

Les réductions créatrices : l'exemple de la gamme tempérée

Bernard Cahier

► **To cite this version:**

Bernard Cahier. Les réductions créatrices : l'exemple de la gamme tempérée. Florent Gaudez. Sociologie des arts, sociologie des sciences, 2, L'Harmattan, pp.39-48, 2007, coll. " Logiques sociales ", série " Sociologie des arts ". <hal-01445635>

HAL Id: hal-01445635

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01445635>

Submitted on 25 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les réductions créatrices : l'exemple de la gamme tempérée

Creative reductions: the example of the temperate scale

Cahier Bernard

doctorant en philosophie (2007)

Université Paris VIII

Chercheur associé (depuis 2014)

CHEC – Université Clermont-Auvergne

Parmi les multiples définitions de la musique, les plus courantes mettent en avant « l'art de combiner les sons »¹, auquel s'ajoute l'idée d'un plaisir, la nécessaire association d'un rythme et d'une harmonie, et le produit de cette combinaison². De plus, pour certains, cet « art d'assembler les sons de manière agréable à l'oreille »³ doit être perçu « comme n'étant pas le fruit du hasard. »⁴

A la fois science des sons et activité artistique, la musique présente donc une double caractéristique, développée au fil du temps : 1) La recherche de la compréhension des phénomènes sonores a permis de progresser dans la connaissance des lois régissant l'acoustique et de définir des règles harmoniques partagées par les musiciens et leur public ; 2) Mais, dans le même temps, l'art musical s'est imposé aussi comme contrepoids à cette rationalisation, en tant qu'expression directe – la plus directe peut-être – des sentiments.

Aussi, pour espérer saisir, au moins partiellement, « l'objet fuyant de la musique »⁵, doit-on l'aborder par des regards croisés, dont aucun ne peut à lui tout seul en épuiser l'observation, mais simultanément intégrés – et dans ce domaine la sociologie a évidemment son mot à dire – à une vue d'ensemble de la société, sous peine de perdre sens. Comme le rappelle Dominique Desjeux : « Il n'y a pas d'approche globale. Il faut plusieurs points de vues pour approcher la réalité. »⁶ Pas de « point de vue de Sirius »⁷ donc, mais une échelle d'observation qui ne perde pas de vue l'ensemble. Quand Howard Becker, dans *Outsiders*, décrit l'univers de musiciens de jazz ; quand Pierre Bourdieu, dans *La Distinction*, montre le lien entre les pratiques culturelles et le milieu social d'appartenance ; ou quand Norbert Elias s'intéresse au génie de Mozart : tous les trois analysent la création, la pratique ou la perception artistique en application d'une théorie générale qu'ils ont développée. L'approche qui sera faite ici se situe quelque part entre Elias et Bourdieu. Plus exactement, les notions utilisées se veulent complémentaires de celles de *configuration* propre à la sociologie d'Elias, et de *champ* développée par Bourdieu. C'est-à-dire deux sociologies pour une grande part proches l'une de l'autre, qui se veulent toutes deux dynamiques, qui se situent toutes deux dans un jeu permanent de relations, de luttes concurrentielles, d'arbitrages et de médiations ; pour lesquelles les *habitus* inscrits au cœur des individus sont le produit de l'apprentissage de la vie au sein d'un groupe donné, et où à leur tour les mêmes individus participent à la vie du groupe, assurant activement à la fois sa pérennité et sa transformation.

1 *Le Petit Robert*.

2 *Oxford Student's Dictionary of Current English* : 1) « art of making pleasing combinations of sounds in rhythm and harmony » ; 2) « the sounds and composition so made ».

3 *Le Petit Larousse*.

4 MOLES A., cité in Corinne MATHERON et Jacques SUBILEAU, *Jeunes, musiques et médiation*, Paris, Villes et Miroirs de Villes, 1994, p. 47.

