

Les difficiles rapports du « beau » et du « vrai » Vers une définition de la musique comme forme de connaissance

Line Grenier

Number 6, 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014030ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014030ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grenier, L. (1985). Les difficiles rapports du « beau » et du « vrai » : vers une
définition de la musique comme forme de connaissance. *Canadian University
Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (6), 1–34.
<https://doi.org/10.7202/1014030ar>

**LES DIFFICILES RAPPORTS DU
« BEAU » ET DU « VRAI »
Vers une définition de la musique comme
forme de connaissance**

Line Grenier

Cet article est consacré au rapport entre la musique et la connaissance, question qui alimente nombre de réflexions et de discours traversant les barrières disciplinaires. Inscrite au sein d'une sociologie de la connaissance, l'étude a pour objectif de cerner les fondements et de comprendre les enjeux théoriques des principales problématiques construisant ce rapport entre le cognitif et le musical.

Lorsqu'on débute le défrichage de ce champ d'études où se côtoient des opinions diverses, on voit se dégager deux grandes orientations. L'une, issue de l'époque classico-romantique, établit musique et connaissance comme deux ensembles disjoints dont l'un des rares points d'union réside dans leur qualité d'activité humaine: antagonistes, leur éloignement serait inhérent à leur incompatibilité soi-disant formelle. L'autre, venue plus récemment mettre un terme à la quasi-hégémonie d'antan, soutient au contraire leur parenté, voire leur chevauchement. Entre ces deux camps, il devient difficile de parler de débats tellement l'on assiste à une polarisation plutôt stérile. Mais il faut aller au-delà de cette apparente dualité et remonter aux postulats de base autour desquels s'articulent les diverses propositions et qui transcendent, on le verra, la manière dont les auteurs abordent individuellement la question, au sein de leurs discours disciplinaires respectifs.

La première partie de l'article vise à dégager ces postulats théoriques et par leur biais, identifier les points de vue épistémologiques dont ils procèdent. Il s'agit d'une analyse critique de problématiques représentatives à bien des égards, des principaux courants théoriques qui se font écho autour du thème

musique-connaissance. Prises globalement, ces problématiques font l'objet d'une coupe transversale. Leur rapprochement fait en effet apparaître plus d'une ressemblance. Les deux tendances opposées sur la base desquelles elles se démarquent, ne partageraient-elles pas des points de vue similaires au plan épistémologique? Ce canevas épistémologique relativement commun n'éclairerait-il pas sous un jour nouveau les différents théoriques?

Le second volet s'inscrit dans le prolongement de la critique que l'analyse rend possible et qu'orientent les interrogations ci-haut. Il consiste en l'énoncé succinct d'une voie de problématisation originale du rapport musique-connaissance. Encore à l'état d'ébauche, ce cadre théorique permet le balisage d'une perspective de recherche qui procède des acquis et limites existantes et fait, de leur critique, le tremplin de leur éventuel dépassement.

1. Analyse et critique

Six problématiques servent de matériau d'analyse. Sans prétendre être exhaustive, cette liste comprend des problématiques issues de disciplines diverses, associées à des traditions théoriques et analytiques distinctes et s'échelonnant de 1950 à nos jours. Elles sont réunies en un matériau unique, à des fins méthodologiques. Leur première description analytique procède du repérage des définitions respectives de la musique puis de la connaissance, déterminantes du rapport pouvant être établi entre eux.

Le corpus s'établit ainsi:

John Blacking: *Le sens musical* (1980)

Michel Imberty: *Entendre la musique* (1979)

Vladimir Jankelevitch: *La musique et l'ineffable* (1983)

Joseph-François Kremer: *Les formes symboliques et la musique* (1984)

Otto E. Laske: "Toward a Theory of Musical Cognition" (1975)

Ivo Supičić: *La musique expressive* (1957) et « Problèmes de la sociologie musicale » (1964)

A. Définition des stéréotypes théoriques

Les principales dimensions définitoires de musique et connaissance seront identifiées comme stéréotypes théoriques. À l'instar des idéaux-types wébériens¹ desquels ils s'inspirent, ces stéréotypes sont des constructions analytiques qu'on ne peut donc retrouver intégralement dans le matériau. Ce sont en quelque sorte

des caricatures théoriques mettant l'accent sur les axes centraux de définition autour desquels gravitent les discours analysés. Les stéréotypes sont regroupés en deux blocs conceptuels, musique et connaissance.

Quatre principaux stéréotypes théoriques peuvent être construits autour du concept de connaissance. Celui appelé *logique*, renvoyant au « logos » grec (Jankelevitch 1983: 95), à la raison, désigne un certain type d'organisation d'éléments où priment la cohérence et la rigueur. La connaissance relevant exclusivement de la « pensée » humaine, constitue alors une activité cérébrale permettant l'élaboration de systèmes d'idées cohérents.

(...) [elle] aspire à la cohérence en tâchant de résoudre les contradictions, de réduire les irréductibles, d'intégrer le mal de dualité ou de pluralité (ibid: 27-28).²

Elle suppose la communication de pensées abstraites au moyen de concepts, en vue de l'appréhension d'un objet extérieur à l'être pensant.

L'activité de connaissance (...) est par elle-même immanente, non productrice, mais assimilatrice et réfléchissante par nature, tournée vers l'objet à connaître (Supičić 1957: 85).

Royaume de l'intellection (Jankelevitch 1983: 37) et de l'intelligibilité (Supičić 1957: 70), la connaissance est cet univers clos d'où résulte l'établissement d'un jugement abstrait, précis et vrai sur la réalité.

L'*accomodation*, second stéréotype théorique, qualifie la nature de l'acte cérébral: il est rationnel. Il consiste en une réaction adéquate à un stimulus extérieur, une réponse abstraite de la pensée confrontée à un problème qu'elle doit résoudre. C'est le modèle le plus formel de la rationalité en finalité (Weber 1978) comprise comme processus où le choix des moyens dépend de la fin que l'on se doit d'atteindre.

Les schèmes cognitifs sont coordonnés en vue de répondre à une pression venue d'un besoin ou d'une motivation qui exige une satisfaction réelle ou immédiate, comme c'est le cas dans la vie quotidienne de l'homme aux prises avec la réalité extérieure, ou même comme c'est le cas dans la recherche scientifique où le réel résiste à la connaissance, et où les mécanismes opératoires de la pensée formelle doivent tenir compte de cette résistance en s'accomodant (...). Il y a (...) accrochage immédiat et nécessaire au monde extérieur (Imberty 1979: 33-34).

Les activités manifestes et intériorisées de l'organisme humain forment des schèmes opératoires. Les schèmes opératoires sont les produits d'activités dirigées vers un environnement. Une fois intériorisés, ces schèmes commencent à fonctionner comme structures cognitives organisant des séquences d'actes comportementaux. Dans cette fonction, on les désigne communément sous le nom d'intelligence, l'implication étant que les schèmes opératoires servent de source de connaissances (Laske 1975: 145).³

Ce processus de traitement de l'information emmagasinée par l'humain assure une coordination relative à sa « tâche » qui est de s'accomoder à son environnement et éventuellement le transformer. En ce sens la connaissance opère suivant une logique dite de nécessité (Kremer 1984: 23).

En troisième lieu, le stéréotype *langage* identifie la connaissance à une outil de communication de faits et de choses désignés à la pensée (Imberty 1979: 17). La connaissance est alors l'équivalent d'un langage très rigoureux obéissant à des règles strictes et dont la finalité est l'interprétation du monde.

Si on relie concept et intuition, on connaît dans un jeu de référents, de signifiants et de signifiés. Même si la connaissance n'est que la constitution d'un langage mieux policé, les critères de ce langage rigoureux et conforme à la définition du réel, seront les règles de la connaissance, « signifié » global du discours, système symbolique dont la finalité cache une autre finalité: soit la transformation, soit l'interprétation du monde (Kremer 1984: 30-31).

La connaissance est aussi considérée *vision du monde*. Elle est un reflet ou un résultat de certaines manières de réfléchir sur le monde et de certaines dispositions d'esprit (Blacking 1980: 65). Elle est l'expression d'une culture et de corps humains dans des environnements culturels distincts (ibid: 101). Elle est une expérience de communication entre des gens (ibid: 111) et de ce fait, constitue un principe structurant des échanges sociaux (ibid: 127).

Ces quatres points de vue types ne sont pas mutuellement exclusifs. Trois dimensions leur sont communes: a) la notion de concept dont le statut diffère selon les cas (unique véhicule de la connaissance dans le cas de la logique, il conserve sa primauté dans le stéréotype langage, alors que dans l'accomodation et surtout la vision du monde, il n'est qu'un des éléments de l'univers cognitif); b) l'abstraction; et c) la notion d'extériorité (l'acte

cognitif étant distingué de « ce sur quoi il porte » considéré comme étant autre, différent, extérieur à l'acte lui-même). Les stéréotypes ne focalisent pas sur les mêmes dimensions de la connaissance: deux d'entre eux mettent davantage l'accent sur la « nature » du phénomène et des opérations abstraites qu'il implique alors que les deux autres insistent en quelque sorte sur sa finalité.

En ce qui a trait à la musique, là encore quatre stéréotypes peuvent être identifiés, le premier pouvant s'appeler l'en-soi au sens où la musique y vaut en et pour elle-même. Elle est le sonore se suffisant à lui-même et qui atteint les profondeurs de l'Être sans, pour ce faire, en appeler à autre chose que ce qu'il est. C'est une dimension constitutive de l'art comme phénomène physique et spirituel, ouvrant la porte de l'âme.

Ainsi l'art des sons est-il bien, et ceci sans métaphores, l'intimité et le for intime des autres arts (Jankelevitch 1983: 95).

