

Jean-Luc LEROY

LES FONCTIONS DE LA MUSIQUE ET DE L'ART

Bilan critique et esquisse théorique

Éditions Delatour France

Collection Musique Recherches

Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez et Jean-Michel Bardez

La musicologie est multiforme, ce dont il s'agit de témoigner. Peut-on encore distinguer une musicologie historique d'une musicologie analytique ? Peut-on ignorer les apports de l'anthropologie et des neuro-sciences ? Tout acte d'interprétation scientifique n'engage-t-il pas l'ensemble des aspects d'une oeuvre, d'une production, d'un style musical, de sa conception à sa perception, au niveau de ses structures comme de son contexte historique et culturel ?

Déjà paru dans la même collection

La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits

Textes réunis et présentés par Jonathan Goldman, Jean-Jacques Nattiez et François Nicolas

Les règles de la musique - Essai sur les mécanismes de la communication

Mario Baroni, Rossana Dalmonte et Carlo Jacoboni

Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach - Réthorique et sémiologie

Mihaela Corduban

Les fonctions de la musique et de l'art - Bilan critique et esquisse théorique

Jean-Luc Leroy

En couverture : peinture de Rita Ezrati, *Ici et Maintenant* (2014)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.
Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-4037-1

© 2016 by Éditions DELATOUR FRANCE

www.editions-delatour.com

SOMMAIRE

Introduction	9
Première partie	
Les usages et les fonctions de la musique dans la vie des individus et des sociétés	15
1. L'utilisation de la musique dans les sociétés contemporaines	
1.1. Utilisation des musiques stimulantes et sédatives dans le cadre du travail et du commerce	17
1.2. Utilisation de la musique pour faciliter un apprentissage non musical	20
1.3. Choix personnel d'écouter de la musique	22
1.4. Musique et processus identitaire	24
1.5. La musique comme outil de communication	27
1.6. La musique comme régulateur de l'humeur et moyen d'amélioration de la santé	29
1.7. La musique comme outil thérapeutique	32
1.8. La musique comme déclencheur d'une expérience forte	34
2. L'utilisation de la musique dans la culture	39
3. Les fonctions de la musique dans une perspective évolutionniste	45
3.1. Fonction de communication	48
3.2. Fonction d'attraction sexuelle	53
3.3. Fonction de cohésion groupale	56
3.4. Fonction d'établissement et de renforcement du lien affiliatif	61
3.5. Fonctions référées au fonctionnement mental	66
Seconde partie	
Les fonctions de la musique en tant qu'art	69
4. L'espace conceptuel de la définition de l'art	73

5. De la valorisation fondamentale de l'esprit dans l'Antiquité et au Moyen Âge à l'émergence du concept moderne d'art à la Renaissance	79
6. L'évolution du concept moderne d'art	87
6.1. De l'imitation de la nature à l'autonomie de l'art	88
6.2. Les différentes manières de considérer l'art	
6.2.1. L'art comme jeu et plaisir	90
6.2.2. L'art comme mode d'accès aux vérités supérieures	93
6.2.3. L'art comme produit psychosocial et historique	98
6.2.4. L'art comme expression de l'inconscient pulsionnel	102
6.3. La crise de l'art et l'implosion de la notion d'art	106
7. Tensions entre art et science et assimilation des théories de l'art par l'approche scientifique	113
8. Une définition fonctionnelle de l'art	
8.1. Les fonctions de l'art	119
8.2. Le processus de production artistique	126
9. La musique en tant qu'art	
9.1. La musique est-elle un art ?	133
9.2. La lente conquête du statut d'art pour la musique	135
9.3. Les spécificités de la musique comme art	144
Bilan critique sur les fonctions de la musique	153
1. Les problèmes méthodologiques des études et des débats sur la question des fonctions de la musique	155
2. La question de la spécificité de la fonction musicale	157
3. Quelques précautions nécessaires	160
4. Des directions pour les travaux futurs	162
Références bibliographiques des ouvrages cités	165
Index des noms propres	193
Table des illustrations	199

INTRODUCTION

L'étude des phénomènes musicaux a connu une transformation radicale depuis le milieu du XX^e siècle. Pendant cette période en effet, le focus s'est progressivement déplacé d'une part d'une systématique formelle fondée sur l'œuvre et le système musical à une systématique psychologique fondée sur le comportement musical et le système humain, et d'autre part d'une musicologie historiographique et critique intéressée au compositeur et à la valeur esthétique à une musicologie sociale intéressée aux forces et aux organisations sous-jacentes aux épistémès, aux comportements et aux productions. Ces mutations semblent avoir résulté d'un changement radical dans la manière de considérer les rapports entre les sciences de la matière, les sciences du vivant et les sciences humaines à partir de cette époque, dans le sens d'un rapprochement inter et transdisciplinaire, si bien que les crispations autour de l'opposition entre nature et culture, les débats à propos de l'inné et de l'acquis qui structuraient la pensée vers le milieu du XX^e siècle apparaissent aujourd'hui comme les ultimes résistances à un abatement des frontières qui délimitaient alors les territoires du savoir.

Insensiblement, depuis la fin du Moyen Âge, le rationalisme méthodologique avait affaibli les barrières qui séparaient le corps et l'esprit, le matériel et le spirituel, menant inéluctablement à une intégration des sciences relevant de ces deux ordres, si bien que Lévi-Strauss pouvait écrire au début des années 1960 :

[...] le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre. [...] cette première entreprise en amorce d'autres, [...] qui incombent aux sciences exactes et naturelles : réintégrer la culture dans la nature, et finalement, la vie dans l'ensemble de ses conditions physico-chimiques.¹

Préparée par les coups de boutoir notamment de la théorie de l'évolution de Darwin², de la théorie psychanalytique de Freud³ et de l'épistémologie génétique de Piaget (dont les premiers travaux remontent aux années 1920), la bascule semble s'être opérée brutalement sous l'effet des extraordinaires avancées technologiques accélérées par la Deuxième Guerre mondiale. Au cours des premières décennies suivant ce conflit, le « paradigme humain » pouvait sembler « perdu »⁴, et les penseurs exprimaient la conscience d'un monde nouveau, d'une mutation constatée, en posant les termes d'une société « post-industrielle »⁵ et

¹ LÉVI-STRAUSS, C., *La pensée sauvage*, Paris, France, Plon, 1962, p. 294.

² DARWIN, C., *L'origine des espèces*, 1859, Paris, France, Flammarion, 2008.

³ FREUD, S., *L'interprétation des rêves*, 1900, Paris, France, PUF, 1926.

⁴ MORIN, E., *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, France, Le Seuil, 1973.

⁵ TOURAINE, A., *La société post-industrielle : naissance d'une société*, Paris, France, Denoël, 1969.

« post-moderne »⁶. Comme toutes les disciplines des sciences humaines, la musicologie s'est donc trouvée confrontée à une transformation que son système de penser ne pouvait contenir. Aux questions relatives au système musical, à la stylistique et à l'œuvre sont venues s'ajouter des problématiques nouvelles, psychologiques, sociologiques, biologiques, écologiques. Plus encore, les questions mêmes qui avaient mobilisé les énergies se trouvaient posées dans de nouveaux paradigmes, impliquant de nouvelles connaissances auxquelles les acteurs (pas seulement les musicologues) n'étaient pas toujours préparés, méthodologiquement et idéologiquement.

En tout état de cause, ce mouvement et l'ouverture de la recherche à un nombre de plus en plus important de personnes (du fait notamment de la croissance démographique spectaculaire au XX^e siècle, du non moins spectaculaire développement des sociétés au niveau mondial, de l'émergence des technologies de l'information et de la massification de l'enseignement supérieur) ont conduit à un accroissement exponentiel des études, des données, des théories. Aujourd'hui, plus qu'hier, la musicologie constitue un champ complexe, allant de l'histoire à la biologie en passant par la psychologie et les neurosciences, avec une assise sur les savoirs techniques propres à la musique (notamment l'analyse musicale, impliquant une solide formation solfégique).

Cette transformation disciplinaire et cette profusion des données paraissent appeler des synthèses théoriques. Ce travail de synthèse a longtemps été considéré comme prématuré, voire impossible⁷. On peut au contraire penser qu'il est urgent.

Tout d'abord, la masse des données peut parfois paradoxalement conduire à un obscurcissement de la connaissance. Une surabondance d'informations en continu ne permet pas de construire des représentations globales, des théories, seules capables de leur donner du sens ; « on fait la science avec des faits, comme une maison avec des pierres ; mais une accumulation de faits n'est pas plus une science qu'un tas de pierres n'est une maison » disait déjà Poincaré⁸. Le risque est d'autant plus grand que la recherche paraît subir une sorte d'emballage consécutifs aux exigences institutionnelles de publication des chercheurs et d'une sorte de conformisme fondée sur la modélisation des travaux en sciences humaines sur le format d'une science expérimentale idéalisée, peu favorable aux travaux théoriques.

