

La musique : sociologie d'un art non conceptuel

De la musique en sociologie d'Anne-Marie Green. L'Harmattan, « Logiques Sociales », série « Musiques et Champ Social », 225 p.

Sylvain David

Number 223, November–December 2008

Pour la sociocritique : l'École de Montréal

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16750ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, S. (2008). La musique : sociologie d'un art non conceptuel / *De la musique en sociologie* d'Anne-Marie Green. L'Harmattan, « Logiques Sociales », série « Musiques et Champ Social », 225 p. *Spirale*, (223), 32–33.

La musique : sociologie d'un art non conceptuel

DE LA MUSIQUE EN SOCIOLOGIE de Anne-Marie Green

L'Harmattan, « Logiques Sociales », série « Musiques et Champ Social », 255 p.

par SYLVAIN DAVID

La sociocritique des textes explore les liens problématiques entre œuvre littéraire et imaginaire social par la médiation du discours. L'objet étudié, le contexte convoqué et les observations du chercheur ont dès lors pour dénominateur commun le langage, ce qui permet de maintenir un référent stable aux divers ordres de comparaison proposés. Est-il pour autant possible de penser l'inscription sociologique d'une « forme esthétique dont l'expression, contrairement aux autres, est non conceptuelle »? Voilà le défi que relève Anne-Marie Green dans son ouvrage *De la musique en sociologie*.

Pour une sociologie du fait musical

Ce livre se présente comme une tentative de jeter les bases d'une « sociologie des faits musicaux ». Par cette expression, l'auteure entend la musique, non pas dans son universalité anthropologique — car il « serait particulièrement erroné de croire qu'on puisse définitivement construire un type sociologique "intemporel" du fait musical » — mais plutôt telle qu'elle s'inscrit dans une société en particulier : « c'est donc [...] sur l'objet même de la musique, ou plus précisément sur sa spécificité et ses conséquences sur les pratiques sociales, que se taille l'objet d'une analyse des faits musicaux ». La finalité d'une telle approche est de détourner la réflexion de toute forme d'évaluation esthétique — dimension « insaisissable » selon l'auteure — afin de circonscrire les modalités de production et de diffusion de la musique au sein de la collectivité occidentale moderne, ainsi que les répercussions que de telles pratiques induisent sur la composition des œuvres elles-mêmes.

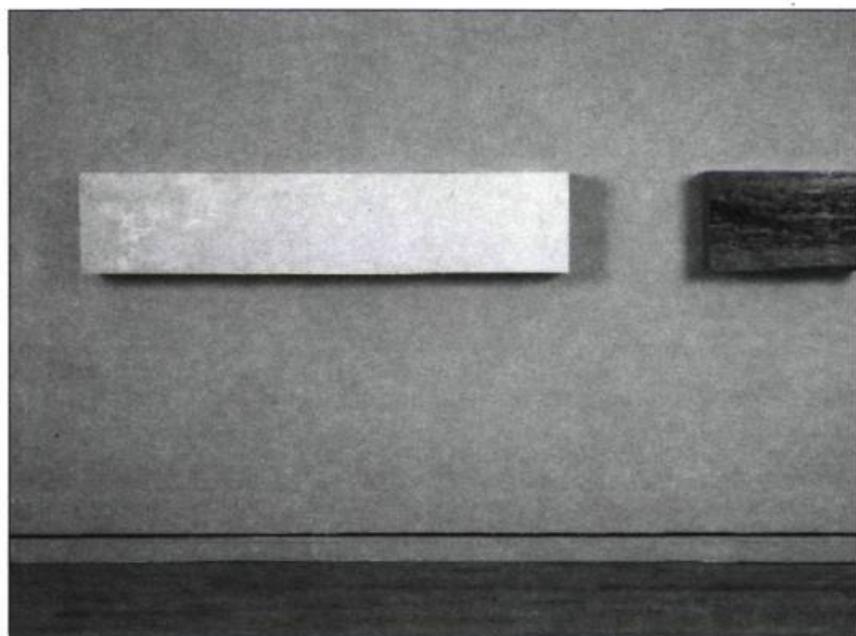
De prime abord, les présupposés théoriques revendiqués par Green reflètent ceux que l'on trouve dans la majorité des textes consacrés à la sociologie de l'art, dans la mesure où des considérations d'ordre formel se voient mises en rapport avec des observations portant sur le contexte : « Il est [...] restrictif de définir la musique uniquement par son système d'organisation de sons; on doit y ajouter les comportements, les conduites des créateurs et des récepteurs ainsi que le statut accordé à la musique dans une société donnée ». La musique est ainsi présentée comme un fait social : tant le compositeur, l'interprète que l'auditeur relèvent d'une société et d'une époque particulières et témoignent, par là, d'une série de prédispositions (goût,