Pour admettre que la musique traduit l'âme d'une situation, et rend cette âme perceptible à l'oreille de notre âme, il n'est pas nécessaire de lui conférer une portée transphysique (...) En fait, la sonorité physique est déjà chose mentale, phénomène immédiatement spirituel (ibid: 95).

La musique ne dit, ne signifie, ne connote, n'exprime pas: elle est. Elle ne se « décode » qu'après coup, le résultat de ce décodage n'étant plus proprement la musique.

Le second stéréotype dit *intériorité* reprend l'idée de l'être intérieur mais lui alloue un potentiel significatif et expressif. Le trait fondamental de la musique est qu'elle est

(...) l'expression des réalités intérieures que sont les désirs, les rêves, les angoisses, les joies et les chagrins, la haine et l'amour, les visons d'idéaux et d'utopies (Imberty 1979: 17).

L'univers musical relève du domaine proprement artistique et « se retourne du côté de l'imagination et de l'affectivité » (ibid: 34).

Le stéréotype extériorité adjoint à cette dimension significative une acception plus étendue. La musique est significative de la vie humaine, de l'Homme et de sa culture, expression sonore de l'« extra-musical. »

Les principes de l'organisation musicale doivent être rattachés aux expériences sociales dont l'écoute de la musique et son exécution constituent un aspect (Blacking 1980: 83).

La musique étant du son humainement organisé, elle exprime des aspects de l'expérience des individus en société (ibid: 101).

En quatrième et dernier lieu, la *formalisation*. Il s'agit du processus (et son résultat) par lequel d'un ensemble d'éléments sonores et non-sonores, on aboutit à l'élaboration de formes musicales pures. Que le point de départ soit le social posé comme « infrastructure de la musique » (Kremer 1984: 15) ou l'environnement socio-acoustique (Laske 1975: 157), le résultat est le même: la constitution de formes ou de structures autonomes.

La notion de symbolique est appropriée en tant que le symbolisant ne représente pas immédiatement un contenu mais demeure une « forme » différenciée de tout contenu (Kremer 1984: 32).

Le point de vue esthétique ne met pas en cause l'objet mais la forme de l'objet, et même la forme de représentation de l'objet (ibid: 23).

Au départ, les opérations sont de nature concrète, plus tard, de nature formelle (...). Le fait que les performances musicales matures sont basées sur des opérations formelles et, conséquemment réversibles, rend compte de l'évidence, à savoir que de telles performances sont relativement indépendantes d'un stimulus localisable (Laske 1975: 153).⁴

La relative autonomie des deux systèmes, celui des activités et celui des propriétés des artefacts, se manifeste sous forme d'une relative indépendance quant au fonctionnement psychologique et sociologique du sujet, de même qu'aux contraintes acoustiques de l'environnement de la tâche sonore (ibid: 157).⁵

Les quatre stéréotypes ne sont pas mutuellement exclusifs (à l'exception de l'en-soi qui exclut les autres a priori). On reconnaît à nouveau des stéréotypes focalisant sur la finalité de la musique et d'autres sur ses composantes internes. Certaines qualités traversent les quatre stéréotypes: a) le caractère sonore du musical et b) son caractère humain.

B. *Identification des parcours théoriques*

Cette première étape franchie, nous disposons d'une description des deux blocs conceptuels. Les stéréotypes respectifs de chacun, on le constate, affichent des similitudes et des dissemblances, voire même des recouvrements partiels. Tout cela n'est certes pas l'effet du hasard. Cela incite plutôt à considérer ces ressemblances et ces écarts comme indices d'un schème organisateur qui conférerait à chaque bloc une relative cohérence.

La comparaison des stéréotypes pourrait procéder des questions théoriques qu'ils soulèvent et auxquelles ils offrent des

solutions plus ou moins distinctes. J'appelle parcours théorique l'ensemble des problèmes théoriques qui différencient les stéréotypes d'un même bloc, tout en les liant les uns aux autres. Leur identification constitue l'étape seconde vers la délimitation des principaux paramètres du canevas épistémologique au fondement du matériau.

Dans le bloc connaissance, c'est entre les stéréotypes logique et vision du monde que la distance théorique semble la plus grande. Au stéréotype logique correspond une approche scientifique de la connaissance. On y retrouve la majorité des traits caractérisant l'activité scientifique (en sciences exactes tout particulièrement) tels que définis d'un point de vue interniste.⁶ L'accent porte sur la relative autonomie de la connaissance produite et de son processus constitutif. S'y rattachent des règles dont l'univocité (logique de la preuve, réversibilité des analyses, etc.) en garantirait d'une part l'universalité. Leur objectivité assurerait d'autre part leur neutralité. La connaissance scientifique y est érigée comme seule capable de produire la vérité par delà les apparences.

À l'autre extrême, la vision du monde pose la connaissance comme un produit culturel, opposant à sa supposée autonomie une relativité inhérente à ce qu'elle serait à l'image des groupes qui la produisent et s'y réfèrent. Qui plus est, à la pure cérébralité du stéréotype logique, on ajoute l'affect, les émotions, le corps. L'emphase est déplacée de la rationalité intrinsèque de la connaissance à sa fonction sociale cohésive. La réalité à connaître n'est pas la même pour tous, ce "même" ne valant qu'à l'échelle des groupes. La science n'est plus toute suprême.

Langage et accommodation occupent l'espace mitoyen. Le stéréotype langage, par son emphase sur les règles internes, s'apparente à la logique mais s'en distingue en contestant l'autonomie de la connaissance. Inspiré des modèles linguistiques, ce stéréotype maintient le primat du concept comme le fait la logique mais ne suppose pas nécessairement l'univocité et l'unilatéralité de la connaissance produite : ses règles relèvent de la définition du réel dont procède la connaissance.

L'accommodation se distingue de la logique en ce qu'elle accorde au cognitif un statut d'outil et que suivant la nature de la tâche à accomplir, elle suppose des cohérences d'ordre logique ou pratique. L'adéquation des moyens quant à la fin en définit alors la rationalité. Ressemblant en cela à la vision du monde, il n'est alors pas question d'une autonomie de la connaissance mais bien de son inextricable insertion dans le champ des pratiques humaines.

Suivant le degré d'autonomie attribué au cognitif et l'affirmation ou le rejet de son univocité ou de son universalité, on peut ordonner les quatre stéréotypes. Sur une échelle continue du plus fort (affirmation) au plus faible (rejet), on retrouve alors : logique — langage — accomodation — vision du monde. Le relatif degré de contingence des phénomènes cognitifs ressort d'une manière analogue lorsque l'on prend en compte la fonction qui leur est allouée et qui varie selon les stéréotypes: (dans le même ordre) explication/signification/interprétation/socialisation. Ces éléments rassemblés permettent de désigner des positions épistémologiques distinctes : dans les termes de Piaget (1973), on observe un primat de l'objet à un extrême et à l'autre, l'indissociabilité du sujet connaissant et de l'objet de sa connaissance. Cette classification des stéréotypes apparaît sous forme graphique au tableau 1.

Allouant à la connaissance une fonction explicative, le stéréotype logique met l'accent sur l'objet de la connaissance dont on cerne les qualités en suivant certaines règles logiques permettant de minimiser en quelque sorte l'apport proprement subjectif du sujet. Le langage, insistant sur la fonction de signification pose le processus cognitif comme discours sur l'objet, le sujet demeurant de quelque manière subordonné à ce dernier. Dans les deux cas, la relation du sujet à l'objet est unidirectionnelle, directe et immédiate car libre de toute influence extérieure.

Avec l'interprétation, partie prenante de l'accomodation, ce rapport sujet/objet cesse d'être autonome et devient contingent. La relation est soumise à un réseau d'influences provenant des environnements physiques et psychologiques : le « milieu » agit comme intermédiaire. Le statut du sujet se modifie : il participe à la connaissance qu'il développe et oriente son comportement en fonction de celle-ci. Si le sujet devient partie intégrante du processus, l'objet maintient sa relative autonomie. Il est appréhendé comme un donné extérieur, le sujet interprétant ce qui est donné — la réalité.

Lorsque la fonction cognitive prend la forme d'une socialisation, il n'y a pas d'immédiateté qui tienne. Loin d'être « libre, » le rapport est médiatisé par le groupe dont le sujet connaissant fait partie. Plus qu'une influence, le groupe définit le point de vue du sujet et de ce fait, est déterminant de l'objet même de la connaissance : en entrant en rapport avec l'objet, le sujet le définit. Tout le processus cognitif est intégré à la réalité ici définie par le

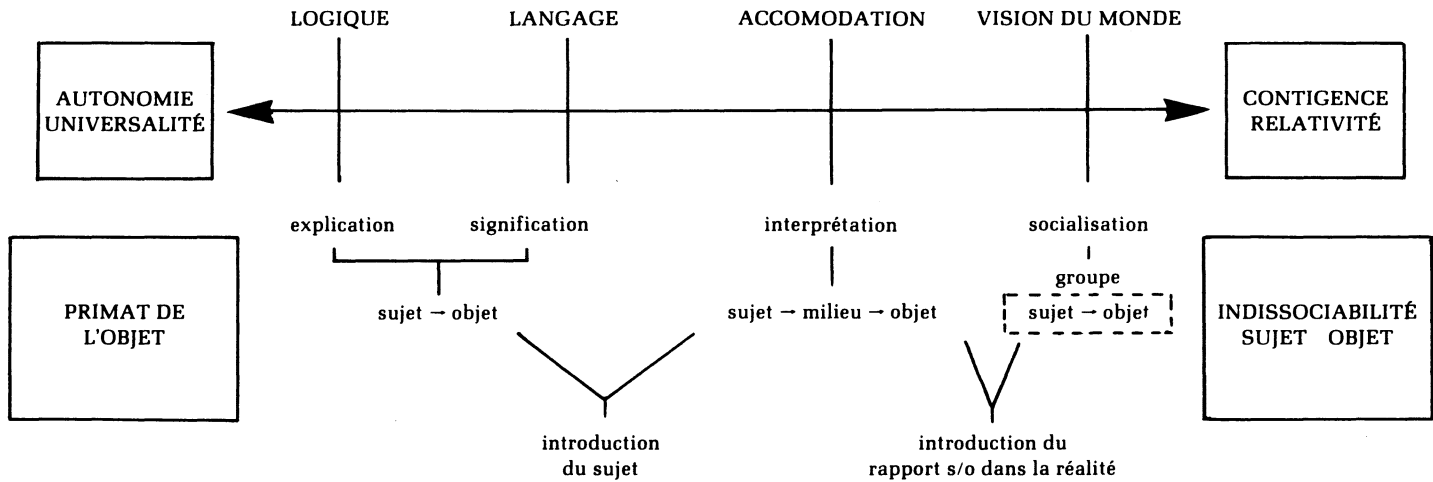


Tableau 1
Parcours théorique : Connaissance

groupe. Cela ne signifie pas que l'objet et le sujet se confondent mais plutôt que leur rapport est collectivement médiatisé.