Ensuite, cette profusion amène inéluctablement un émiettement et un cloisonnement disciplinaire, chaque domaine d'étude se constituant en micro-spécialité plus ou moins intégrée dans des ensembles plus vastes (musicologie historique, ethnomusicologie, musicologie systématique, psychologie de la musique, sociologie de la musique, neurosciences de la musique, etc.) dont les ter-

⁶ LYOTARD, J.-F., *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1979.

⁷ MOLINO, J., « Expérience et savoir », *Musurgia*, 2(4), 1995, p. 112-118.

⁸ POINCARÉ, H., *La science et l'hypothèse*, Paris, France, Flammarion, 1902, 4^e partie, IX, p. 168.

minologies mêmes ne sont pas accordées. Il est évident qu'on ne peut que se féliciter de la richesse qui résulte de ce processus. Il est non moins évident qu'une telle situation ne favorise pas la clôture paradigmatique qui conditionne une autonomie disciplinaire seule capable d'intégrer cette richesse. Pour le scientifique, pour qui la théorie est un outil provisoire, non exclusif, destiné à éclairer des données et à suggérer des directions plutôt qu'à énoncer des vérités définitives qu'il conviendrait de graver dans le marbre, la clôture est indispensable. En effet, sans théories, pas de sens, pas de paradigme ; sans paradigme, pas de discipline, ou alors davantage au niveau sociopolitique que scientifique. Bien entendu, chacun des domaines susmentionnés constitutifs de la musicologie peut se revendiquer de paradigmes forts, appuyés sur ceux des disciplines supports (histoire, ethnologie, linguistique, psychologie, etc.), mais l'évolution des études en musique évoquée précédemment invite à faire émerger une nouvelle conception disciplinaire qui ne peut se réaliser qu'au prix d'un effort d'intégration de ces différents composants.

Ce constat fait, reste la question de savoir où situer le point d'équilibre. Les remarques initiales de cette introduction fournissent sans doute un premier élément de réponse. La nouvelle alliance entre sciences humaines et sciences de la nature, l'ouverture des problématiques culturelles et sociales à des problématiques biologiques et écologiques (et vice versa) ont clairement été opérées sous la poussée du paradigme évolutionniste, aujourd'hui fermement appuyé sur une compréhension bio-psycho-sociale du phénomène humain⁹, bien loin de la dichotomie conflictuelle nature/culture. C'est le positionnement dans ce paradigme qui a justifié la proposition faite par Wallin¹⁰ de passer d'une musicologie attachée à l'objet musical à une biomusicologie attachée au fait musical inscrit dans une perspective non plus seulement sociale mais évolutionniste, visant à comprendre les origines de ce fait¹¹. En outre, pour conserver la puissance des propositions de la musicographie ancienne et ne pas tomber dans le piège d'une modélisation de l'être humain sur la base d'une conception dérivée du modèle informatique ou du modèle animal, on a suggéré de déplacer le point focal de la compréhension de la mécanique cognitivo-émotionnelle de l'humain à la question du sujet, et donc aussi de la conscience, et d'ajouter l'élément *anthropo* pour signifier cette reformulation¹². Passage ultime d'une bio- à une bioanthropomusicologie donc. Souli-

⁹ MORIN, *op. cit.* ; PAILLARD, J., « Système nerveux et fonction d'organisation », dans J. Piaget, P. Mounoud et J.-P. Bronckart (dir.), *Psychologie*, Paris, France, Gallimard, 1987, p. 1378-1441 ; EDELMAN, G. M., *Neural Darwinism: The theory of group selection*, New York, NY, Basic Books, 1989.

¹⁰ WALLIN, N. L., *Biomusicology: Neurophysiological, neuropsychological and evolutionary perspectives on the origins and purposes of music*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1991.

¹¹ WALLIN, N. L., MERKER, B. and BROWN, S. (eds.), *The origins of music*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000.

¹² LEROY, J.-L., « Un paradigme pour la science de l'éducation musicale : de la musique objet à la musique fonction », *Journal de Recherche en Éducation Musicale*, 9(1&2), 2013, p. 7-36 ; *id.*, "A paradigm for musical universals/Un paradigme pour les universaux musicaux", in J.-L. Leroy (dir.),

gnons que cette dernière inflexion apparaît tout à fait en phase avec les préoccupations de la biologie, de la psychologie et des neurosciences¹³, qui regardent la problématique de la conscience comme l'un « des enjeux les plus cruciaux, tant de la science que de la philosophie »¹⁴. On pourrait ainsi tracer les contours d'une musicologie d'un nouvel ordre, susceptible de participer de façon significative à l'effort pour répondre à la question majeure du fonctionnement de l'esprit humain et du lien entre cerveau et esprit.

Insistons encore sur le fait que, sans discipline intégratrice, le risque est grand de voir se figer des modules disciplinaires encapsulés, avec une difficulté à communiquer résultant des problèmes de vocabulaire, des méconnaissances et des a priori réciproques, sur lesquels viendraient se greffer les inévitables luttes pour le pouvoir institutionnel et les processus identitaires, souvent imprégnés d'idéologies sociopolitiques, avec, parfois, des replis quasi sectaires. L'obscurantisme savant n'est pas moins (et même souvent plus) dangereux que l'obscurantisme ignorant. Pour la musicologie, l'enjeu paraît majeur, et l'on ne peut que saluer l'entreprise de Wallin qui permet à la discipline de conserver son rôle, à la condition bien sûr que les musicologues n'abandonnent pas leur maîtrise des savoirs techniques musicaux et leur sensibilité artistique, sans lesquels ce nouveau positionnement pourrait bien n'être qu'un malentendu.

Une fois posé le cadre, diverses questions prennent une importance majeure, notamment celles de l'universalité du fait musical et de la fonction de la musique. On a traité ailleurs le problème des universaux¹⁵. On essaie de dresser dans le présent texte un bilan des études de la fonction musicale. La question est de savoir pourquoi l'être humain s'engage dans des comportements musicaux avec tant de constance et d'énergie. Cette question n'est pas en soi nouvelle. Les ethnomusicologues ont depuis longtemps constaté que la musique, outre des buts esthétiques, sert de nombreuses fonctions, et à la fin du XX^e siècle, Hargreaves et North¹⁶ militaient déjà pour que l'examen des fonctions musicales dans la vie quotidienne devienne partie intégrante de la psychologie de la musique. Dans une perspective évolutionniste, cet aspect de la réalité musicale revêt une importance cruciale, si bien qu'on pourrait dire qu'une théorie de la musique dans un tel cadre devrait être fondée sur une théorie fonctionnelle à partir de laquelle il serait possible de rendre compte des mécanismes et des processus musicaux.

Topicality of musical universals/Actualité des universaux musicaux, Paris, France, Éditions des Archives Contemporaines, 2013, p. 7-25.

¹³ PAILLARD, J., « La conscience », dans M. Richelle, J. Requin et M. Robert (dir.), *Traité de psychologie expérimentale*, vol. 2, Paris, France, PUF, 1994, p. 639-684 ; DEHAENE, S., *Le code de la conscience*, Paris, France, Odile Jacob, 2014.

¹⁴ BOISACQ-SCHEPENS, N. et CROMMELINCK, M., *Neurosciences*, Paris, France, Dunod, 2000, p. 393.

¹⁵ LEROY, "A paradigm...", *op. cit.*

¹⁶ HARGREAVES, D. J. and NORTH, A. C., "The function of music in everyday life: Redefining the social in music psychology", *Psychology of Music*, 27, 1999, p. 71-83.

L'ouvrage se divise en deux parties. La première expose les études sur les usages et les fonctions de la musique dans la vie des individus et des sociétés. La seconde s'intéresse à la fonction de l'art, en propose une théorie, et appréhende les spécificités de la musique considérée en tant qu'art. L'ensemble se clôt par un bilan critique.