5 HENNION A., *La Passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, p. 11.

6 DESJEUX D., *Les Sciences sociales*, Paris, PUF, 2004 (Que sais-je ?), p.92.

7 Idem.

Le monde musical se prête particulièrement à cette dynamique, car « il n'y a jamais de musique, il n'y a que des montreurs de musique. »⁸ La musique est d'abord médiation, ou plutôt une multitude de médiations, qui « se cumulent et se nourrissent »⁹. Comment donc rendre compte de cette multiplicité de compositeurs, d'interprètes, de luthiers et de facteurs, d'organiseurs de concerts, d'amateurs, d'enseignants, de théoriciens, etc., cette « longue série de personnages-clés, aux rôles complémentaires et concurrents »¹⁰, qui donnent au quotidien vie à la musique ? Et comment rendre compte de cette « liste non moins hétéroclite de dispositifs matériels ou institutionnels emboîtés, plus ou moins fixés dans des choses, instruments, partitions et traités, enregistrements et médias, manuels d'enseignement, dispositifs scéniques, salles de concert, classes de musique, structures de formation » ?¹¹ Pour que les actions, les pratiques, puissent se rencontrer, pour que cette rencontre produise réellement une médiation, il faut un espace commun, c'est-à-dire un espace de compréhension réciproque, et des moyens partagés : autrement dit, une *plateforme de communication*, et des *outils médiateurs*. Comment se négocie une telle plateforme, comment s'édifient de telles instances, comment s'élaborent de tels outils, c'est précisément ce qu'un promontoire décalé peut aider à repérer. Mais dans le monde foisonnant des musiciens, tout au plus peut-on tenter d'étudier quelques objets et outils médiateurs, d'apercevoir quelques configurations, de mettre à jour quelques plates-formes, d'entendre quelques bribes des discours, afin de s'approcher tant bien que mal de ce que l'on pressent être le *champ* de la musique. Quelques exemples pris dans l'histoire de la musique occidentale vont permettre de débroussailler un peu le phénomène.

Le choix d'une gamme de douze demi-tons comme plateforme de communication musicale

Un créateur doit combiner beauté mélodique, richesse harmonique et rythme, dans le but de déclencher des émotions. Car la musique est un langage qui – peut-être parce qu'il ne possède pas la double articulation des langages parlés, et donc n'a pas de signification rationnelle immédiate – s'adresse directement aux affects. Pourtant, même si la musique est un art affectif, le besoin s'est toujours fait sentir d'en canaliser les possibilités, de l'organiser en un mode d'expression cohérent. L'absence de partition ou de normes écrites – chez les Tziganes par exemple – n'empêche pas l'existence de règles rigoureuses d'improvisation, de schémas de jeu clairement définis.

Si le musicien était libre de toute contrainte, il aurait à sa disposition un continuum de sons infini ; ou du moins celui-ci ne serait-il limité que par les capacités d'audition de l'oreille humaine. Dans la pratique l'éventail des sons est pourtant réduit à un nombre fini relativement restreint de possibilités, organisées au sein d'un code d'usage propre à chaque culture, une gamme, définie en général comme « une succession de notes dans l'ordre des hauteurs croissantes ou décroissantes. »¹²

Les Grecs anciens, à qui nous devons les premiers traités musicaux, étaient d'abord des géomètres, des arpenteurs, des mesureurs. Pythagore et ses disciples, dont Platon se moque – en les traitant, dans *La République*, de « tirailleurs de cordes » – avaient observé qu'une corde vibrante réduite de moitié donnait le même son, mais plus aigu : c'est ce que plus tard on a nommé l'octave ; que la même corde réduite à son tiers donnait un son caractéristique – auquel toutes les musiques du monde ont donné un rôle important –, la quinte. En travaillant