De la logique à la vision de monde, on a introduit un sujet connaissant « actif » et l'on a inscrit son rapport à l'objet au cœur de la réalité, établissant la connaissance comme constitutive de la réalité qu'elle cherche à appréhender. Le parcours théorique articule donc deux principales questions renvoyant d'une part à la question du statut de la connaissance eu égard à la réalité et d'autre part, au statut du sujet et de l'individu face à son environnement social et naturel. À un extrême du parcours, la connaissance est la découverte de l'essence de la réalité par-devers les apparences et un processus passablement, sinon totalement, autonome. À l'autre, elle est un schéma organisateur du réel, un processus médiatisé par les humains et les groupes dans lesquels ils évoluent.

Au sein du bloc musique, ce sont les stéréotypes en-soi et extériorité qui affichent les différences les plus appréciables. L'en-soi évoque par bien des points les conceptions classicoromantiques de l'Art, la majuscule symbolisant sa pureté, sa vérité. Si elle n'émane plus du divin, la musique conserve le caractère absolu que lui confère ici son essence spirituelle. Affaire de génies ou d'âmes bien éclairées, la musique s'auto-suffit. À l'opposé, l'extériorité affirme son enracinement culturel, soutenant qu'elle ne prend sens qu'intégrée à la vie collective des groupes qui la créent. La musique y est alors l'affaire de tous. Contestant l'impérialisme de la composition, on y réhabilite l'écoute, l'interprétation. Expression de la vie culturelle, on parle alors de musiques différentes en rejetant l'idée de critères uniques pour en juger la beauté ou la vérité.

La formalisation s'apparente à l'en-soi. Ce stéréotype reconduit l'autonomie de la musique mais en l'attribuant non à sa spiritualité mais à ses structures. Celles-ci résulteraient de l'application à la matière sonore, d'un ensemble de règles formelles. Ces règles formeraient un système clos ayant sa logique propre, qui définirait la norme permettant de reconnaître le beau et le vrai.⁷ Ce n'est pas l'idée des structures musicales qui distingue ce stéréotype de l'extériorité, mais plutôt le fait que celles-ci résumerait la totalité des phénomènes musicaux et seraient relativement autonomes.

L'intériorité se rapproche de l'extériorité surtout par cette contestation de l'autonomie. La musique serait relative à l'investissement émotif, affectif, psychologique qu'elle comporte : son écoute comme sa composition y trouveraient leur sens. Sans nier la

part extra-individuelle, sociale et collective jugée fondamentale dans l'extériorité, l'intériorité affirme en quelque sorte le primat du psychologique et du psychique.

Cette question de l'autonomie, autour de laquelle s'opposent deux à deux les stéréotypes, constitue un critère différenciateur évident. Pour en saisir la pleine portée, elle doit être considérée sous l'angle du rapport de la musique à la réalité ou, tel que formulé, le rapport musique/extra-musical dont la définition en est l'explication. Ce rapport est abordé suivant deux voies théoriques distinctes, liées mais irréductibles : la signification, à laquelle se rattachent de manière distincte l'en-soi, la formalisation et l'intériorité, puis la symbolisation dont l'extériorité procède.

S'il ne nie pas la possibilité de découvrir une quelconque signification, l'en-soi refuse toutefois de reconnaître cet éventuel signifié comme étant pleinement constitutif de la musique. De son côté, la formalisation ne reconnaît de signifié que s'il est de même nature que son signifiant (forme et structure). Par contre, un signifié (d'ordre psychologique) distinct mais partie prenante du signifiant est mis de l'avant dans l'intériorité.

L'objet du litige est donc essentiellement la nature du signifié et non, globalement le processus de signification. Dans les deux premiers cas, il ne peut être question d'un signifié qui ne soit pas lui-même musique, c'est-à-dire un ensemble cohérent de sons organisés. L'extra-musical est totalement extérieur au musical dont l'autonomie est ainsi fondée. Avec l'intériorité, la reconnaissance d'un signifié de nature non-sonore ou non-musicale et l'affirmation de son influence sur la musique, va de pair avec une acception de la musique où l'humain, l'individu, est partie prenante des sons produits et écoutés. La signification décrit alors ce lien entre la musique et l'extra-musical (l'individu).

L'extériorité rompt avec cette logique de la signification, largement inspirée de la linguistique.⁸ La musique y est indissociable de la fonction sociale qu'elle joue au sein de groupes dont elle exprime la vie collective des membres. Pour peu que l'on persiste à recourir à cette terminologie, le signifiant éclate. Car non seulement désigne-t-il des structures abstraites mais aussi et surtout, les comportements et processus individuels et collectifs par lesquels la musique trouve ses sens. Le signifié n'a plus d'autres limites que celles de la culture des groupes en question. L'extra-musical est au coeur de la musique dont il en déterminerait très largement les formes. Dans un tel cas, musique et extra-musical s'interpénètrent.

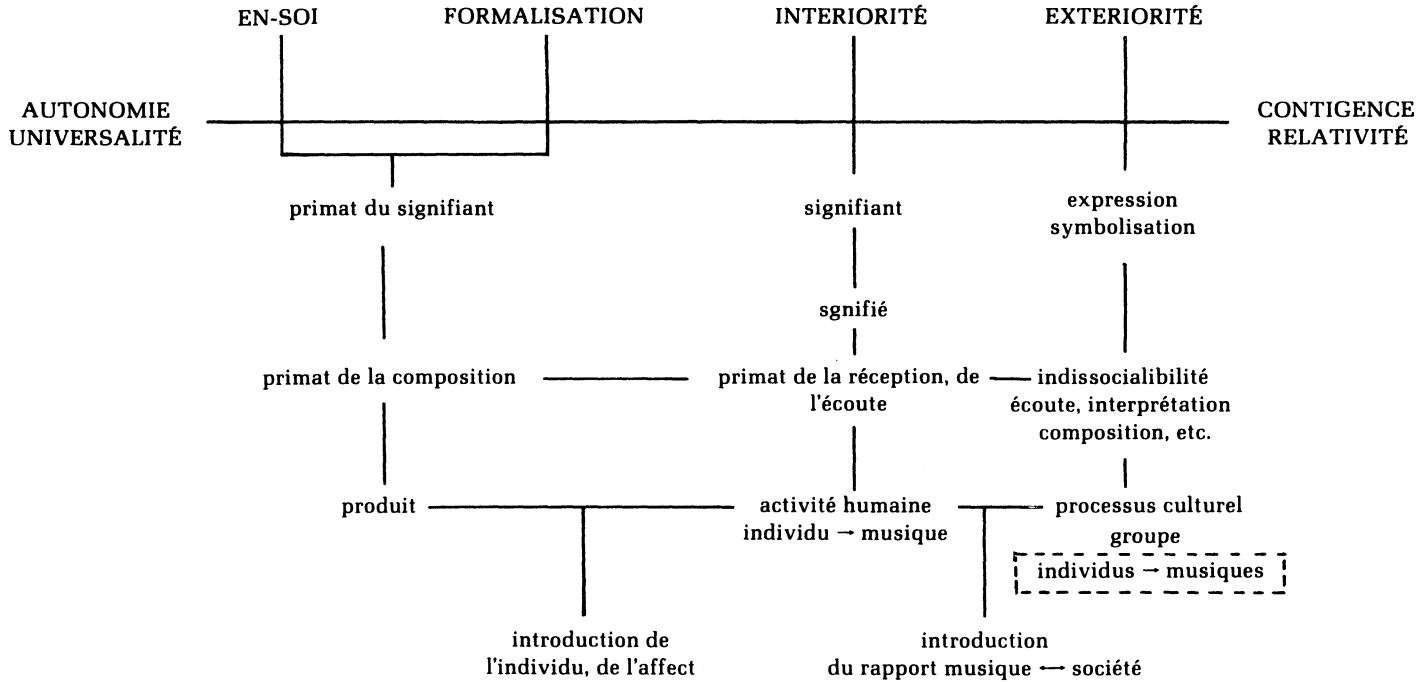


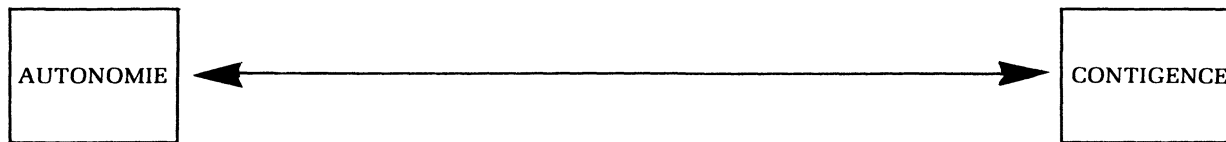
Tableau 2
Parcours théorique : Musique

On peut se référer au tableau 2 pour la représentation graphique du parcours théorique dans le bloc musique. Il suppose donc le passage d'une musique-produit, à une musique activité humaine, puis produit, processus culturel. Il procède d'une part de l'introduction de l'individu dans son rapport à la musique et d'autre part, de l'insertion de la musique dans la société (rapport musique/société). A un extrême (en-soi), musique et extra-musical s'excluent tandis qu'à l'autre (extériorité), ils se déterminent mutuellement.