L'objectif de la première partie est d'être assez complet en termes de références pour ne pas omettre de travaux importants consacrés à ce sujet. La forme en est de simples comptes rendus brefs, regroupés dans une structure rapportant les différents points de vue. La démarche est davantage expositive que critique. L'objectif de la seconde partie est tout autre. Il s'agit ici de proposer une perspective. La forme devient alors celle d'un discours orienté visant à soutenir une architecture théorique. Ce travail, en envisageant la question de la fonction musicale du point de vue de l'art, a paru indispensable au projet d'ouverture et de collaboration entre les micro-communautés scientifiques auxquelles il a été fait allusion précédemment qui sous-tend en partie notre effort. On pourra reprocher à la première partie de ne pas développer assez tel ou tel aspect ; mais il faut bien se fixer des limites et le choix a été d'offrir au lecteur la possibilité d'un balayage rapide suffisamment large dans un livre aux dimensions modestes. On pourra aussi reprocher à la seconde partie de ne pas être assez complète ou de ne pas soutenir davantage ses concepts. Certes. Mais l'idée de complétude nous semble dangereuse ; faut-il à chaque fois qu'on emploie un mot citer, analyser, commenter, critiquer toutes les théories s'y rapportant, faire l'inventaire de toutes ses acceptions, scruter son évolution, rendre compte de l'ensemble de la pensée et des contradictions des théoriciens ou des philosophes qui l'emploient, etc. ? S'il en était ainsi, il n'y aurait aucune production scientifique en sciences humaines, tout au plus une érudition qui serait sa propre finalité ; l'emploi du mot émotion par exemple demanderait à lui seul un développement de quelques milliers de pages avant de pouvoir passer au mot suivant.

Ainsi, ce livre, avec près de quatre cent cinquante références citées, n'a d'autres prétentions que de porter à la connaissance du lecteur concerné par la question de la fonctionnalité musicale les principaux travaux et directions de recherche, et de susciter la réflexion. Il constitue lui-même un élément d'un ensemble plus vaste visant à construire une théorie de la musique, qui reprend et développe nos travaux antérieurs – et notamment notre *Esquisse d'une théorie générale de la musique*¹⁷ –, distribué sur quatre ouvrages consacrés respectivement à l'épistémologie (*Un paradigme bio-anthropo-musicologique*), à un bilan des études sur les fonctions de la musique (le présent livre), à la fonction musicale (*Homo musicus, 1, La fonction musicale*) et au fonctionnement des systèmes musicaux (*Homo musicus, 2, Le fonctionnement des systèmes musicaux*).

¹⁷ LEROY, J.-L., *Esquisse d'une théorie générale de la musique*, Note de synthèse soumise à l'appui de l'obtention du diplôme d'HDR de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

Première partie

Les usages et les fonctions de la musique dans la vie des individus et des sociétés

L'étude des usages et des fonctions de la musique constitue un domaine à part entière de la musicologie. Plusieurs auteurs, de Gaston¹⁸ à Lortat-Jacob¹⁹, partent de l'idée que ce qui est commun aux musiques de par le monde concerne moins les structures sonores que les effets qu'on en attend. Différents points de vue ont été adoptés. Aux approches traditionnelles rattachées aux études des sociétés extra-européennes relevant de l'ethnomusicologie, se sont ajoutées plus récemment celles relevant de la psychologie, intéressées à l'utilisation de la musique dans la vie quotidienne dans les sociétés modernes contemporaines, et celles résultant de la musicologie évolutionniste. Un rapide tour d'horizon de ces différentes perspectives permettra de mieux comprendre les avancées réalisées dans ce domaine en même temps que les difficultés qu'il soulève.

¹⁸ GASTON, E. T., "Man and music", in E. T. Gaston (ed.), *Music in therapy*, New York, NY, Macmillan, 1968, p. 7-29.

¹⁹ LORTAT-JACOB, B., « Les universaux : immatériels et partagés », in J.-L. Leroy (dir.), *Topicality of musical universals/Actualité des universaux musicaux*, Paris, France, Éditions des Archives Contemporaines, 2013, p. 111-119.

1. L'UTILISATION DE LA MUSIQUE DANS LES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

Les études sur l'utilisation de la musique dans les sociétés contemporaines ont été menées dans de multiples directions. On abordera ce domaine en s'intéressant successivement à l'utilisation de la musique dans le cadre du travail ou du commerce (section 1.1), à l'utilisation de la musique dans les apprentissages non musicaux (section 1.2), au choix personnel d'écouter de la musique (section 1.3), aux rapports entre musique et processus identitaire (section 1.4), à la musique comme outil de communication (section 1.5), à l'utilisation de la musique dans une perspective de santé (section 1.6) et dans une perspective thérapeutique (section 1.7), enfin aux expériences fortes en musique (section 1.8).

1.1. Utilisation des musiques stimulantes et sédatives dans le cadre du travail ou du commerce

Certaines études sur les fonctions de la musique reposent sur l'idée que, quelle que soit la nature de l'expérience, on observe des patterns de réponse différents en fonction des caractéristiques structurelles musicales. Dans cette perspective, différents auteurs²⁰ suggèrent que la musique est expérimentée sous forme d'activation, d'éveil, d'énergie.

De nombreux travaux ont montré que certaines dimensions musicales étaient porteuses de propriétés potentiellement énergisantes ou sédatives. Le tempo et le rythme notamment (et dans une moindre mesure l'intensité) ont très tôt été reconnus comme susceptibles de servir de tels effets, aussi bien chez les praticiens de la composition (cf. les prescriptions de l'époque baroque relativement à la manière d'exprimer le « caractère »)²¹ que chez les scientifiques intéressés à ces aspects. D'une manière générale, plus une musique est rapide, percussive, staccato, accentuée, plus elle tend à être considérée comme stimulante, plus la réponse motrice tend à être importante (à partir du moment où les temps sont clairement définis, même un auditeur superficiel est susceptible d'une réponse

²⁰ BERLYNE, D. E., *Aesthetics and psychobiology*, New York, NY, Appleton-Century-Crofts, 1971 ; MCMULLEN, P. T., "Connotative responses to musical stimuli: A theoretical explanation", *Bulletin of Council for Research in Music Education*, 71, 1982, p. 45-57 ; LEROY, J.-L., *Le vivant et le musical*, Paris, France, L'Harmattan, 2005 ; *id.*, "A general model for the dynamic functioning of musical systems", *Musicae Scientiae*, XIII(1), 2009, p. 3-24.

²¹ BORREL, É., *L'interprétation de la musique française (de Lully à la Révolution)*, Paris, France, Félix Alcan, 1934.

motrice manifeste), et vice-versa pour les musiques sédatives (cf. la plupart des berceuses et les musiques dites « relaxantes »).

Sur cette base, divers dispositifs et études ont cherché à exploiter et à apprécier les effets de la musique. Les premiers pas dans cette voie ont concerné la musique de fond, c'est-à-dire une musique destinée à être entendue mais pas écoutée activement ou intentionnellement par les êtres humains présents dans la situation²², ou du moins pas continûment ou systématiquement²³.

Dans les environnements de travail, ces propriétés musicales ont très tôt donné lieu à de véritables exploitations entrepreneuriales. Ainsi, MuzakTM (qui est un label) proposait dès le début du XX^e siècle aux institutions, entreprises, commerces des musiques de fond pour combattre l'ennui, améliorer le moral des individus et augmenter la productivité ou la vente, en jouant sur le tempo, les schémas d'accent, l'instrumentation, la texture²⁴. Pour l'entreprise Muzak, la musique populaire rythmique est la plus efficace et le programme doit être approprié au but visé. Il est à noter que ce type d'action se distingue clairement des chants de travail dans les sociétés traditionnelles, du fait que les travailleurs ne produisent pas eux-mêmes la musique, qui leur est imposée de façon présélectionnée relativement à la décision d'un manager, que les rythmes musicaux sont indépendants de la tâche (et non pas l'expression sonore ou le produit d'une action physique), de même que les paroles (pas toujours compréhensibles). En somme, Muzak cherche à encourager la fantaisie et la réminiscence pour exercer une forme de contrôle social en affectant l'état d'esprit de l'auditeur via l'altération du temps et de l'espace produite par l'audition musicale. Ce type de dispositif tend effectivement à augmenter la productivité dans des tâches hautement répétitives.

Dans les commerces, la musique peut être utilisée pour créer une ambiance favorable, masquer les bruits, accélérer ou ralentir le comportement des individus. Les études de Milliman²⁵ par exemple montrent que le tempo influe sur la vitesse de passage et le temps passé dans le commerce par le client, le ralentissement du tempo entraînant le ralentissement du comportement et l'augmentation du chiffre d'affaires²⁶. Des effets identiques peuvent être obtenus en modulant l'intensité²⁷.

²² MUSSULMAN, J. A., *The uses of music: An introduction to music in contemporary American life*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1974.

²³ Une musique de fond peut ponctuellement attirer l'attention de l'auditeur sans pour autant l'engager significativement dans une écoute attentive ou participative (chanter, danser, produire une pulsation, un rythme).

²⁴ RADOY, R. E. and BOYLE, J. D., *Psychological foundations of musical behaviour*, Springfield, IL, Charles C. Thomas-Publisher, LTD, 2003, p. 49-52.

²⁵ Dans un supermarché : MILLIMAN, R. E., "Using background music to affect the behavior of supermarket shoppers", *Journal of Marketing*, 46(3), 1982, p. 86-91 ; dans un restaurant : *id.*, "The influence of background music on the behavior of restaurant patrons", *Journal of Consumer Research*, 13, 1986, p. 286-289.