8 HENNION A., opus cité, p. 296.

9 Idem, p. 67.

10 Idem, p. 224.

11 Idem, p. 225.

12 LATTARD J., 1988, *Gammes et tempéraments musicaux*, Paris, Masson, p. 1.

sur ces rapports de longueur, ils cherchaient la soumission des sons à la perfection des nombres régissant l'univers, la musique participant d'une science arithmétique. De leur côté, Aristoxène et ses successeurs avaient travaillé sur la richesse harmonique des combinaisons sonores, et défini une suite d'« harmoniques naturels » et d'accords – en particulier l'« accord parfait majeur ». Ces deux démarches, à la fois concurrentes et complémentaires, en vue de maîtriser rationnellement les sons ont fait naître une science des combinaisons sonores ; ce qui ne s'est sans doute pas fait sans résistances – les philosophes et la plupart des gens reprochant, selon certains témoignages, à ces « spécialistes » leurs trop grands raffinements. En général, lorsque les musiciens se spécialisent dans des constructions sonores (presque) exclusivement mélodiques, ils peuvent utiliser une multitude d'intervalles à l'intérieur de l'octave, comme c'est le cas dans certaines traditions extra-européennes, où ils s'autorisent de grandes subtilités ; comme ce fut le cas aussi dans les traditions archaïques. Mais lorsqu'ils se lancent dans une construction harmonique et qu'ils doivent trouver le moyen de superposer les sons, le plus souvent ils abandonnent l'extrême complexité que représenterait l'usage d'intervalles trop fins. Les gammes, qui toutes comportent l'octave, se réduisent usuellement à cinq, sept, ou douze notes comme dans notre gamme chromatique à intervalles égaux. Plusieurs facteurs ont joué dans les choix effectués en Europe à l'époque moderne. Toujours est-il que cette gamme chromatique de douze sons, qui s'est stabilisée et imposée vers la fin du 17^{ème} siècle, définit ainsi ce que l'on peut désigner comme une *plateforme de communication*, c'est-à-dire ce sur quoi, à l'issue du tri par lequel les musiciens ont éliminé un certain nombre de possibilités (par exemple, les quarts de tons), ils vont pouvoir partager une technique commune et construire un corpus. Ce corpus passe aussi en Europe par l'élaboration d'une technique d'écriture de la musique, qui en permet la conservation et la diffusion. Ce développement graphique suscite en retour, comme l'a montré Jack Goody¹³, une transformation de la façon même de voir les choses et de penser.

Un outil médiateur : la partition et ses portées

Longtemps, la musique en Europe est restée le domaine de l'oralité, de l'improvisation, et d'un enseignement mnémotechnique. Pourtant le mouvement de normalisation qui caractérise son évolution s'ancre loin dans le temps, et accompagne l'évolution des techniques graphiques depuis le cœur du Moyen Âge. Le besoin de donner un cadre liturgique commun à l'ensemble des monastères et des églises a amené les autorités ecclésiastiques à fixer sur des supports facilement diffusables les règles concernant la façon de chanter les offices. Les difficultés liées à la notation¹⁴ de la hauteur et de la durée des sons ont motivé, au fil des besoins, les recherches de générations de musiciens. Comme souvent dans ces cas-là les consensus, les plates-formes se font et se défont, les intéressés s'appropriant ou rejetant des procédés au gré des expérimentations. Au fil du temps toutefois, si certaines options envisagées dans cette recherche de moyens d'expression ou de transcription donnent suffisamment satisfaction pour qu'un nombre assez grand de musiciens y adhère durablement, l'ensemble peut se stabiliser – au moins dans ses grandes lignes - en un tout cohérent. C'est ce qui s'est passé en Europe à la fin du Moyen-Âge et à l'époque moderne. En effet, au fur et à mesure qu'ils s'éloignaient de la monodie orientale, les musiciens européens ont dû se doter d'outils nouveaux permettant l'exécution musicale, sa compréhension, sa transmission. Le premier traité de musique polyphonique – le traité d'Ogier – date du 9^{ème} siècle. Les notations (neumes) ne sont alors que des aides-mémoire permettant aux chanteurs de savoir si la mélodie monte ou descend. A la fin du 11^{ème} siècle,