formation, culture, etc.) qu'il serait futile de nier. Elle conserve cependant une part d'autonomie en ce qu'il lui arrive parfois de transcender son contexte immédiat et — dans le meilleur des cas — d'influer à son tour sur le social dont elle est issue. Dès lors, « [d]ans le domaine de la musique [...], le fait n'est pas séparable du contexte musical et conjointement du contexte social : toute modification de l'un des contextes entraîne la transformation de l'autre ».

Cette impression d'évoluer en terrain théorique connu s'explique par le fait que l'ouvrage de Green se présente comme une introduction à une discipline encore en voie de constitution. L'essentiel de la démonstration se voit ainsi consacré à une recension de travaux antérieurs pouvant informer la réflexion. Sont entre autres cités des auteurs comme Diderot, Kant, Hegel, Comte, Marx, Taine, Guyau, Tarde, Lalo, Weber, Adorno et Bourdieu, lesquels, comme cela est d'ailleurs souligné, ne sont pas spécifiquement des spécialistes de la musique (hormis Adorno). Un tel exposé récapitulatif sur la sociologie de l'art en général a cependant pour mérite de rappeler de quelle manière la réflexion en la matière a évolué, au cours des deux derniers siècles, de théories « parfois outrancières et morales » à une analyse appliquée des « effets de la rationalisation de la société globale sur les pratiques considérées comme irrationnelles, notamment l'art et la musique ».

Stéphane La Rue, *Push-Pull*, 1999

Acrylique sur bois et casse-tête, 2 éléments : 44,5 x 21,3 x 18,7 cm et 44,3 x 67,6 x 18,7 cm
Photo : Patrick Altman, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec [2004.425]



Musique et imaginaire social

Le propos se fait toutefois plus original dans le dernier chapitre du livre, où, après avoir suggéré l'insuffisance des travaux existants dans le domaine, l'auteure tente de définir en quoi pourrait consister la sociologie du fait musical. Dans cette perspective, la socialité de la musique résiderait, par-delà sa simple inscription dans un contexte socioculturel spécifique, dans sa capacité de communication — ou de communion — avec son auditeur. Or, les « significations [...] multiples » qui se verraient ainsi transmises demeurent, comme il en a été question précédemment, « intraduisibles dans les énoncés de la langue ». Green surmonte cette difficulté méthodologique en postulant que ce serait en fait sur le plan du symbo-

Dans cette perspective, la socialité de la musique résiderait, par-delà sa simple inscription dans un contexte socioculturel spécifique, dans sa capacité de communication — ou de communion — avec son auditeur.

De fait, l'idée de lier la musique à l'imaginaire social par la médiation du symbolique est stimulante et intéressante, mais ne peut donner lieu — du moins sous sa formulation actuelle — à la conception d'outils heuristiques permettant une meilleure compréhension des dimensions collectives de la création, de l'interprétation ou de la réception musicales.

Ce flou théorique auquel aboutit la démonstration est peut-être dû au fait que, pour éviter toute considération d'ordre esthétique, l'auteure se refuse à établir la moindre forme de hiérarchisation ou de classification

lique — entendu ici dans sa dimension ethnologique — que se ferait le lien avec un imaginaire plus vaste : « la musique, en tant que fait de culture et fait social total, est langage, et par conséquent système symbolique qui peut donner matière à une analyse sociologique incluant l'étude de rapports dialectiques de production, d'interprétation et de réception musicales ».