²⁶ La modulation du tempo peut affecter le comportement des clients d'un restaurant jusque dans le nombre de bouchées par unité de temps (ROBALLEY, T. C., MCGREEVY, C., RONGO, R. R.,

Dans une série d'études, North et Hargreaves observent que les gens (1) paraissent prédisposés à s'approcher de la source physique de production d'une musique appréciée, (2) qu'une musique modérément complexe produit des effets commerciaux positifs relativement à une absence de musique ou à une musique hautement complexe (qui produit des effets négatifs)²⁸, (3) que des étudiants tendent à augmenter leurs dépenses prévisionnelles dans un café dans le cas où de la musique est diffusée et (4) modulent leur comportement en fonction de l'atmosphère induite par la musique, la musique classique (évoquant un établissement haut de gamme) amenant la plus haute dépense²⁹. Des modifications du comportement peuvent également être observées relativement au choix d'un produit³⁰, au ressenti lors d'une attente au téléphone³¹, à la perception d'un local³².

Des processus de différents ordres peuvent être invoqués comme venant sous-tendre de tels effets. Le tempo augmenterait l'activité dans le système nerveux autonome (effet d'éveil) ; la musique permettrait d'amorcer certaines pensées – directement ou non par la musique et les paroles ou indirectement via les stéréotypes sociaux – (effet d'amorçage) ; la musique influencerait les états émotionnels³³.

Ces différentes propriétés de la musique sont aussi étudiées dans le domaine publicitaire. D'une manière générale, la musique tend à amplifier les dimensions positives des annonces³⁴ et à augmenter l'intention d'acheter le produit³⁵. Les préférences musicales des individus peuvent être utilisées pour

SCHWANTES, M. L., STEGER, P. J., WININGER, M.A. and GARDNER, E. B., "The effect of music on eating behavior", *Bulletin of the Psychonomic Society*, 23, 1985, p. 221-222).

²⁷ SMITH, P. C. and CURNOW, R., "'Arousal hypothesis' and the effects of music on purchasing behavior", *Journal of Applied Psychology*, 50, 1966, p. 255-256.

²⁸ NORTH, A. C. and HARGREAVES, D. J., "The effects of music on responses to a dining area", *Journal of Environmental Psychology*, 16, 1996, p. 55-64.

²⁹ NORTH, A. C. and HARGREAVES, D. J., "The effect of music on atmosphere and purchase intentions in a cafeteria", *Journal of Applied Social Psychology*, 28, 1998, p. 2254-2273.

³⁰ Achat de vin (l'effet se produisant probablement seulement quand le consommateur est indécis ou peu motivé par un produit spécifique) : NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J. and MCKENDRICK, J., "The effect of music on in-store wine selections", *Journal of Applied Social Psychology*, 84, 1999, p. 271-276.

³¹ NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J. and MCKENDRICK, J., "Music and on-hold waiting time", *British Journal of Psychology*, 90, 1999, p. 161-164.

³² Bar et banque : NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J. and MCKENDRICK, J., "The effects of music on atmosphere and purchase intentions in a bank and a bar", *Journal of Applied Social Psychology*, 30, 2000, p. 1504-1522.

³³ NORTH, A. C. and HARGREAVES, D. J., "Music and consumer behaviour", in S. Hallam, I. Cross and M. H. Thaut (eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, New York, NY, Oxford University Press, 2009, p. 481-490.

³⁴ WINTLE, R. R., "Emotional impact of music on television commercials", *Dissertation Abstracts International*, 39, 5115A, 1978.

³⁵ STOUT, P. A. and LECKENBY, J. D., "Let the music play: Music as a nonverbal element of television commercials", in S. Hecker and D. W. Stewart (eds.), *Nonverbal communication in advertising*, Lexington, MA, D. C. Heath, 1988, p. 207-223.

créer un sentiment de familiarité favorisant le rappel du produit, l'intention de l'essayer et une attitude positive à l'égard de l'annonce. On note des effets liés à la congruence sémantique des différentes informations véhiculées. Ainsi, une musique congruente tend à améliorer le rappel des paroles d'une annonce radio-phonique³⁶.

Enfin, dans les productions multimédia, d'une manière générale, la musique sert différentes fonctions, comme combler les silences, imiter ou suggérer un phénomène naturel, encourager l'empathie³⁷, ou encore assurer des effets de masque, assurer la continuité (entre scènes ou entre plans), diriger l'attention, induire une humeur, communiquer un sentiment, réduire une ambiguïté³⁸, constituer un signal mémoriel (sur le principe du leitmotiv), rendre les événements plus réalistes, servir une fonction esthétique³⁹.

1.2. Utilisation de la musique pour faciliter un apprentissage non musical

Les effets de la musique sur les apprentissages non musicaux ont souvent été évoqués. Les affirmations et les études ont principalement porté sur les transferts d'apprentissage, sur les effets de la musique de fond sur divers types d'apprentissages et sur les effets de la pratique musicale dans des cadres d'éducation musicale formelle.

Relativement aux effets de transfert, les relations entre musique et mathématiques ont été soutenues à travers l'« effet Mozart » (qui constitue un exemple typique des dérives liées à une chaîne d'implications médiatiques et politiques). L'étude ayant déclenché l'engouement médiatique constatait une augmentation des résultats à un test de raisonnement spatial chez des étudiants ayant entendu une sonate de Mozart dix minutes avant la passation du test relativement à des étudiants ayant écouté une musique « relaxante » ou n'ayant pas écouté de musique⁴⁰. Ces effets n'ont pas été retrouvés dans des études ultérieures, ou alors extrêmement limités, et peuvent être expliqués par le niveau d'éveil ou d'humeur⁴¹. Pour Schellenberg⁴², l'effet de l'apprentissage formel de la musique sur

³⁶ NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J., MCKENZIE, L. and LAW, R., "The effects of musical and voice 'fit' on responses to adverts", *Journal of Applied Social Psychology*, 34, 2004, p. 1675-1708.

³⁷ MUSSULMAN, *op. cit.*

³⁸ Par exemple, la musique influence l'interprétation par les spectateurs d'une scène montrant une interaction de groupe vigoureuse – combat ou jeu – (COHEN, A. J., "The functions of music in multimedia: A cognitive approach", in S. W. Yi [ed.], *Music, mind, and science*, Seoul, South Korean, Seoul National University Press, 1999, p. 52-68) ou indique la nature d'un personnage – ami ou ennemi – (MUSSULMAN, *op. cit.*).

³⁹ COHEN, *op. cit.*

⁴⁰ RAUSCHER, F. H., SHAW, G. L. and KY, K. N., "Music and spatial task performance", *Nature*, 365, 1993, p. 611.

⁴¹ Revues dans DUKE, R. A., "The other Mozart effect: An open letter to music educators", *Update*, 19(1), 2000, p. 9-16 ; SCHELLENBERG, E. G., "Does exposure to music have beneficial side effects?", in I. Peretz and R. Zatorre (eds.), *The cognitive neuroscience of music*, New York, NY, Oxford University Press, 2003, p. 430-448.

des aspects non musicaux du développement cognitif reste une question ouverte ; on observe des associations positives avec notamment les domaines linguistique, mathématiques, spatial, mais les preuves convaincantes du lien causal restent évasives. En outre, si des effets positifs sont évoqués sur le développement du langage, la motivation à la lecture, la verbalisation, les scores en mathématiques, la créativité, les habiletés motrices et perceptives⁴³, les problèmes méthodologiques soulevés par de nombreuses études invitent à la prudence⁴⁴. Cutietta, Hamann et Walker⁴⁵ appellent de même à la réserve dans la généralisation des effets des apprentissages musicaux dans une revue sur les effets de l’instruction ou de la participation musicale sur les résultats obtenus dans d’autres disciplines, la créativité, le taux d’abandon des études, l’estime de soi, les habiletés sociales, les habiletés motrices et perceptives.

Relativement à la musique de fond, on note chez le jeune enfant que la musique stimulante augmente l’activité, mais la musique sédative paraît l’augmenter davantage chez l’enfant présentant des difficultés d’apprentissage⁴⁶. La musique stimulante augmente le jeu interactif chez le jeune enfant⁴⁷. La musique sédative tend à accroître le comportement altruiste⁴⁸ et réduit le stress et l’anxiété chez des enfants présentant des difficultés émotionnelles et comportementales⁴⁹. Des études sur l’acquisition par l’enfant d’informations à partir de programmes télévisés éducatifs montrent que des élèves de première et deuxième années de primaire regardent plus longtemps les programmes lorsque la musique est rapide que lente, mais que l’attention décline plus rapidement quand le programme est accompagné de musique et que l’apprentissage est également plus lent dans ce cas⁵⁰. Enfin, quand de la musique est entendue simultanément à une tâche de mémorisation d’un matériel oral, la mémorisation n’est pas facilitée, mais l’enfant a

⁴² SCHELLENBERG, *op. cit.*

⁴³ Revue dans HANSHUMAKER, J., “The effects of arts education on intellectual and social development: A review of selected research”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 61, 1980, p. 10-28.