13 GOODY J., *La raison graphique* (1977), Paris, Editions de Minuit, 1979.

14 La « note » est la transcription écrite d'un son.

cela ne suffit plus, et les transcriptions intègrent la hauteur de la note¹⁵. En une centaine d'années, plusieurs systèmes sont testés, puis remplacés : les notes carrées se substituent aux points-liés, qui eux-mêmes ont éliminé les neumes. Toutes les parties polyphoniques sont notées sur une même portée, qui contient autant de lignes qu'il convient. Il s'agit là d'une première mise en partition, sans indication de mesure : les chanteurs s'appuient sur la métrique du latin, dont l'usage vernaculaire se perd. Devant l'inconfort qu'en ressent l'exécutant, la notation musicale évolue dès la fin du 12^{ème} siècle, pour intégrer la valeur métrique. L'écriture musicale se complique, mais surtout se complète en incorporant les éléments de hauteur et de mesure indispensables à la bonne exécution par les chanteurs. Après l'expérience de l'« ars nova », les 15^{ème} et 16^{ème} siècles seront ceux d'une simplification de la transcription musicale. L'usage de l'imprimerie va accompagner cet effort d'allègement qui va mener à une écriture très proche de notre notation moderne. Il ne lui manque que la barre de mesure ; employée depuis le 12^{ème} siècle seulement à des fins pédagogiques, utilisée à partir du 14^{ème} siècle dans les tablatures pour le luth et l'orgue, mais généralisée seulement au 16^{ème} siècle. Nous avons là un phénomène typique de basculement : au sein d'une plateforme – ici le discours théorique et les pratiques musicales de l'époque – des générations d'élèves utilisent une technique, purement pédagogique, et finissent par l'imposer en tant qu'outil d'utilisation commune, pour l'écriture et la lecture de n'importe quelle partition. Le 16^{ème} siècle affirmera également au grand jour l'écriture chromatique, jusque-là camouflée par les compositeurs car interdite par l'Eglise, qui défendait ses anciens modes.

En se stabilisant, la partition moderne, avec ses deux portées de cinq lignes – et avec ses noires, blanches, croches, soupirs, altérations, etc. –, va devenir un outil de base pour les usages musicaux : composition, exécution, apprentissage. Un mode d'emploi va l'accompagner : le solfège¹⁶, qui permet non seulement de former les apprentis musiciens, mais aussi d'organiser un mode de partage délimitant les contours d'une nouvelle plateforme, entre ceux qui le possèdent et sont donc capables de lire une partition, et ceux qui, n'ayant pas acquis cette disposition, ne seront pas considérés comme de vrais musiciens. Si par *outil médiateur* on entend une plateforme technique, c'est-à-dire un outillage largement partagé, avec son mode d'emploi, permettant la diffusion d'un discours spécifique, alors la partition et le solfège forment un tel outillage, médiateur en ce sens qu'il offre à tous les niveaux de la pratique musicale un cadre technique de référence, un socle commun sur lequel ses usagers vont bâtir un corpus spécifique : celui des œuvres de la musique occidentale, en particulier celui de la musique « savante ».

Les corpus et la formation d'un discours musical

A chaque époque, sur la base technique et culturelle qui est la leur, des réseaux musiciens développent un corpus caractéristique, une façon de « voir » la musique qui leur est propre : le chant grégorien, l'ars nova, le choral luthérien, le piano romantique, sont des exemples de tels corpus, développés au sein d'un espace particulier – celui des monastères médiévaux, des cathédrales, des églises réformées, ou des salons bourgeois du 19^{ème} siècle.

Si l'on entend par discours, comme chez Foucault, un ensemble d'énoncés pouvant appartenir à des champs différents mais obéissant à des règles de fonctionnement communes, alors ces différents corpus représentent autant de discours, spécifiques à une époque et un milieu particulier : la monodie grégorienne dans les monastères, la polyphonie à quatre voix égales du choral, la virtuosité pianistique, représentent en effet autant de « genres musicaux » aisément reconnaissables, partageant un certain nombre de caractéristiques communes. En

15 Entre autres grâce aux travaux de Guido d'Arezzo.

16 De l'italien *solfeggi* : « composition musicale ».

d'autres termes, chacun de ces réseaux s'appuie sur une *plateforme* particulière, sur laquelle il a construit un *discours* qui lui est propre.