C. Reconstitution du schéma d'ensemble

Les deux précédentes étapes sont préalables à l'examen du rapport musique-connaissance (m/c). Ce rapport établit l'articulation entre les propositions et éléments théoriques que regroupent les stéréotypes et les parcours. Ceux-ci constituent donc le fondement du rapport m/c. Ils en sont par conséquent déterminants, dans la mesure où les questions théoriques qui leur sont sous-jacentes définissent le type de rapport m/c pouvant être établi.

Le matériau permet d'isoler quatre types de rapports qui diffèrent par leur logique constitutive. D'abord, la *disjonction* distingue des unités d'ordre différent, incompatibles et indépendantes : musique et connaissance existeraient en marge l'une de l'autre, leur rapprochement conduirait à les « dénaturer » (Jankelevitch). Deuxièmement, l'*opposition* met en cause deux unités d'un même plan, qui se font face de part et d'autre d'un point milieu fictif : si musique et connaissance servent à communiquer, la première communiquerait des sentiments et la seconde, des idées ou des pensées (Imberty, Supičić) ou encore, musique et connaissance s'opposeraient parce que leurs objets respectifs divergeraient (Kremer). Troisièmement, l'*antériorité* pose une unité comme étant préalable à une autre : la connaissance est un prérequis à la musique (et non l'inverse) (Laske). En dernier lieu, la *réciprocité* indique l'inter-influence d'unités : la musique et la connaissance s'influencent mutuellement sans se confondre (Blacking). Le tableau 3, une synthèse graphique comparative des parcours théoriques, éclaire l'origine théorique de ces diverses logiques relationnelles. Les plus extrêmes de celles-ci (disjonction et réciprocité) constituent l'articulation logique des propositions caractérisant les positions ultimes sur les deux continuums, respectivement aux pôles autonomie et contingence.



CONNAISSANCE

objet - - - - - sujet → objet - - - - - sujet ← objet

sujet

objet

groupe

MUSIQUE

produit musical - - - - - individu → musique - - - - - groupes → musiques

individu

musique

groupes

musiques

musique ↔ extra-musical

Tableau 3
 Synthèse comparative des parcours théoriques

Lorsqu'ils sont mis en parallèle, les parcours affichent des parentés indéniables. Ainsi, l'omniprésence de l'objet et le primat du produit musical supposent des points communs. Tous deux focalisent sur l'objet, considéré comme une réalité donnée, existant a priori et dans l'absolu. Comme entités autonomes, comme deux objets indépendants, musique et connaissance peuvent être définis comme des univers disjoints ou antérieurs l'un à l'autre ; mais dans ce dernier cas, rien n'indique lequel serait préalable. À l'autre extrême, puisque le sujet et l'objet sont dans une relation de mutuelle influence, comme le sont la musique et l'extra-musical, il est fondé de les lier par un rapport de réciprocité ou d'opposition ; mais dans la seconde éventualité, on ne saurait préciser la nature de cette opposition. L'introduction d'une médiation par le groupe est commune aux deux parcours, et sans trop extrapoler, on peut dire qu'il constitue le point de rencontre de la musique et de la connaissance.

La zone mitoyenne des parcours reste plus ambiguë quant au(x) rapport(s) qui s'y trouverait(ent) fondé(s). On aura remarqué le parallèle existant entre les questions théoriques la caractérisant. D'une part, le sujet et l'individu que tout, dans ce matériau, porte à associer, sinon à confondre.⁹ Dans les deux cas, on peut parler d'un primat du psychologique considéré comme écran ou filtre vis-à-vis de l'objet, mais on ne peut certes pas parler d'interrelation. D'autre part, et cela va dans le sens de cette dernière affirmation, y est reconduite la musique comme objet (comme c'était le cas sur le pôle autonomie), à laquelle s'ajoute cette fois la subjectivité d'un individu ; cela diffère peu d'une acception de la connaissance où l'objet est défini à la lumière de l'individu qui le regarde. Musique et objet demeurent extérieurs, comme la réalité à connaître, la musique à comprendre/écouter/jouer, etc. Ces limites théoriques seraient contradictoires avec un rapport m/c de réciprocité. De même, l'introduction du sujet et de l'individu brise l'immédiateté que suppose le rapport disjonctif. Les seules relations théoriquement cohérentes resteraient celles de l'antériorité et de l'opposition. Mais des éléments manquent pour comprendre parfaitement l'articulation qui les définirait.

Une première constatation s'impose : à la lumière des fondements théoriques identifiés, seuls les rapports extrêmes apparaissent intelligibles, pleinement cohérents. Cela n'est peut-être pas étranger à la polarisation mentionnée en introduction, où ne sont retenues que les voies extrêmes, dissociant radicalement musique et connaissance ou les posant comme apparentés.

Toutefois la prise en compte des objets réels empiriques¹⁰ construits par les différents stéréotypes et identifiables aux trois principaux moments des parcours, éclaire une part de ces ambiguïtés.

Au tableau 4 apparaissent les principaux objets réels repérés dans le matériau. La plupart ont été identifiés précédemment. Rappelons que ceux qui sont construits par les pôles autonomie sont la science et la musique grand Art ou musique tonale classique européenne. Sont ainsi désignées des sphères d'activités humaines réifiées jusqu'à leur état de « choses » ou d' « objets concrets. » On peut admettre leur indépendance pour peu que l'on ne considère que leur état de développement actuel de même que celui de leurs institutions respectives, et que l'on s'en tient aussi aux seules sociétés occidentales modernes (ce qui semble d'ailleurs le cas ici). Si l'on peut reconnaître alors que musique et connaissance soient vues dans un rapport disjonctif, il apparaît clair que le rapport d'antériorité, pourtant cohérent et possible théoriquement, ne peut aucunement valoir au plan des objets empiriques qui les construisent.

À l'autre extrême, il y a convergence des deux blocs conceptuels quant à l'objet réel. Il s'agit de la culture.¹¹ Musique et connaissance désignent autant de groupes ou d'activités culturels. Ce commun dénominateur culturel conduit davantage vers l'établissement d'un rapport de réciprocité que d'un rapport d'opposition entre musique et connaissance. Il est à noter que l'on parle ici de musiques et de connaissances, les pluriels constituant un ajout important. Ils correspondent à un élargissement de l'éventail des phénomènes pris en compte et que la théorie devrait pouvoir expliquer. On admet l'existence de connaissances distinctes et de plus, on s'intéresse pour la première fois à des musiques relevant de traditions autres que celle associée à la musique tonale.

La prise en compte des objets réels clarifie encore davantage les rapports extrêmes de disjonction et de réciprocité. Sans contredit, les deux grandes orientations s'expliquent parce qu'elles mettent essentiellement en rapport la science et la musique classique d'une part, et les différents éléments de la sphère culturelle d'autre part. Toutefois, circonscrire l'objet empirique construit dans la zone mitoyenne des parcours reste plus délicat. Le stéréotype « accommodation » introduit une distinction entre les connaissances pratique et logique (cette dernière étant synonyme de science), sur la base des « tâches » à

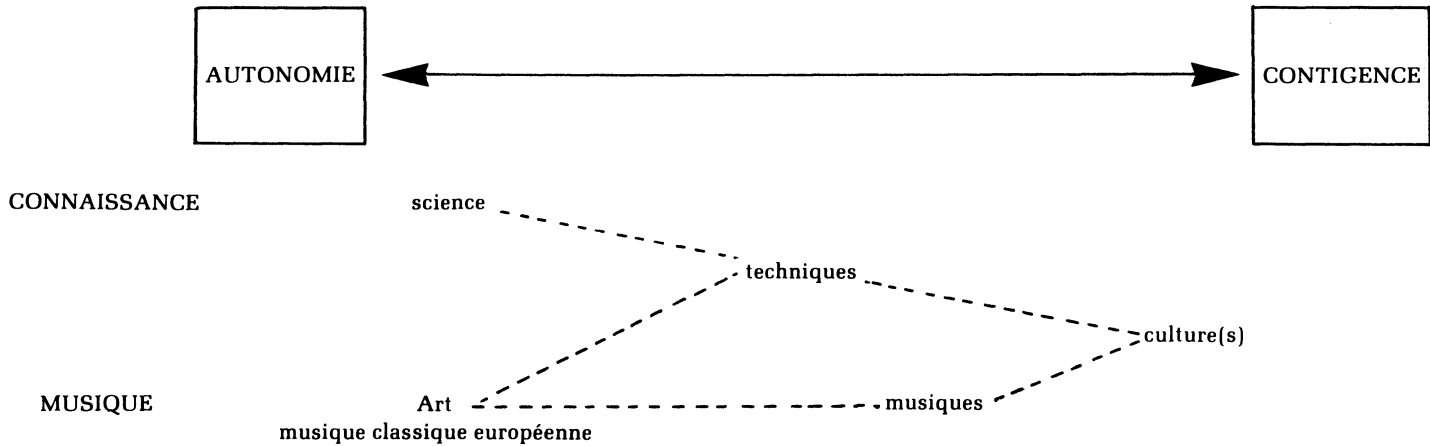


Tableau 4
Objets réels comparés

accomplir et des moyens mis en oeuvre pour ce faire. Cela incite à considérer les techniques comme objets réels de cette construction, la connaissance désignant les outils permettant l'application, l'intervention sur la matière (on peut lier cela avec la logique de nécessité dont il était alors question).