⁴⁴ WOLFF, K., “The nonmusical outcomes of music education: A review of the literature”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 55, 1978, p. 1-27.

⁴⁵ CUTIETTA, R., HAMANN, D. L. and WALKER, L. M., *Spin-offs: The extra-musical advantages of a musical education*, Elkhart, IN, United Musical Instruments, 1995.

⁴⁶ HALLAM, S. and McDONALD, R. A. R., “The effects of music in community and educational settings”, in S. Hallam, I. Cross and M. H. Thaut (eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, New York, NY, Oxford University Press, 2009, p. 471-480.

⁴⁷ GUNSBERG, A. S., “Play as improvisation: The benefits of music for developmentally delayed young children’s social play”, *Early Child Development and Care*, 66, 1991, p. 85-91.

⁴⁸ HALLAM, S., PRICE, J. and KATSAROU, K., “The effect of background music on primary school pupils’ task performance”, *Educational Studies*, 28, 2002, p. 111-122.

⁴⁹ HALLAM, S. and PRICE, J., “Can the use of background music improve the behaviour and academic performance of children with emotional and behavioural difficulties?”, *British Journal of Special Education*, 25, 1998, p. 87-90

⁵⁰ WAKSHLAG, J. J., REITZ, R. J. and ZILLMAN, D., “Selective exposure to and acquisition of information from educational television programs as a function of appeal and tempo of background music”, *Journal of Educational Psychology*, 74, 1982, p. 666-677.

de meilleures performances avec une musique sédative que sans musique quand le matériel est présenté par écrit⁵¹. Dans ce domaine d'étude également, les données paraissent souvent contradictoires et les bases théoriques peu claires. En tout état de cause, de nombreux facteurs interactifs semblent impliqués⁵².

Relativement à la pratique musicale, des études montrent que l'enseignement musical visant le développement de compétences auditives, visuelles et motrices bénéficie à l'apprentissage de la lecture. Des liens ont été établis entre conscience phonémique, compétence de lecture et discrimination des hauteurs discrètes musicales. L'utilisation de la rime, du rythme et la répétition facilite l'apprentissage du vocabulaire. En outre, les activités musicales favorisent l'apprentissage d'une seconde langue chez l'enfant et la mémoire pour toute une gamme de matériel verbal (tables de multiplication, énoncés)⁵³. Enfin, des effets positifs ont été rapportés à des pédagogies particulières, notamment la méthode Kodály, sur les compétences temporelles et spatiales⁵⁴, sur les performances en lecture et en arithmétique⁵⁵ et sur le QI⁵⁶. Par ailleurs, les activités impliquant la musique et le mouvement semblent avoir des effets positifs sur le retard développemental⁵⁷ et la performance motrice⁵⁸.

1.3. Choix personnel d'écouter de la musique

Les approches précédentes considèrent principalement les effets de la musique dans des situations de groupe, où la décision d'écouter ou non et quoi ne dépend pas de l'auditeur. Pourtant, le choix personnel d'écouter de la musique (impliquant le moment ou le contenu) paraît constituer un facteur important dans la production de ces effets. De fait, tous les travailleurs n'apprécient pas la musique de fond, particulièrement si la musique et les conditions de diffusion ne sont pas décidées par eux. Les possibilités actuelles de diffusion privée (par des casques d'écoute miniaturisés) et de stockage numérique des pièces de musique, et l'accès, via le numérique, à un répertoire considérable, extrêmement varié, permettent de regarder la musique comme une expérience privée y compris dans des situations impliquant plusieurs individus. L'étude des fonctions de la musique

⁵¹ HALLAM, PRICE and KATSAROU, *op. cit.*

⁵² HALLAM and McDONALD, *op. cit.*

⁵³ HALLAM and McDONALD, *op. cit.*

⁵⁴ HURWITZ, I., WOLFF, P. H., BORTNICK, B. D. and KOKAS, K., "Non-musical effects of the Kodaly music curriculum in primary grade children", *Journal of Learning Disabilities*, 8, 1975, p. 45-52.

⁵⁵ GARDINER, M. F., FOX, A., KNOWLES, F. and JEFFREY, D., "Learning improved by arts training", *Nature*, 381, 1996, p. 284.

⁵⁶ SCHELLENBERG, E. G., "Music lessons enhance IQ", *Psychological Science*, 15, 2004, p. 511-514.

⁵⁷ MOORE, J., "Rhythm and movement: An objective analysis of their association with music aptitude", *Dissertation Abstracts International*, 45, 1328A, 1984.

⁵⁸ ZACHOPOULOU, E., TSAPAKIDOU, A. and DERRI, V., "The effects of a developmentally appropriate music and movement program on motor performance", *Early Childhood Research Quarterly*, 19, 2004, p. 631-642.

dans ce cadre motive une psychologie du choix personnel d'écouter de la musique⁵⁹.

Dans la plupart des sociétés contemporaines, la musique accompagne ainsi souvent les activités non musicales les plus diverses, sans que le focus soit mis sur elle mais plutôt sur ses effets. Les activités en question et les effets attendus sont extrêmement variés⁶⁰. La littérature intéressée à la question distingue six niches principales où s'observe le comportement⁶¹.

En premier lieu, la musique est massivement choisie pour accompagner les voyages et les déplacements (dans 90% des cas), aussi bien en voiture privée (pour se détendre ou se concentrer)⁶² que dans les transports publics (pour se distraire ou se concentrer ou réduire l'anxiété liée à la promiscuité)⁶³.

En deuxième lieu, les individus choisissent de même massivement d'écouter de la musique pour accompagner les tâches quotidiennes banales (vasselle, cuisine, ménage, jardinage...), dans 90% des cas pour les travaux ménagers, pour se distraire, se stimuler, créer un effet d'entraînement moteur.

En troisième lieu, la musique accompagne souvent la réalisation d'un travail mental. Dans le monde professionnel, l'écoute tend à occuper environ un tiers du temps de travail au bureau, avec des fonctions liées à la tâche (concentration, masquage, inspiration) ou pour tromper l'ennui ou s'évader (dans des tâches nécessitant peu d'attention), et des effets positifs généraux sur le sentiment de bien-être et sur la qualité perçue de l'environnement de travail⁶⁴. On retrouve ces mêmes pratiques chez les élèves avec leurs devoirs (audition d'une musique de fond produite par la télévision ou la radio) sans effets significatifs sur la performance ou la durée des devoirs, hormis (négatifs) dans le cas de la diffusion de feuilletons⁶⁵.

En quatrième lieu, le choix d'écouter de la musique s'observe dans les cas d'activités corporelles, soit dans le cadre d'activités de confort (activités physiques et sportives, yoga, relaxation), avec une recherche d'appropriation du

⁵⁹ SLOBODA, J. A., LAMONT, A. and GREASLEY, A. E., "Choosing to hear music: Motivation process and effect", in S. Hallam, I. Cross and M. H. Thaut (eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, New York, NY, Oxford University Press, 2009, p. 431-440.

⁶⁰ SLOBODA, J. A. and O'NEILL, S. A., "Emotions in everyday listening to music", in P. N. Juslin and J. A. Sloboda (eds.), *Music and emotion: Theory and research*, New York, NY, Oxford University Press, 2001, p. 415-429 ; GREASLEY, A. E. and LAMONT, A., "Exploring engagement with music in everyday life using experience sampling methodology", *Musicae Scientiae*, *XV*(1), 2011, p. 45-71 ; HAAKE, A. B., "Individual music listening in workplace settings: An exploratory survey of offices in the UK", *Musicae Scientiae*, *XV*(1), 2011, p. 107-129.

⁶¹ SLOBODA, LAMONT and GREASLEY, *op. cit.*

⁶² DIBBEN, N. J. and WILLIAMSON, V. J., "An exploratory survey of in-vehicle music listening", *Psychology of Music*, *35*(4), 2007, p. 571-589.

⁶³ NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J. and HARGREAVES, J. J., "Uses of music in everyday life", *Music Perception*, *22*(1), 2004, p. 41-77.

⁶⁴ HAAKE, *op. cit.*

⁶⁵ POOL, M. M., KOOLSTRA, C. M. and VOORT, T. H. A. van der, "The impact of background radio and television on high school students' homework performance", *Journal of Communication*, *53*(1), 2003, p. 74.

niveau d'énergie entre activité physique et musique⁶⁶, soit dans le cadre médical, pour réduire des douleurs chroniques⁶⁷.