A une échelle plus générale, dans la mesure où au-delà de ces « genres » les musiciens dans leur ensemble utilisent des outils communs (gamme, système de transcription, instruments, etc.), ils partagent aussi une *plateforme* générale commune, sur laquelle ils développent un *discours* général commun. Un tel *discours* étendu à l'ensemble d'une société peut être qualifié de *fédérateur*.

Il y a donc plusieurs niveaux de discours – autant que de plates-formes : des plus spécialisés aux plus ouverts. Les traités d'harmonie, par exemple, forment un corpus spécialisé, sur lequel s'appuient les compositeurs. Le solfège, avant d'être un outil pour apprenti musicien, est une production théorique collective, c'est-à-dire aussi un discours, et même un discours fédérateur.

Du côté des œuvres, dans la mesure où, là aussi, les énoncés obéissent à des règles de composition communes, on peut dire qu'il existe par exemple des plates-formes et des discours luthérien, baroque ou romantique, dont l'oreille perçoit sans difficulté les caractéristiques générales – à condition bien sûr que l'auditeur ait intégré dans son *habitus* personnel les dispositions nécessaires à cette reconnaissance. On peut même dire que chaque compositeur, en développant un style qui lui est personnel, se bâtit son propre discours : une fugue de Bach est toujours construite sur un règlement qui en homogénéise le style, et la rend de ce fait facilement identifiable, bien que l'ensemble de la musique du Cantor procède de celle de son époque tout entière, elle aussi globalement reconnaissable. De même pour un menuet de Mozart, une symphonie de Beethoven, une valse de Chopin.

Mais au-delà des particularités de chacun, de chaque époque, de chaque lieu, la musique occidentale, par l'ensemble de ses règles communes, s'est dotée au fil du temps d'un discours collectif qui la distingue de toutes les autres traditions. L'usage commun de la gamme chromatique à douze demi-tons, la complexification rendue possible par l'usage de la partition (qui d'une part facilite l'agencement patient des sons et leur enchevêtrement ; qui d'autre part assure la conservation de l'œuvre, et aide ainsi à capitaliser les savoirs), l'outil d'apprentissage que représente le solfège (permettant aux nouveaux entrants d'accéder à la plateforme), le développement des instruments et en particulier des claviers, ont abouti à la création d'un corpus important, qui représente le discours d'ensemble de la musique occidentale, l'un des *discours fédérateurs* de notre culture.

Le tempérament égal : une réduction créatrice

Parmi les aspects caractéristiques du discours musical européen, un élément a joué un rôle particulier, par son appartenance au domaine de la recherche scientifique et par ses implications directes dans la pratique musicale : il s'agit du tempérament. Le problème vient de ce que les séries d'intervalles musicalement purs ne coïncident pas parfaitement. « Le tempérament consiste en une détermination des intervalles et altérations d'une gamme, comportant généralement 12 degrés contenus dans une octave pure, pour obtenir le meilleur compromis entre harmoniques souhaitées et le champ des tonalités permises. »¹⁷ Il s'agit d'une limitation de possibilités, qui s'est avérée nécessaire avec le développement de l'accompagnement du chant par l'orgue. Pour adapter ce dernier à la tonalité des chanteurs, il aurait fallu une gamme chromatique déjà réduite à 25 notes (gamme non tempérée), mais encore trop difficile à matérialiser sur le clavier. En réduisant leur nombre à 12, en réduisant donc les performances de la gamme, on obtient une gamme tempérée qui permet de gagner en possibilités d'exécution ce que l'on perd en exactitude. Les ajustements sont recherchés de façon à ce que l'oreille ne perçoive pas l'écart.