Sous cet angle, le rapport d'antériorité se précise. Il procéderait de cette connaissance = techniques, laissant de côté sa dimension logique qui demeure, elle, sans lien avec la musique. Le prérequis cognitif serait alors celui de l'apprentissage d'une technique, d'un savoir-faire jugé nécessaire à la musique. Celle-ci demeure synonyme des musique tonales européennes qui, dans nos sociétés, devraient effectivement faire l'objet d'un apprentissage, dans des institutions prévues à cette fin (écoles de musique, conservatoires, etc.) et dépositrices d'un « savoir musical ». D'ailleurs ne réfère-t-on pas souvent à la technique pour décrire l'habileté ou la virtuosité des interprètes ? On voit bien que la connaissance dont il est ici question désigne un certain ordre de réalité. Ce rapport m/c constituerait donc moins une théorisation qu'une description d'un certain état observable de certains phénomènes socio-historiques relativement précis.

Le rapport d'opposition reste inexpliqué. Compte tenu des discussions antérieures et advenant que les techniques en soient éventuellement l'un des objets réels, il faudrait le considérer d'une manière similaire au rapport d'antériorité : c'est-à-dire une description d'un phénomène plutôt qu'une relation proprement théorique. On pourrait alors l'interpréter comme suit : les techniques font partie de la musique (préservant ainsi la logique du rapport où les unités mises en relation appartiennent à un même plan) mais ne la résument pas, la musique étant plus que ses techniques constitutives.

De l'ensemble, on peut dégager des tendances générales. Plus les objets réels construits théoriquement sont la science et la musique classique, plus musique et connaissance sont disjoints ; plus il est question de la culture comme objet empirique, plus leur rapport en est un de réciprocité ; lorsque les techniques sont l'objet, on tend à s'éloigner, partiellement du moins, des pôles d'autonomie et à voir les rapports m/c comme antériorité ou opposition. Mais dans ce dernier cas, ces rapports ne sont pas incompatibles avec celui dit de disjonction qui continue à prévaloir dans une certaine mesure ; car dans la distinction science/techniques sont en quelque sorte construits deux rapports, relatifs à des phénomènes socio-historiques jugés distincts.

Cette quasi-nécessité de recourir aux objets réels pour comprendre les rapports musique-connaissance incite à croire que l'on fait face à une sous-théorisation du rapport m/c, relative aux limites des théorisations effectuées sur musique et connaissance. À des degrés divers, les stéréotypes et les parcours sont caractérisés par une confusion des niveaux théoriques et empiriques. Cette tendance à l'empirisme fait des rapports m/c des descriptions circonstanciées de certains phénomènes sociaux. Cette sous-théorisation fait en sorte qu'ils ne peuvent que difficilement s'appliquer à d'autres phénomènes ou, autrement dit, qu'ils n'ont qu'une toute relative valeur de généralisation.

Ces lacunes et insuffisances théoriques¹² apparaissent par exemple dans le statut accordé à la notion de groupe, tel qu'elle joue un rôle de tout premier plan au pôle « contingence » des parcours. D'abord dans la définition de la connaissance, le groupe est dit élément médiateur du rapport sujet/objet. Mais en y regardant d'un peu plus près, n'y tient-il pas plutôt le rôle de sujet ? Cette notion tend en effet à désigner des entités humaines, des données concrètes et ne constitue presque plus un ensemble abstrait. On doit s'interroger sur la nature de ce groupe et des critères susceptibles d'en délimiter les frontières. C'est le groupe qui connaît et si la notion définit ici un nouveau sujet — collectif et non individuel — il faudrait croire qu'on persiste, épistémologiquement, à accorder la primauté au sujet et non à procéder de son indissociabilité à l'objet.

La prise en compte du contexte collectif comme élément actif de la connaissance, est une proposition théorique fondamentale. Elle s'accompagne, dans une certaine mesure, d'une conception dynamique — génétique dirait Piaget — de la connaissance comme un processus qui se développe sans cesse et non comme un produit fini, acquis une fois pour toutes. Mais par l'ambiguïté du statut du groupe, cet aspect dynamique est mis en veilleuse. Car le groupe semble conserver une relative autonomie et constituer, lui, un acquis définitif, un a priori. La connaissance y apparaît comme la production de la réalité mais le groupe semble y échapper et demeurer relativement étanche à ce processus. Pourtant tout groupe humain ne connaît-il pas une genèse, un développement, des transformations ? Certains groupes ne disparaissent-ils pas et d'autres ne se créent-ils pas aussi ? L'identification du groupe par ceux qui le composent et ceux qui en sont exclus, résulte d'un incessant processus social, lui-même médiatisé. Il importe d'intégrer théoriquement la dynamique macro-sociale, laquelle

transcende chacun des groupes qui y participent et ce, tant pour la musique, la connaissance que pour leur rapport.

Les difficultés sont similaires eu égard à la musique. Le groupe y constitue un élément clé dont l'intégration permet de prendre en compte un plus large éventail de musiques¹³ et de dépasser leurs conceptions purement absolutistes. Mais les connotations qui accompagnent cette notion entraînent paradoxalement une tendance à considérer des « sous-musiques » — alors que l'intention théorique et politique semble, de toute évidence, inverse. Au cloisonnement de l'idée de groupe (dont il est difficile d'imaginer les frontières à l'échelle des sociétés modernes) s'ensuivent des musiques « à petite échelle. » Le qualificatif « ethnique » qui leur est souvent accordé ajoute à la touche d'exotisme les entourant.

On ne saurait non plus passer sous silence le statut accordé à la culture. Elle ressort comme incarnation de l'ouverture maximale des perspectives, point de convergence ultime de la musique et de la connaissance. Sans minimiser son importance, on peut dire qu'elle a les défauts de ses qualités : englobante et unificatrice, la notion de culture tend à être vidée de son contenu spécifique, à devenir une catégorie fourre-tout, explicative de tout. Que la connaissance et la musique soient des phénomènes culturels, on ne saurait que difficilement en douter. Mais cette affirmation, à mes yeux, n'a rien d'une explication : elle reste à expliquer. Encore là, le phénomène historique prend le pas sur le concept. Car la culture dont on parle est celle bien particulière (par quoi et comment on l'ignore) d'un groupe donné. Comme concept, articulé au sein d'une explication du rapport m/c, la culture reste à définir.

On peut soulever aussi les réminiscences des propositions autonomistes à cet extrême contingent des parcours (de même d'ailleurs qu'en leurs zones mitoyennes). La science persiste, pour une large part, à être considérée comme le modèle suprême de la connaissance. Si l'en-soi a été qualifié de conception scientiste-interniste, les autres stéréotypes affichent, à des degrés divers, une conception tout autant scientiste de la connaissance, mais tendent à privilégier ses versions externistes. Il est curieux que pensant la musique, on intègre ses processus de production individuels et collectifs à titre d'influences (à tout le moins), mais qu'on ne fasse pas de même pour la science. C'est comme si elle échappait à tout regard critique, à toute perspective historique. Théoriquement, on ne semble pas considérer la science telle qu'on la connaît aujourd'hui comme la résultante d'un processus de développement historique, pas plus qu'on ne conçoit apparam-

ment sa gigantesque importance comme le produit du type de société dans lequel on vit. Conséquemment, si l'on songe à admettre l'existence de connaissances distinctes (intégrant par exemple l'affect), on hésite à leur donner le plein statut de connaissance. Suivant nos canons occidentaux, elles seraient alors productrices de vérités, au même titre que l'est la science actuellement, vérités auxquelles on devrait souscrire et qui seraient susceptibles de révolutionner nos modes d'être et de vie, tant individuels que collectifs.

De telles insuffisances théoriques, au sein d'un cadre épistémologique qui conserve de part et d'autre des parcours ses principaux fondements, contribuent à nous faire comprendre la limite du rapport de réciprocité défini comme étant à l'opposé de la disjonction. Avec ce primat persistant de la connaissance rationnelle scientifique, on ne peut qu'admettre des ancrages culturels communs à la musique ou leur influence mutuelle. Mais franchissons une telle limite épistémologique — un peu à la manière de la rupture qui s'est amorcée, conduisant à la réhabilitation des musiques non-occidentales comme musiques véritables, valables et authentiques — et tentons de concevoir d'autres rapports musique-connaissance.

2. Propositions théoriques alternatives.

L'éventuelle résolution des problèmes théoriques que l'on vient de soulever réside, me semble-t-il, dans le développement d'approches qui, tout en procédant des acquis existants, fassent éclater les moules épistémologiques conventionnels dans lesquels ils restent trop souvent confinés. Au plan méthodologique, l'un des prérequis fondamentaux consiste à prendre la mesure de la distinction empirie — théorie¹⁴ dont l'articulation analytique est au coeur même des explications recherchées.

Une problématique définissant la musique comme forme de connaissance répond, du moins partiellement, à de telles exigences. Elle constitue l'un des prolongements théoriques possibles des parcours identifiés précédemment mais suppose néanmoins la reformulation des questions de départ. Les quelques pages qui vont suivre présentent l'ébauche d'une telle perspective. Y sont regroupées différentes pistes de recherche qu'il me semble fécond d'approfondir. Le caractère exploratoire de cette seconde partie n'est pas étranger à ses propres lacunes, insuffisances et flous définitoires. L'on voudra bien y voir quelques propositions dont la seule prétention est de jeter un regard différent sur un problème

dont les discussions précédentes ont certainement pu illustrer la grande complexité.