En cinquième lieu, ce choix s'observe également dans le cas d'un vécu émotionnel comme une forme d'autorégulation (souvent subsumée par d'autres buts plutôt qu'assumée comme motif en soi), appuyée sur la réminiscence et impliquant une connaissance pratique par les individus des effets de la musique pour satisfaire leurs besoins émotionnels.

Enfin, en dernier lieu, les individus peuvent choisir d'écouter de la musique dans le cadre d'un concert (les facteurs motivant ce choix étant complexe), un taux important d'expérience forte en musique (cf. infra, section 1.8) survenant dans cette circonstance⁶⁸.

Ainsi, l'écoute de la musique dans un silence attentif reste une exception pour la majorité des individus. Le plus souvent, la musique est choisie pour accompagner une activité sans rapport direct avec la musique en tant qu'objet esthétique ou que performance. Dans ces usages, les fonctions remplies par la musique peuvent se ramener à la recherche de distraction (engager l'attention non allouée pour réduire l'ennui), de stimulation (maintenir l'éveil et l'attention à la tâche), d'entraînement (soutenir l'engagement moteur) et d'amélioration de la signification (utiliser la musique pour prolonger ou ajouter de la signification à l'activité)⁶⁹.

1.4. Musique et processus identitaire

La valeur de la musique dans l'identification et la délimitation des groupes sociaux est soutenue par diverses études. D'une manière générale, les données suggèrent que la musique est utilisée activement dans la construction d'une identité sociale.

Becker⁷⁰ par exemple montre que l'emploi de la musique dans le service religieux pentecôtiste, bien que visant au niveau du discours un but individuel – parvenir à un état d'extase –, constitue en fait un système ritualisé, centré sur le vécu du groupe. La recherche active par la musique et les mouvements corporels

⁶⁶ DENORA, T., *Music in everyday life*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2000 ; NORTH, A. C. and HARGREAVES, D. J., "Responses to music in aerobic exercise and yogic relaxation classes", *British Journal of Psychology*, 87, 2000, p. 535-547.

⁶⁷ MITCHELL, L. A., McDONALD, R. A. R., KNUSSEN, C. and SERPELL, M. G., "A survey investigation of the effects of music listening on chronic pain", *Psychology of Music*, 35(1), 2007, p. 39-59.

⁶⁸ GABRIELSSON, A. and LINDSTRÖM WIK, S., "Strong experiences related to music: A descriptive system", *Musicae Scientiae*, VII(2), 2003, p. 157-217 ; LAMONT, A., "University students' strong experiences of music: Pleasure, engagement, and meaning", *Musicae Scientiae*, XV(2), 2011, p. 229-249.

⁶⁹ SLOBODA, LAMONT and GREASLEY, *op. cit.*

⁷⁰ BECKER, J., "Anthropological perspectives on music and emotion", in P. N. Juslin and J. A. Sloboda (eds.), *Music and emotion: Theory and research*, New York, NY, Oxford University Press, 2001, p. 135-160.

d'un état extatique provoque chez les participants un phénomène de contagion émotionnelle qui conduit à un puissant sentiment d'appartenance communautaire. Ce qui compte n'est pas tant le vécu propre que la signification sociale attribuée à un état en fonction d'un contexte, autrement dit l'acquisition d'un savoir partagé sur cet état. C'est ce partage social des émotions qui constituerait l'outil d'intégration de l'individu à la communauté. De même, diverses études de cas menées dans différents continents tendent à montrer que les chansons populaires évoquent, chez ceux qui les chantent comme parmi les auditeurs, un fort sentiment d'appartenance⁷¹. L'émotion ressentie à travers ces chansons vient donner une dimension affective aux représentations de la société et du système politique. Cette émotion nourrit des sentiments de fierté sur lesquels sont bâties les identifications sociales et politiques. De même encore, les fans d'Elvis Presley sont remplis d'émotion à l'écoute de sa voix et de sa musique⁷². Les enregistrements de ce chanteur, qu'ils écoutent très régulièrement et fréquemment, les aident à affronter un quotidien parfois difficile, les apaisent, les dynamisent, les régénèrent. La voix d'Elvis est devenue, au cours de la relation particulière qui s'est établie entre eux et le chanteur, la voix d'un proche, d'un intime, objet d'un grand investissement affectif, et elle symbolise également la communauté émotionnelle à laquelle appartiennent les fans, source de chaleur et de réconfort, de ferveur et d'émotion collective⁷³.

En outre, la musique semble pouvoir induire une identité commune intergroupe. Une étude de Bodner et Gilboa⁷⁴ montre par exemple que les chansons utilisées en temps de crise sociale conservent leur effet unificateur chez les membres de groupes sociaux conflictuels appartenant à une même communauté (juifs séculiers et juifs religieux). Les chansons réduisent significativement les partis pris intergroupes et font prendre conscience aux membres des différents groupes que, malgré leurs conflits, ils appartiennent à un niveau supérieur à un groupe social commun, cette prise de conscience entraînant la réduction des préjugés. De même, des groupes d'adolescents amenés à croire que d'autres groupes ont des préférences musicales similaires expriment des attitudes intergroupes plus positives, relativement à un groupe contrôle non informé de ces préférences⁷⁵.

Ainsi, la musique paraît jouer un rôle clé dans les délimitations groupales à différents niveaux, participant du développement, de la négociation et du maintien d'une identité individuelle (particulièrement complexe dans les sociétés con-

⁷¹ MARTIN, D.-C., « "Chanter l'amour". Musique, fierté et pouvoir », *Terrain*, 37, 2001, p. 89-104.

⁷² SEGRÉ, G., « La voix d'Elvis... », *Terrain*, 37, 2001, p. 61-74.

⁷³ On trouvera d'autres illustrations de la valeur identitaire de la musique dans MCDONALD, R. A. R., HARGREAVES, D. J. and MIELL, D. (eds.), *Musical identities*, New York, NY, Oxford University Press, 2002.

⁷⁴ BODNER, E. and GILBOA, A., "On the power of music to affect intergroup relations", *Musicae Scientiae*, XIII(1), 2009, p. 85-112.

⁷⁵ BAKAGIANNIS, S. and TARRANT, M., "Can music bring people together? Effects of shared musical preference on intergroup bias in adolescents", *Scandinavian Journal of Psychology*, 47, 2006, p. 129-136.

temporaires) et de la formation et du maintien des groupes⁷⁶. Les préférences musicales portent un message quant aux attitudes, aux styles de vie et aux valeurs, venant ainsi montrer et confirmer une identité. Il existerait donc un lien puissant entre l'importance de la musique dans la vie quotidienne et la construction de soi⁷⁷.

Cette fonction vaut pour la vie entière, avec un renforcement au moment des crises identitaires, notamment à l'adolescence. À cette période de profondes modifications biologiques et psychologiques, où les questions identitaires deviennent cruciales, la définition de l'identité de soi par identification à un groupe via la musique semble jouer un rôle majeur⁷⁸. De manière massive, les jeunes utilisent la musique pour gérer leur représentation de soi. La musique vaut alors comme un véritable insigne identitaire et le demeure la vie entière⁷⁹, avec une tendance significative des personnes âgées à préférer la musique populaire de leur jeunesse, avec un pic de préférence qui renvoie à la musique populaire de leurs 24 ans⁸⁰.

Par ailleurs, les individus impliqués dans la production musicale développent une identité spécifique influencée de manière critique par cette activité. L'environnement social et culturel influe sur la manière de se voir (ou non) – d'apprendre à se voir⁸¹ – comme musicien⁸², des variables liées au milieu familial⁸³, au cadre scolaire⁸⁴ et au genre⁸⁵ étant impliquées dans ce processus. Dans

⁷⁶ McDONALD, R. A. R., HARGREAVES, D. J. and MIELL, D., "Musical identities", in S. Hallam, I. Cross and M. H. Thaut (eds.), *The Oxford handbook of music psychology*, New York, NY, Oxford University Press, 2009, p. 462-470.

⁷⁷ DENORA, *op. cit.*

⁷⁸ Cf. GREEN, A.-M., *Les adolescents et la musique*, Issy-les-Moulineaux, France, EAP, 1986 ; FRITH, S., "Toward an aesthetic of popular music", in R. Leppert and S. McClary (eds.), *Music and society*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1987, p. 133-149 ; ZILLMAN, D. and GAN, S., "Musical taste in adolescence", in D. J. Hargreaves and A. C. North (eds.), *The social psychology of music*, New York, NY, Oxford University Press, 1997, p. 161-187 ; ROE, K., "Music and identity among European youth: Music as communication", *Journal of Media Culture*, 2, 1999 (<<http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/HEADER/colophon.shtml>>) ; NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J. and O'NEILL, S. A., "The importance of music to adolescents", *British Journal of Educational Psychology*, 70, 2000, p. 255-272 ; TARRANT, M., NORTH, A. C. and HARGREAVES, D. J., "English and American adolescents' reasons for listening to music", *Psychology of Music*, 28, 2000, p. 166-173.