17 LATTARD J., opus cité, pp. 33-34.

Les Anciens, à l'origine du mode « dorien », avaient été les premiers à définir les tons (rapport 9/8) et les demi-tons (rapport 256/243) que nous connaissons, et les suites d'« harmoniques naturels ». Jusqu'au 15^{ème} siècle, les musiciens vont utiliser la gamme pythagoricienne, qui privilégie la quinte pure au détriment de la tierce. Au 16^{ème} siècle, dans un premier temps le choix s'inverse : la gamme se centre sur la tierce pure, au détriment cette fois de la quinte. Puis le besoin d'obtenir des accords parfaits amène « les physiciens » à tenter une synthèse des systèmes antiques de Pythagore et d'Aristoxène, en proposant une gamme dans laquelle les deux intervalles sont purs. De cette synthèse Zarlino tire les gammes diatoniques majeure et mineure. Mais le problème de la justesse des quintes et des octaves restait sans solution (car insoluble : puissances de 3 pour les quintes, puissances de 2 pour les octaves). L'un de ses élèves, le père de Galilée, prône alors l'égalité des demi-tons, avec un tempérament égal à 12 sons de l'octave. Au 17^{ème} siècle Mersenne en calcule précisément les intervalles. Werckmeister, à la charnière des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, travaille sur divers tempéraments inégaux, et peut-être sur un tempérament égal. La légende qui veut que J. S. Bach ait écrit le *Clavier bien tempéré* sur la base d'un tempérament égal est sans doute fautive : on pense aujourd'hui que Bach utilisait des tempéraments inégaux, mais qui permettaient déjà de jouer dans tous les tons. « Les tempéraments « *de transition* », sacrifiant leurs dernières tierces pures, deviennent d'excellents compromis pour jouer dans un grand nombre de tonalités tout en gardant à chacune un caractère spécifique. »¹⁸ Au milieu du 19^{ème} siècle toutefois, le tempérament égal est adopté, pour la totale liberté tonale qu'il autorise, même si en contrepartie les instruments à clavier n'ont plus qu'un seul intervalle pur, l'octave.

Le problème n'est pas clos pour autant, aucun système n'étant absolument satisfaisant. Les propositions continuent, comme celle de Serge Cordier qui consiste, pour accorder les instruments à clavier, à diviser la quinte en sept parties égales plutôt que l'octave en douze parties égales, « l'oreille étant plus sensible à la justesse de la quinte et acceptant volontiers des octaves légèrement trop grandes. »¹⁹

Toujours est-il que cet incessant travail sur les différents tempéraments, qui sont tous des réductions de capacités, a permis un enrichissement tonal important. En cela, il s'agit de ce que l'on peut nommer une *réduction créatrice*, dans la mesure où l'abandon de possibilités permet en fin de compte une augmentation de la puissance de l'outil.

Conclusion : un regard sociologique parmi d'autres...

Le monde de la musique est si vaste qu'il mériterait de bien plus amples développements que ces quelques pages. Ce simple constat aurait dû mener à une monographie, basée sur un seul exemple facile à circonscrire. Mais le but n'était pas de pousser l'analyse d'un phénomène musical particulier. Il s'agissait de présenter un outil d'analyse, un regard complémentaire.

Ce regard s'appuie sur Elias, sur Bourdieu, et il tente un lien. Le *champ* chez Bourdieu n'est pas toujours facile à cerner. De son côté, la *configuration* chez Elias manque de précision. Surtout, rien ne dit ce qui se passe au moment où un groupe s'organise : pourquoi, comment des gens se mettent ensemble ? comment se dessine un projet commun ? La notion de *plateforme de communication* a pour ambition de tenter une réponse, même modeste, même partielle, à cette question. L'hypothèse est que toute configuration (avec les luttes internes, les concurrences qui lui sont propres) s'organise d'abord en une phase de *négociation*, c'est-à-dire par un tri, qui lui permet de définir collectivement ce qu'elle rejette et ce qu'elle conserve. Ce qui reste de positif à l'issue de ce tri, ce sur quoi va pouvoir se bâtir quelque chose, c'est précisément ce que je nomme une *plateforme de communication*, sorte de