A. Définition première

Tel que définie par Granger (1968) et Houle (1979), la connaissance est une expression et un mode d'expression d'un rapport au monde et à la nature qu'établissent les membres d'une société à un moment donné de son développement socio-historique. Elle consiste en une mise en forme de l'expérience lui conférant son unité, c'est-à-dire une construction sociale de la réalité. La connaissance est donc relative à l'expérience dont elle est la mise en forme et aux règles qui définissent cette connaissance. Ces règles sont déterminantes de la connaissance que l'on peut avoir de la réalité et en constituent les fondements. La nature des règles est ce qui permet de définir l'objectivité de la connaissance, donc sa relativité.

C'est dans le développement socio-historique et la différenciation des sociétés que s'opère la diversification des connaissances. Elle conduit à l'identification de formes de connaissances distinctes, liées à l'état des rapports sociaux constitutifs de ces sociétés. Leurs règles en définissent la spécificité. Ainsi la science est cette forme de connaissance consistant en une « tentative pour transformer l'unité de l'expérience en l'unité d'une structure » (Granger 1968 : 170-171). Ses règles sont aussi univoques et explicites que possible et déterminent l'objectivité scientifique, définissant sa rigueur méthodologique. L'idéologie constitue une forme de connaissance distincte qui consiste en une transformation de l'expérience aussi implicite que les règles qui la fondent, cette mise en forme étant « constitutive de l'unité de cette expérience » (Houle 1979 : 126).

Dans cette optique, la musique pourrait être considérée comme une forme de connaissance distincte dont les diverses propriétés serviraient de fondements à la définition de sa spécificité.

B. Un double processus.

Les quelques repères conceptuels précédents pourraient incliner à chercher la spécificité de cette forme de connaissance au niveau des règles de composition musicale (du système tonal ou d'un autre), ou encore au niveau de l'intentionnalité signifiante dont une pièce se voit investie par son(sa) créateur(trice) ; mais il s'agirait là d'une méprise théorique. Dans un premier temps, on ne saurait restreindre la musique à ce qu'elle fût dans l'esprit de son compositeur car elle prend sens suivant la manière et le contexte

social dans lesquels elle est jouée, entendue et interprétée. Dans un deuxième temps, cela conduirait à reproduire les modèles analytiques formalistes ou internistes dont la critique a déjà été faite par ailleurs.¹⁵ En dernier lieu, on aurait abusivement limité la notion de « règle. » En l'occurrence, celle-ci doit non seulement recouvrir ces codes musicaux conventionnels et les techniques régissant la composition et l'interprétation ; elle doit englober la manière dont à travers, par et dans le son, s'effectue une construction de la réalité sociale (dont les pratiques musicales sont un aspect qui n'épuise en rien l'objet de la construction).

Les règles de cette forme de connaissance désignent les modalités empiriques concrètes du processus de médiation constitutif de la musique comme système symbolique. Relatives à l'expérience dont elles assurent la mise en forme, elles indiquent le point de vue, l'angle privilégié de la construction de la réalité au fondement d'une forme de connaissance donnée. Cette expérience humaine, individuelle et collective, sans laquelle il n'existerait pas de musique,¹⁶ n'est pas discrétisable ni réductible à l'un ou l'autre des types d'activités ou de styles musicaux plus ou moins institutionnalisés. Elle les traverse tous, étant leur point commun, rassemblant sous une même bannière ses différentes formes comme autant d'actualisations socio-historiques d'un double processus de perception/construction dont procède toute expérience de la musique.

S'il n'est pas faux de poser la musique comme du son humainement organisé (Blacking 1980), une telle affirmation est incomplète. Car toute organisation suppose la perception préalable du son. Ce processus intermédiaire entre les sons et leur organisation musicale est fondamental. Ce sont des corps, comme entités, qui perçoivent et expérimentent le sonore. La perception comporte dès lors une part individuelle, singulière indéniable. Mais ce processus étant un phénomène culturellement conditionné, socialement médiatisé et non une aptitude génétique donnée identique pour tous,¹⁷ on ne saurait poser la musique comme un phénomène strictement individuel. Au contraire, la prise en compte du processus perceptif conduit à en reconnaître certains de ses fondements sociaux les plus inaliénables.

La construction diffère de la perception d'une manière analogue à ce qui différencie, pourrais-je dire, les verbes écouter et entendre.¹⁸ Elle repose notamment sur la capacité d'une écoute structurée (Blacking, 1980) acquise par voie de socialisation. Activité abstraite plus ou moins consciente, mais dont l'affect n'est

nullement absent, elle consiste en quelque sorte en une discrétisation du sonore perçu dans toute sa fluidité, sa continuité et son immédiateté, en un ensemble d'unités sonores plus ou moins complexes, liées entre elles et investies de sens. Cette construction — qu'il ne faut pas à confondre avec celle, plus « technique » qu'implique la composition — est essentiellement sociale car elle s'opère au niveau de groupes ou de collectivités plus ou moins élargies. Elle implique la présence de l'autre — individu ou groupe. Elle procède d'un échange (symbolique), d'une communication.

Le sonore est construit comme musique et ce, à la mesure de l'expérience du vécu de ces groupes et des conditions socio-historiques dans lesquelles ils évoluent.¹⁹ Cette construction devient la symbolisation sonore de la réalité construite par ces groupes. Elle contribue à donner un sens, une unité à la réalité perçue comme globalisante, complexe et quasi-indistincte.

Considérons le schéma suivant:

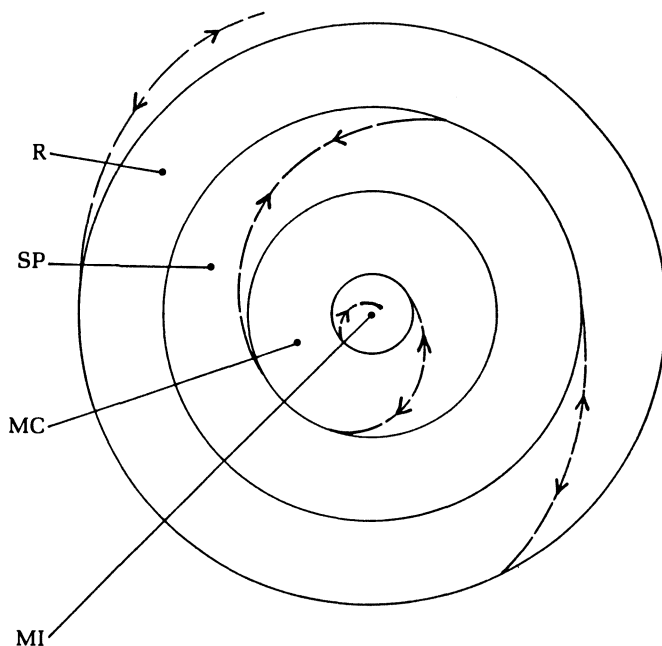


Schéma 1

Double processus construction / réception

De l'extérieur vers le centre, les quatre cercles concentriques désignent respectivement : a) le réel sensible, R (incluant le sonore sans l'y restreindre) ; b) les sons perçus, SP ; c) les musiques construites, MC et d) les musiques instituées, institutionnalisées, MI.²⁰ Si la représentation graphique pêche en ce qu'elle laisse voir un état statique alors qu'en fait il y a mouvance incessante et multidirectionalité des processus impliqués, elle a l'avantage d'illustrer combien la musique est un phénomène « sélectif. »²¹ Une part du sensible est perçue et ce, différemment selon les collectivités. Mais tout le sonore perçu n'est pas construit comme musique et les différences relèvent encore des époques et du développement des sociétés. De ces musiques construites comme telles, un certain nombre reçoit l'accréditation sociale : elles sont en quelque sorte « consacrées » et deviennent les standards de ce qui est et devrait être musique pour une société — l'institutionnalisation étant relative aux rapports sociaux constitutifs de cette société. L'ensemble sous-entend que les constructions, instituées ou non, influencent à leur tour les perceptions et ouvrent éventuellement sur d'autres pans de réalité et ainsi de suite.

Il m'apparaît important de considérer l'ensemble du processus. Car si les musiques que l'on écoute et apprécie sont des constructions sociales, elles doivent être vues comme la résultante d'un processus de « sélection » collectivement orientée et socialement médiatisée qui constitue le fondement social essentiel de toutes les musiques (quel que soit leur degré d'institutionnalisation).

C. *Musique, temps, espace*

Dans sa généralité, ce processus de perception/construction est au fondement de toute connaissance. Ses caractères distinctifs varient suivant la forme de connaissance considérée et ses diverses propriétés empiriques. Dans le cas de la musique, la composante sonore (et non langagière ou discursive) lui confère déjà une particularité. Il ne s'agit pas de s'en tenir à constater cette composante sonore. On doit en dégager les propriétés qu'une théorie de la musique qui se veut féconde, doit intégrer.

Le son est un phénomène sensible qui, d'un point de vue physique, lie inexorablement sa propagation, sa réception et sa reproduction à des contraintes d'ordres spatial et temporel. Si l'acoustique y trouve son objet, la musique ne peut y être réduite ; car du son à la musique, l'écart est comblé par une expérience humaine socialement médiatisée. Un tel réductionnisme physicien écarté, il ne faudrait pas « jeter le bébé avec l'eau du bain »

comme on dit, et perdre de vue cette composante spatio-temporelle qui n'en affecte pas moins la musique.