⁷⁹ APPLGATE, C. and POTTER, P., *Music and German national identity*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2002.

⁸⁰ GIBBONS, A. C., "Popular music preferences of elderly persons", *Journal of Music Therapy*, 14, 1977, p. 180-189.

⁸¹ O'NEILL, S. A., "The self-identity of young musicians", in R. A. R. McDonald, D. J. Hargreaves and D. Miell (eds.), *Musical identities*, New York, NY, Oxford University Press, 2002, p. 79-97.

⁸² GREEN, L., *How popular musicians learn*, Aldershot, UK, Ashgate, 2002.

⁸³ BORTHWICK, S. J. and DAVIDSON, J. W., "Personal identity and music: A family perspective", in R. A. R. McDonald, D. J. Hargreaves and D. Miell (eds.), *Musical identities*, New York, NY, Oxford University Press, 2002, p. 60-78.

⁸⁴ LAMONT, A., "Musical identities and the school environment", in R. A. R. McDonald, D. J. Hargreaves and D. Miell (eds.), *Musical identities*, New York, NY, Oxford University Press, 2002, p. 49-55.

ce cadre, parler de musique et, ce faisant, développer et négocier une identité influencent de façon importante l'engagement dans la musique⁸⁶, dessinant un cercle vertueux entre identité musicale, motivation et réalisation : plus l'identité est établie, plus la motivation est importante, plus le niveau de réalisation est élevé.

En somme, la musique serait inextricablement liée à la construction d'un soi social articulant l'individuel au groupe via des représentations combinées dans des idéologies⁸⁷. Pour Hargreaves et North⁸⁸, les fonctions sociales de la musique dans la vie quotidienne d'un individu se manifestent sous trois aspects de base en facilitant la gestion de l'identité de soi, des relations interpersonnelles et de l'humeur. Ces fonctions opèrent à différents niveaux : (1) intra-individuel, en améliorant le concept de soi et en facilitant l'expression émotionnelle, (2) interindividuel, par l'influence significative des pairs sur sa propre performance et sur ses comportements d'écoute, (3) du positionnement social, par le développement de modèles d'amitié et d'identification au groupe à l'adolescence, et (4) idéologique, en favorisant l'apprentissage des idéaux culturels. Le contexte social dans lequel se construit le sens musical jouerait donc un rôle clé, en impliquant, inextricablement imbriquées, des fonctions sociales de niveau individuel, groupal et culturel.

1.5. La musique comme outil de communication

La fonction de communication est régulièrement invoquée pour la musique⁸⁹. Elle paraît pourtant la plus délicate à soutenir. Les difficultés sont liées à la définition même du mot communication. L'extension progressive de la notion dans la seconde moitié du XX^e siècle ayant abouti à l'idée que tout ce qui vit communique a contribué à rendre la notion assez floue, avec une opposition entre

⁸⁵ GREEN, L., *Music, gender, education*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1997 ; DIBBEN, N. J., "Gender identity and music", in R. A. R. McDonald, D. J. Hargreaves and D. Miell (eds.), *Musical identities*, New York, NY, Oxford University Press, 2002, p. 117-134.

⁸⁶ McDONALD, R. A. R., MIELL, D. and WILSON, G., "Talking about music: A vehicle for identity development", in R. A. R. McDonald, D. J. Hargreaves and D. Miell (eds.), *Musical communication*, New York, NY, Oxford University Press, 2005, p. 321-338.

⁸⁷ On prend le mot idéologie au sens neutre, psychologique du terme, comme l' « Ensemble plus ou moins cohérent de croyances, de savoirs implicites, de présupposés et de valeurs, que les individus élaborent au sein de leur milieu socioculturel et qu'ils utilisent dans la vie quotidienne pour interpréter la réalité et orienter leurs actions. » (IBAÑEZ, T., « Idéologie », dans H. Bloch *et al.* [dir.], *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, France, Larousse-Bordas, 1999, p. 446). Dans cette acception, l'idéologie est un système opérateur de la pensée, essentiellement inconscient. Cet emploi se distingue clairement de l'idéologie (socio)politique qui correspond à un modèle d'organisation sociale (une doctrine) – et donc aussi à une manière de comprendre son action dans le monde –, consciemment assumé.

⁸⁸ HARGREAVES and NORTH, *op. cit.*

⁸⁹ HARGREAVES, D. J., McDONALD, R. A. R. and MIELL, D., "How do people communicate using music?", in D. Miell, R. A. R. McDonald and D. J. Hargreaves (eds.), *Musical communication*, New York, NY, Oxford University Press, 2005, p. 1-25.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES OUVRAGES CITÉS

L'orthographe des titres des ouvrages anciens en français, ainsi que des citations qui en ont été faites dans le texte du présent volume, a été modernisée.

- ACCAOUI, C., « Art », dans C. Accaoui (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Arles, France, Actes Sud, 2011, p. 33-43.
- ADORNO, T., *Théorie esthétique* (M. Jimenez, trad.), Paris, France, Klincksieck, 2004. (Ouvrage original publié en 1970 sous le titre *Ästhetische Theorie*)
- AITKEN, K. J. et TREVARTHEN, C., « L'organisation soi/autrui dans le développement psychologique humain », *La psychiatrie de l'enfant*, XLVI(2), 2003, p. 471-520.
- ALBERTI, L. B., *De la peinture* (J.-L. Schefer, trad.), Paris, France, Macula, 1999. (Ouvrage original publié en 1436 sous le titre *De pictura*)
- ANSERMET, E., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, Suisse, La Baconnière, 1961.
- APPLEGATE, C. and POTTER, P., *Music and German national identity*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2002.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque* (R. Bodéüs, trad.), Paris, France, Flammarion, 2008.
- Poétique* (M. Magnien, trad.), Paris, France, Le Livre de Poche, 1990.
- Premiers analytiques* (M. Crubellier, trad.), Paris, France, Flammarion, 2014.
- AROM, S., "Prolegomena to a Biomusicology", in N. L. Wallin, B. Merker and S. Brown (eds.), *The origins of music*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000, p. 27-29.
- AROM, S. et KHALFA, J., « Une raison en acte. Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale », *Revue de Musicologie*, 84(1), 1998, p. 5-16.
- ARVEILLER, J., *Des musicothérapies*, Issy-les-Moulineaux, France, EAP, 1980.
- ATTALI, J., *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, France, PUF, 1977.
- AUGUSTIN, saint, *Les confessions* (J. Trabucco, trad.), Paris, France, Flammarion, 2008.
- AVERILL, G., *Four parts, no waiting*, New York, NY, Oxford University Press, 2003.

- BAILEY, B. A. and DAVIDSON, J. W., "Adaptive characteristics of group singing: Perceptions from members of a choir for homeless men", *Musicae Scientiae*, VI(2), 2002, p. 221-252.
- BAILLY, A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, France, Hachette, 1894 ; 16/1950.
- BAKAGIANNIS, S. and TARRANT, M., "Can music bring people together? Effects of shared musical preference on intergroup bias in adolescents", *Scandinavian Journal of Psychology*, 47, 2006, p. 129-136.
- BATT-RAWDEN, K. and DENORA, T., "Music and informal learning in everyday life", *Music Education Research*, 7, 2005, p. 289-304.
- BAUDELAIRE, C., « Salon de 1846 », dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres Œuvres critiques* (H. Lemaitre, éd.), Paris, France, Garnier Frères, 1962, p. 97-200. (Ouvrage original publié en 1846)
- Les Fleurs du Mal*, Paris, France, Gallimard, 1996. (Ouvrage original publié en 1857)
- BAUMGARTEN, A. G., *Esthétique* (J.-Y. Pranchère, trad.), Paris, France, L'Herne, 1988. (Ouvrage original publié en 1750 sous le titre *Aesthetic*)
- BECK, R. J., CESARIO, T. C., YOUSEFI, A. and ENAMOTO, H., "Choral singing, performance perception, and immune system changes in salivary immunoglobulin A and cortisol", *Music Perception*, 18(1), 2000, p. 87-106.
- BECKER, J., "Anthropological perspectives on music and emotion", in P. N. Juslin and J. A. Sloboda (eds.), *Music and emotion: Theory and research*, New York, NY, Oxford University Press, 2001, p. 135-160.
- BEETHOVEN, L. van, « Testament d'Heiligenstadt » (R. Roland, trad.), dans R. Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, France, Hachette, 1903, p. 85-93. (Texte écrit en 1802)
- BERGSON, H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, France, PUF, 1992. (Ouvrage original publié en 1932)
- BERLYNE, D. E., *Aesthetics and psychobiology*, New York, NY, Appleton-Century-Crofts, 1971.
- BERNARD, C., *Principes de médecine expérimentale*, Paris, France, PUF, 1947. (Ouvrage original publié en 1867)
- BETHISY DE MEZIERES, E. É. de, *Effets de l'air sur le corps humain, considérés dans le son, ou Discours sur la nature du chant*, Amsterdam, Nederland, 1760.
- BICKERTON, D., "Can biomusicology learn from language evolution studies?", in N. L. Wallin, B. Merker and S. Brown (eds.), *The origins of music*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000, p. 153-163.
- BISPHAM, J. C., "Rhythm in music: What is it? Who has it? and why?", *Music Perception*, 24(2), 2006, p. 125-134.
- « Le modèle musical et ses caractéristiques : motivation, pulsation et hauteur » (S. Renard, trad.), dans I. Deliège, O. Vitouch et O. Ladinig (dir.), *Musique et*