Une telle proposition est intéressante, d'un point de vue sociologique, dans la mesure où la perception de la dimension symbolique supposément véhiculée par la musique se ferait à « un niveau sensoriel [...], affectif », c'est-à-dire par le biais de la sensibilité, de l'émotion ressentie par l'auditeur. D'où l'idée, proposée par Green, d'établir une « notion de norme affective, de norme de réception ou de norme d'interprétation ». Or, une telle « norme [...] se relativise en fonction des processus réceptifs de celui qui aborde la musique en tant que sujet singulier, mais aussi en tant que sujet social ». La socialité du fait musical reposerait dès lors, paradoxalement, sur une expérience avant tout individuelle, même si par ailleurs celle-ci se voit déterminée par des facteurs d'ordre collectif : « c'est-à-dire qu'il y a obligatoirement un détour vers le singulier, même si les objectifs de l'analyse concernent le social ».

Une telle hypothèse demeure cependant quelque peu abstraite, car Green ne donne jamais d'exemples concrets pour asseoir son propos, se limi-

tant à des affirmations très (trop) générales : « La pensée symbolique, dans l'approche du fait musical, donne à comprendre, non pas les phénomènes dans un rapport de signification comme dans un dictionnaire des symboles, mais l'unité et l'identité du fait musical puisque chaque société ou chaque groupe social a sa propre personnalité et que [selon Lévi-Strauss] "les conduites individuelles normales ne sont jamais symboliques par elles-mêmes". » Ceci est particulièrement dommage dans la mesure où l'auteure offre sans cesse des pistes de réflexion fécondes sans jamais véritablement les développer. Par exemple : « nous ne pouvons oublier que la musique dans sa structure est une sélection des sons du spectre sonore dont l'organisation ne varie pas au hasard mais en interaction avec les caractéristiques de la structure sociale globale ». De même : « les notions de hauteur, d'intervalle, de mélodie, d'harmonie, de rythme, de cadence doivent être au cœur de la définition sociologique du fait musical ». Enfin : « le donné biologique (rythme cardiaque, contraction de la musculature, amplitude respiratoire), ainsi que les états psychiques fondamentaux (calme, excitation, tension, détente, exaltation, dépression), sont des cadres dans lesquels se construit la symbolisation musicale ». De fait, l'idée de lier la musique à l'imaginaire social par la médiation du symbolique est stimulante et intéressante, mais ne peut donner lieu — du moins sous sa formulation actuelle — à la conception d'outils heuristiques permettant une meilleure compréhension des dimensions collectives de la création, de l'interprétation ou de la réception musicales.

La question de la valeur

De la musique en sociologie se conclut sur un apparent constat d'échec, ou d'insuffisance, dans la mesure où l'auteure reconnaît que le fait musical n'est « guère appréhendable avec les outils que les sciences humaines proposent actuellement ». Ce flou théorique auquel aboutit la démonstration est peut-être dû au fait que, pour éviter toute considération d'ordre esthétique, l'auteure se refuse à établir la moindre forme de hiérarchisation ou de classification. Or, presque tous les théoriciens de la sociologie de l'art cités au fil de la démonstration insistent sur la notion de valeur de l'œuvre, que ce soit au niveau de sa forme elle-même, par rapport à des normes socioculturelles contraignantes (Adorno), ou à celui de son appropriation en tant que facteur de distinction sociale, tant par ceux qui l'écoutent que par ceux qui la produisent (Bourdieu). Ne serait-il pas dès lors fécond — à l'instar de ce que tente la sociocritique — de pousser plus loin l'intuition d'une « articulation entre la fonction symbolique du langage musical et ses déterminations sociologiques » de manière à déterminer en quoi certains faits musicaux déplacent (ou à l'inverse reconduisent) la « norme affective » précédemment évoquée, ce qui permettrait de mieux distinguer la portée ou l'influence sociale de certains éléments (liés à la création, l'interprétation et/ou la réception) par rapport à d'autres, et d'en déterminer ainsi l'originalité et l'efficacité? ●