Ces quelques éléments de définition première impliquent qu'on ne saurait réduire les temps et espaces à leurs constructions scientifiques physiques. Non seulement elles n'épuisent en rien la réalité et l'expérience qui constituent les bases empiriques de ces théories, mais ces lois physiques sont elles-mêmes des produits sociaux. Il serait tout autant hasardeux de les appréhender comme des données en soi, des réalités supra-humaines, absolues — conception qui même en physique a été revue et corrigée (Russell 1977). Temps et espace sont des constructions sociales abstraites de perceptions et d'expériences tant individuelles que collectives,²² et ce n'est d'ailleurs que l'un des traits caractéristiques de leur construction dans les civilisations occidentales que d'avoir voulu y voir des universaux (Moscovici 1983).

Ce sont donc ces expériences et perceptions de la réalité dans leurs dimensions spatio-temporelles auxquelles on doit lier la musique. À cet égard, quelques remarques s'imposent. D'abord, si l'importance des composantes temporelles a depuis longtemps été reconnue — la musicologie traditionnelle en faisant par exemple grand état par l'emphase mise sur les notions de tempo, de rythme,²³ de durée — la fréquente mise au rancart des dimensions spatiales révèle davantage un trait des théories existantes, une des limites de leurs fondements épistémologiques qu'une propriété de l'objet musical ainsi théorisé. Cela serait d'ailleurs cohérent avec la temporalisation de l'espace qui caractérise très largement les conceptions occidentales à ce sujet (Pomian 1984).

En second lieu, dès que l'on prend en compte les fondements sociaux de ces phénomènes construits, il devient impossible de souscrire aux thèses, assez répandues, définissant la spécificité de l'art musical par sa nature temporelle en l'opposant, par exemple, à la spatialité de la peinture (Jankélévitch 1983). Il n'est pas nécessaire de souscrire aux propos d'Adorno (1962) qui affirmait que la musique retrouvant son essence vraie devenait spatialisation et la peinture, temporalisation, pour vouloir intégrer l'espace et le temps en musique. Déjà les travaux de Schafer (1974) sur les environnements sonores, et ceux de Schaeffer (1977) sur l'impact des techniques d'enregistrement du son sur la musique et ses espaces (la transformation d'espaces pluridimensionnels lorsque jouée et entendue en direct, à d'autres, unidimensionnels en monophonie et bidimensionnels en stéréophonie), obligent à réhabiliter les composantes spatiales.

Mais, ajouterais-je, si l'on aborde les temps et espace comme produits sociaux collectivement orientés,²⁴ on est conduit à les reconnaître, dans leur conjonction. Ils constituent des paramètres clés pour cerner les ensembles sociaux et les distinguer les uns des autres. Comme phénomène socio-historique, la musique ne peut que procéder, d'une quelconque manière, de ces espaces-temps constitutifs des sociétés dont elle est partie intégrante.

D. *Musique comme forme de connaissance.*

Toutefois, quelques-unes des propriétés fondamentales de la musique, c'est-à-dire son processus de perception/construction, son substrat sonore, sa dimension symbolique tout particulièrement, incitent à dépasser ce premier constat. C'est dans le prolongement de la définition première de la connaissance que ce dépassement s'inscrit le mieux.

Définir la musique comme forme de connaissance, c'est y voir une transformation de l'expérience, une construction sociale de la réalité. Cette mise en forme est relative à la nature de l'expérience construite de manière telle qu'elle constitue le point de vue privilégié suivant lequel s'opère cette transformation. Dans le cas de la musique, l'espace-temps constituerait ce point de vue privilégié.

Toutes les formes de connaissances contribuent, bien entendu, à la construction des espaces-temps. Mais elles le font chacune de manière distincte. J'irais jusqu'à dire que pour la plupart d'entre elles, la construction des espaces-temps n'en constitue pas l'angle principal, le schéma organisateur. Prenons l'exemple de l'histoire, une connaissance scientifique des sciences sociales où s'élabore sans contredit une construction de l'espace et du temps. Mais il s'agit en fait d'une construction de second degré, c'est-à-dire une « construction de constructions » sociales : l'histoire construit, par exemple (non exclusivement) sur la base des représentations collectives de l'espace et du temps (Pomian 1984). Elle suppose une réflexivité, un retour de la pensée sur elle-même.²⁵ Cela est inhérent notamment au fait que ses règles sont relatives à celles du langage articulé et de ses usages.

Replacé dans la perspective du double processus perception/construction (voir le schéma 2), l'histoire procède d'une réalité qui est celle de la perception qu'on a(a eu) des espaces-temps ; son perçu est en quelque sorte celui des constructions qu'on en fait(a fait). Suivant cette logique, l'épistémologie serait, elle, une construction de troisième degré. J'émetts l'hypothèse qu'en ce qui concerne la musique, il s'agirait d'une construction de premier

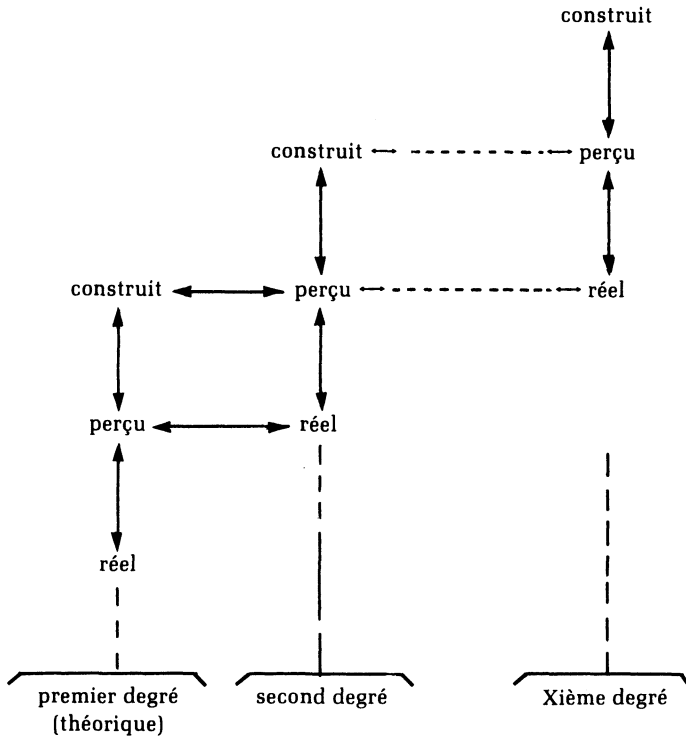


Schéma 2

Reflexivité et double processus perception / construction

degré.²⁶ La musique constituerait une forme de connaissance dont la spécificité serait inhérente à ce qu'elle serait une mise en forme de la réalité dont le point de vue privilégié, organisateur, serait l'espace-temps.

Toutes les musiques n'expriment pas les mêmes espaces-temps. Leurs caractères particuliers sont relatifs à l'état de développement des sociétés, et de l'expérience qu'elles mettraient en forme. L'espace-temps constituerait toutefois le point commun de toutes les musiques existantes. Dans sa généralité, il s'agirait en quelque sorte d'un invariant ; il resterait présent qu'elles que soient les transformations, les différences caractérisant les diverses constructions singulières des espaces-temps.

Cela serait lié à la nature des règles définissant la musique comme forme de connaissance. Mes réflexions me conduisent à les rechercher au niveau de la répétition et des structures répétitives. Disons tout de suite que l'acceptation donnée ici à la répétition, si elle

englobe sa définition usuelle en musicologie — où elle constitue une propriété essentiellement temporelle — la dépasse. Car la répétition n'opère pas moins dans l'espace. Quelques exemples de ce qu'elle y recouvre : la situation des instruments dans un orchestre symphonique, la disposition des chœurs et solistes dans les champs sonores, le phénomène des tournées, fondamental dans l'univers de la musique populaire tout particulièrement, etc.

La répétition pourrait constituer la dimension opératoire des espaces-temps construits en musique. Elle permettrait notamment la création d'espaces-temps qui rompent — partiellement au moins — : a) la linéarité du temps horloge qui fonde la chronologie dont sont esclaves les sociétés modernes, en mettant de l'avant une certaine circularité ; b) le cloisonnement des espaces en univers géo-politiques finis dont elle procède mais qu'elle transcende et parfois, réunit (les différents auditoires, par exemple) ; et c) l'univocité de la vie sociale composée d'événements se produisant « un à la fois », en proposant une simultanéité d'une multiplicité d'espace-temps au sein d'un même morceau.

Middleton (1983) l'a bien démontré, la répétition ne saurait être réduite à sa fonction de standardisation, comme le laissait entendre Adorno. Pour reprendre les termes de Deleuze (1981), elle n'engendre ni ne procède du Même mais de la Différence. Parce qu'elle permet une construction de premier degré (pré-langagier, pourrais-je dire), la musique, via la répétition, tout en procédant des espaces-temps institués (participant aussi à leur institutionnalisation) ne s'y trouve pas limitée, comme d'autres formes de connaissance peuvent l'être.

Si les règles définissant une forme de connaissance sont déterminantes de la connaissance qu'on peut avoir de la réalité, et si, dans le cas de la musique, la répétition en définit la nature, c'est dire son potentiel cognitif, potentiel qu'on a presque totalement ignoré jusqu'à présent.

NOTES

1. Weber définit l'idéal-type comme la construction des activités qui, du point de vue du sens visé par l'acteur ou les acteurs, sont strictement rationnelles en finalité et s'orientent en vue d'une seule fin. Il s'agit donc des types abstraits par rapport auxquels le sociologue considérerait les activités réelles comme autant de « déviations » par rapport à l'idéal-type d'une activité donnée. Weber (1978) travaillait sur des données empiriques (cf., dans *Économie et société*, le chapitre intitulé « Les concepts fondamentaux de la sociologie »). Mon matériau est théorique et les stéréotypes que j'identifierai seront dans le même rapport avec les théories que j'analyse que le sont les idéaux-types webériens vis-à-vis des activités concrètes, réelles. De ce fait, les définitions respectives des auteurs considérés ne sont pas exhaustivement et intégralement reprises et constituent autant de « variations » théoriques du stéréotype identifié.