INDEX DES NOMS PROPRES

- Accaoui, C. : 144, 165
Adamek, M. : 31, 169
Adorno, T. : 100, 111, 165
Aitken, K. J. : 64, 165
Alberti, L. B. : 88, 165
Altenmüller, E. : 60, 176
Ansermet, E. : 105, 165
Applegate, C. : 26, 165
Apter, G. : 64, 171
Aristote : 79, 81, 88, 91, 95, 165
Arom, S. : 43, 59, 165
Arveiller, J. : 32, 165
Attali, J. : 41, 100, 115, 165
Augustin, saint : 81, 145, 146, 148, 149, 165
Averill, G. : 29, 165
- Bach, C. P. E. : 140
Bach, J. S. : 141
Bailes, F. : 54, 171
Bailey, B. A. : 31, 166
Bailly, A. : 79, 166
Bakagiannis, S. : 25, 166
Batt-Rawden, K. : 30, 166
Baudelaire, C. : 89, 90, 111, 166
Baumgarten, A. G. : 83, 103, 117, 166
Beck, R. J. : 31, 166
Becker, J. : 24, 166
Beethoven, L. van : 97, 140, 166
Bergson, H. : 30, 126, 166
Berkowitz, L. : 31, 174
Berlioz, H. : 97
Berlyne, D. E. : 17, 166
Bernard, C. : 82, 166
Béthizy de Mézières, E. E. : 139, 166
Bickerton, D. : 159, 166
Bion, W. R. : 122
Bispham, J. C. : 47, 159, 160, 166
Blacking, J. : 28, 41, 167
Bloch, H. : 30, 167
Blondel, M. : 73, 124
Bodner, E. : 25, 167
- Boèce : 80, 167
Böhme, J. : 96
Boileau, N. : 148, 150, 167
Boilès, C. L. : 40, 167
Boisacq-Schepens, N. : 12, 167
Bonaparte, N. : 97
Bongard, S. : 31, 179
Bonny, H. : 33, 167
Borrel, É. : 17, 143, 167
Borthwick, S. J. : 26, 167
Bortnick, B. D. : 22, 178
Boulez, P. : 85, 115, 137, 148, 167
Bourdieu, P. : 109, 167
Bowers, J. : 32, 167
Bown, O. : 60, 167
Boyle, J. D. : 18, 41, 59, 146, 154, 186
Brattico, E. : 46, 157, 168
Brattico, P. : 46, 157, 168
Bréhier, É. : 75, 84, 92, 94, 95, 96, 101, 102, 168
Bresin, R. : 144, 179
Breton, A. : 108, 168
Broek, E. van den : 55, 168
Bromberg, M. : 31, 191
Brossard, S. de : 139, 168
Brown, S. : 11, 41, 46, 47, 49, 57, 58, 59, 60, 157, 168, 191
Brown, W. M. : 54, 169
Bryant, G. A. : 56, 176
Burke, E. : 123, 149, 169
Burmeister, J. : 138, 169
Byron, T. : 54, 171
- Cage, J. : 108, 109, 148, 167
Cantagrel, G. : 92, 169
Cauquelin, A. : 109, 116, 169
Cennini, C. : 89, 169
Cesario, T. C. : 31, 166
Cézanne, P. : 84, 105
Chailley, J. : 142, 148, 169
Chalumeau, J.-L. : 71, 100, 169
Chemana, R. : 167

Chauvel, J.-M. : 109, 169
 Clayton, M. : 28, 29, 43, 154, 169, 181
 Clift, S. : 32, 169
 Cocteau, J. : 90, 169
 Coffman, D. D. : 31, 169
 Cohen, A. J. : 20, 170
 Comte-Sponville, A. : 117, 170
 Cone, E. : 44, 170
 Corvisier, A. : 75, 170
 Couperin, F. : 141, 142, 170
 Crommelinck, M. : 12, 167
 Cronk, L. : 54, 169
 Cross, I. : 28, 29, 41, 47, 48, 52, 60, 160, 170
 Csikszentmihalyi, M. : 160, 170
 Cumming, N. : 28, 170
 Curnow, R. : 19, 189
 Cutietta, R. : 21, 170

 Dabit, E. : 99
 Dali, S. : 119, 123
 Damisch, H. : 100, 170
 Danto, A. C. : 110, 170
 Darrow, A. A. : 32, 171
 Darwin, C. : 9, 48, 52, 53, 103, 158, 171
 Davidson, J. W. : 26, 31, 166, 167
 Davies, J. B. : 31, 182
 Davis, M. : 122, 171
 Dawkins, R. : 53, 171
 Dean, R. : 54, 171
 Dehaene, S. : 12, 171
 Del Negro, C. : 50, 192
 Delacroix, E. : 87, 171
 Delavenne, A. : 64, 171
 Delière, I. : 45, 171
 DeNora, T. : 24, 26, 28, 30, 166, 171
 Dépret, E. : 167
 Derri, V. : 22, 192
 Descartes, R. : 79, 80, 82, 93, 171
 Devouche, E. : 64, 171
 Dibben, N. J. : 23, 27, 28, 172
 Dickie, G. : 110, 172
 Diderot, D. : 90, 117, 122, 149, 172
 Dissanayake, E. : 40, 56, 58, 61, 63, 172
 Dostoïevski, F. : 101
 Dowling, W. J. : 47, 60, 172

 Dubos, J.-B. : 89, 138, 140, 172
 Dubuffet, J. : 105, 119, 123, 172
 Duchamp, M. : 107
 Duke, R. A. : 20, 172
 Dunbar, R. I. M. : 59, 173
 Dupin, J. J. : 155, 179
 Dürer, A. : 88, 173
 Durkheim, É. : 42, 173

 Edelman, G. M. : 11, 126, 162, 173
 Einstein, A. : 131, 173
 Enamoto, H. : 31, 166
 English, J. : 105, 173
 Espagne, M. : 100, 173

 Falk, D. : 49, 56, 61, 173
 Fenk, A. : 50, 173
 Fenk-Oczlon, G. : 50, 173
 Ficin, M. : 84, 173
 Fitch, W. T. : 46, 56, 173
 Forte, A. : 118, 173
 Foucault, M. : 114, 173
 Fox, A. : 22, 175
 Fox, P. T. : 58, 169
 Fraise, P. : 120, 141, 173
 Francastel, P. : 100, 174
 Francès, R. : 104, 143, 174
 Frayer, D. W. : 47, 174
 Freeman, W. : 66, 174
 Freud, S. : 9, 87, 101, 102, 103, 143, 145, 146, 150, 174
 Friberg, A. : 144, 179
 Fried, R. : 31, 174
 Frith, S. : 26, 28, 43, 175

 Gabrielsson, A. : 24, 30, 34, 35, 36, 37, 175, 191
 Gallo, A. : 167
 Gan, S. : 26, 30, 192
 Gardiner, M. F. : 22, 175
 Gardner, E. B. : 19, 187
 Gaston, E. T. : 16, 32, 42, 47, 61, 175
 Gauchet, M. : 76, 77, 115, 121, 152, 175
 Gauguin, P. : 105
 Gehry, F. : 119, 123
 Geissmann, N. : 122, 175
 Geissmann, T. : 54, 175
 Ghar, M. : 55, 175

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – L’espace conceptuel de la définition de l’art	74
Figure 2 – Correspondance des termes valorisés relatifs à la science et à l’art	83
Figure 3 – Évolution des concepts relatifs à la science et à l’art dans l’Europe moderne et correspondance avec le domaine de la musique	85
Figure 4 – Conception de la dynamique de l’artifex à l’époque romantique	86
Figure 5 – Réseau des fonctions adaptatives servies par le processus artistique	127
Figure 6 – Schéma du processus créatif	129