just as necessary as our experience. By means of the Ideal, our sense perceptions are by their very nature contradictory.

Mots clés : sociologie, musique