2. Les citations illustrent les fondements empiriques des stéréotypes au sein du matériau. Leur nombre a été restreint, faute d'espace. C'est pour cette raison que chaque stéréotype semble associé exclusivement à un auteur. Mais tel n'est généralement pas le cas.

3. « The overt and internalized activities of the human organism together form operational schemata. Operational schemata are the product of activities directed toward an environment. Once internalized, these schemata begin to function as cognitive structures organizing sequences of behavioral acts. In this function, they are commonly referred to as intelligence, the implication being that operational schemata serve as a source of knowledge. »

4. « At first the operations are of a concrete, later of a formal nature (...) The fact that mature musical performances are based on formal, and consequently reversible operations, accounts for the evidence that such performances are relatively independent of localizable stimuli. »

5. « The relative autonomy of both systems, that of activities and that of artefact properties manifests itself as a relative independence with regard to the psychological and sociological functioning of the subject, as well as the acoustic constraints of sonic task environment. »

6. En sociologie de la science, on distingue deux grandes conceptions de l'activité scientifique suivant que ses développements sont attribués à des facteurs externes (sociaux, historiques, économiques, etc.) ou à sa dynamique interne propre ; d'où les appellations externaliste et internaliste.

7. Comme cela semble le cas dans l'en-soi, il est ici question essentiellement de la musique occidentale classique. Les règles seraient celles de sa composition en système tonal.

8. De construit théorique, la signification devient outil méthodologique. L'analogie langage-musique dont elle procède largement, constitue une éventuelle voie d'analyse et de description. L'explication relève d'une théorie du symbolique qui se confond ici avec une théorie de la culture.

9. Il ne s'agit nullement de faire de l'adéquation sujet=individu une règle théorique générale. D'ailleurs, en sociologie tout particulièrement, la question du sujet reste une énigme à résoudre. Mais le fait que, dans les deux cas, l'élément psychologique, affectif, en soit le principal sinon l'unique définitif, légitime à mon avis ce rapprochement.

10. J'entends par objet réel le ou les phénomènes socio-historiques qui sont d'ordre matériel ou idéal, sensible, perçu ou senti, dont les problématiques théoriques sont la construction en vue de leur explication. Une même théorie peut permettre la construction d'objets distincts ; un même objet peut donner lieu à des théorisations diverses. Cette double proposition est d'ailleurs illustrée ici.

11. On pourrait objecter qu'il s'agit encore d'un concept. Mais l'acception actuelle accordée à la notion me fait croire qu'il n'en est rien.

12. Ma critique concerne essentiellement les extrémités contingentes des parcours. J'y restreins mes propos à cause de contraintes d'espace et parce que les théories auxquelles renvoient les stéréotypes « autonomistes » ont déjà été critiquées par ailleurs. Voir note 15.

13. Fait à noter, on parle de musiques africaines, chinoises, etc. mais non de musique populaire occidentale. Serait-ce l' « enfant pauvre » du monde musical ? Et pourtant...

14. La où, pour reprendre des termes wébériens, l'on admet que la théorie s'éloigne le plus possible de la réalité : condition essentielle pour mieux la comprendre et éviter d'enfermer la réalité dans des « petites boîtes » faites sur mesure.

15. Voir à ce sujet la critique qu'en a fait John Shepherd (1981 : 114-137) et celle de Philip Tagg (1979 : chapitre 3).

16. On peut parler du chant des oiseaux ; il n'est certes pas produit par l'humain mais perçu et construit par lui comme musique. D'où cette part humaine irréductible.

17. Voir Berlin et Kay (1970) : les auteurs discutent le caractère culturel de la perception des couleurs ; voir aussi Blacking (1980) où, de ce point de vue, l'auteur réalise une critique des tests d'aptitude musicale.

18. Il ne s'agit pas de confondre percevoir et écouter-entendre. Même en musique, l'ouïe n'est pas la seule impliquée. Le corps entier perçoit la musique, le son ayant des incidences sur le cœur, la respiration, etc. Sinon comment comprendre, par exemple, la réaction des individus atteints de surdité et qui ressentent la musique !

19. Un des nombreux éléments qui intervient est l'intégration des traditions culturelles et musicales. Mais puisque toutes les dimensions sociales historiques des groupes n'y sont pas réductibles, il est clair que la musique ne peut être comprise à la seule mesure du développement des théories et des styles musicaux.

20. Cette problématique repose sur certains postulats épistémologiques fondamentaux : a) le réel n'est pas théorisable de part en part (Castoriadis 1975) ; b) la réalité n'est pas un donné a priori, absolu, mais est l'objet d'une construction sociale (Berger et Luckman 1967).

21. On peut établir un parallèle entre cette « sélection » et ce que discute Murray Schafer (1974) eu égard aux transformations qui s'opèrent dans ce que nous distinguons comme bruits et musiques.

22. À cet égard sur le temps, cf, Tagg 1983 et, d'un point de vue plus général, Hall 1984. Sur l'espace, Moles 1977 et Fisher 1981.

23. Mais peut-être n'insistons-nous pas assez sur les dimensions temporelles liées à la musique comme phénomène humain et social. Pensons par exemple à ses effets sur les rythmes cardiaques et respiratoires, aux durées « subjectives, » etc.

24. Moles (1977) soutient qu'il n'y a d'espace perçu qu'à partir du moment où il y a un « autre, » objet ou individu. On sait que le temps chronologique, sa mesure, s'est développé pour faciliter les échanges, créer une homogénéité entre les grandes collectivités. Cette orientation vers l'autre, cette orientation collective est d'ailleurs, pour Weber (1971), ce qui distingue l'activité sociale du comportement réactionnel : elle est celle qui dans son sens visé par l'acteur se rapporte au comportement d'autrui par rapport auquel s'oriente son déroulement.

25. Maurice Godelier parle alors d'un « effet de la conscience sur elle-même » (second degré), succédant à un « effet dans la conscience d'un certain type de rapports sociaux » (1973 : 339).

26. Cela n'exclut pas la possibilité de la réflexivité. Elle existe bel et bien dans les discours produits sur la musique, dans les représentations qu'on s'en fait (l'histoire de la musique, par exemple). De ce point de vue, tout système de notation, par exemple, en est aussi une construction de second niveau. Comme toute construction de second niveau, elle est d'autant plus sélective et partielle (sans perdre par là de sa « valeur ») qu'elle procède d'une perception seconde, d'une réalité perçue déjà construite. On sait d'ailleurs que les systèmes de notation même les plus sophistiqués ne demeurent qu'une description approximative qui laisse de côté certains paramètres musicaux comme le timbre, par exemple.

RÉFÉRENCES

- ADORNO, T.D.
1962 : *La philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard.
- BERGER, P.L. et T. LUCKMAN
1967 : *The Social Construction of Reality*. New York : Anchor Press, Doubleday.
- BERLIN, B. et P. KAY
1970 : *Basic Color Terms : Their Univrsality and Evolution*. California : University of California Press.
- BLACKING, John
1980 : *Le sens musical*. Paris : Minuit.
- CASTORIADIS, C.
1975 : *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.
- DELEUZE, G.
1981 : *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.
- FISCHER, G.N.
1981 : *La psychosociologie de l'espace*. Paris : Casterman.
- GODELIER, M.
1973 : *Horizon, trajets marxistes en anthropologie*. Paris : Maspero.
- GRANGER, G.G.
1968 : *Essai d'une philosophie d'une style*. Paris : Colin.
- HALL, E.T.
1984 : *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*. New York : Anchor Press, Doubleday.
- HOULE, G.
1979 : « L'idéologie : un mode de connaissance, » *Sociologie et Sociétés*, xi/1, 123-145.
- IMBERTY, M.
1979 : *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique. Tome 1*. Paris : Dunod.
- JANKELEVITCH, V.
1983 : *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil.
- KREMER, J.-F.
1984 : *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck.
- LASKE, O.E.
1975 : « Toward a Theory of Musical Cognition, » *Interface*, 4, 147-208.
- MIDDLETON, R.
1983 : « Play it again Sam: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music, » *Popular Music*, 3, 235-270.
- MOLES, A.
1977 : *Psychologie de l'espace*. Paris : Casterman.

MOSCOVICI, S.

1983 : « L'espace, le temps et le social, » *L'espace et le temps aujourd'hui*. Paris : Seuil, Points, 261-273.

PIAGET, J.

1973 : *Introduction à l'épistémologie génétique*. Tome 1. Paris : Presses Universitaires de France.

POMIAN, K.

1984 : *L'ordre du temps*. Paris : Gallimard.

RUSSELL, B.

1977 : *The ABC of Relativity*. London : Unwin Pub.

SCHAEFFER, P.

1977 : *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.

SCHAFFER, M.

1974 : *The New Soundscape*. Londres : Berandol Music Ltd.

SHEPHERD, J.

1981 : "Toward a Sociology of Musical Styles," *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, 2, 114-137.

SUPIČIĆ, I.

1957 : *La musique expressive*. Paris : Presses Universitaires de France.

1964 : "Problèmes de la sociologie musicale," *Cahiers Internationaux de sociologie*, 3, 119-129.

TAGG, P.

1979 : *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward Analysis of Affect in Popular Music*. Gothenberg : Musicology Dept., 2.

1983 : "Understanding Musical Time Sense. Concepts, Sketches and Consequences," *Festschrift for Jan Ling*, Gothenberg University.

WEBER, M.

1978 : *Economy and Society*. Los Angeles : University of California Press.