18 Idem, p. 85.

19 PHILIPPOT M., 2002, « Gamme », *Encyclopaedia Universalis*, Version 8 DVD.

dénominateur commun permettant de vivre ensemble. Ce qui se construit sur cette plateforme, ce qu'elle réalise positivement, ce qui oriente la perception, la compréhension, l'expression, les actes dans une certaine direction, c'est un *discours* qui, selon son extension, peut devenir *fédérateur* (les nouveaux entrants, à condition d'un apprentissage approprié, peuvent alors l'intégrer directement). Sous cet angle, un *champ*, c'est en quelque sorte une *plateforme* dotée d'un *discours* orientant les *habitus*, où se jouent ensuite les luttes assurant distinction et reproduction, stabilité et évolution des acquis.

En ce domaine rien n'est jamais écrit d'avance. Quand un système évolue apparemment de façon linéaire, c'est que, dans le tri permanent effectué par chacun, le choix le plus courant est de conserver l'existant, de l'enrichir, de capitaliser sur le patrimoine. Mais à tout moment, qu'une innovation ou une catastrophe vienne modifier les rapports internes à la société et le regard que l'on porte sur les choses, tout peut basculer dans une organisation nouvelle. Ces changements de plates-formes, les musiciens européens en ont connus – et provoqué – de multiples. Ce qui ne les a pas empêché de développer, au fil du temps, une forme de musique caractéristique qui, par delà les différences et les époques, possède une unité qui lui est propre.

Une étude sérieuse sur la musique nécessiterait un travail d'archives. Non pour y déceler par exemple une évolution rationnelle orientée²⁰, mais pour tenter de reconstituer, à différents niveaux d'échelle, les configurations, plates-formes et discours, les luttes concurrentielles (internes, ou externes entre configurations concurrentes ou complémentaires), et la création éventuelle, à un niveau d'échelle plus élevé, d'une plateforme et d'un discours de synthèse ; pour percer les discours développés par ces configurations, et qui les portent²¹ ; pour aboutir enfin à repérer comment une société, traversée de tensions et d'intérêts souvent divergents, parfois contradictoires, peut mettre en place des outils et un discours général (par exemple, « la musique classique », dans son ensemble, à la fois en tant que science et en tant qu'art) participant à assurer sa cohésion et son développement.

Ce qui a été présenté ici, dans sa trop grande généralité, ne représente donc qu'une vague esquisse de ce que pourraient être des études plus fines du phénomène musical européen-occidental. Si l'on devait toutefois qualifier d'un mot l'ensemble de la démarche envisagée, qui consiste à étudier chaque niveau de plateforme, des configurations les plus locales aux champs qui structurent la société, je propose le magnifique mot de Marco Polo, de *devisement*²² : à savoir la narration d'un monde, décrit à la fois dans ses divisions et dans son unité.

En appliquant maintenant la terminologie présentée ci-dessus au monde de la musique, on peut dire que le *devisement* de la musique européenne savante depuis la Renaissance raconte d'abord l'histoire de deux *outils médiateurs* : le système de notation et de partition, et l'usage d'une gamme tempérée de douze sons. Ces deux outils, issus de multiples négociations, résultats de processus que l'on peut qualifier de *réductions créatrices*, ont permis l'élaboration d'un corpus normatif qui sert, par le truchement du solfège, de porte d'entrée à tous les participants de la chaîne musicale ; corpus qui constitue ainsi la *plateforme* de référence sur laquelle s'est construit l'essentiel de la musique produite ces derniers siècles, et que l'on peut rassembler sous le terme générique de *discours musical de la modernité*.

20 WEBER M., *Sociologie de la musique* (1921), Paris, Métailié, 1998.

21 Les motivations, les enjeux des chantres de Notre-Dame de Paris ne sont pas les mêmes que ceux des cardinaux romains, ni bien sûr que ceux des musiciens d'une cour princière. Les organistes font valoir des besoins et des désirs qui leur sont propres. Les conditions locales diffèrent selon l'époque et les liens collectifs (que recouvre, par exemple, le « style de Bordeaux » comme configurations de musiciens ?). Le concile de Trente pourrait – autre exemple – se prêter à une telle analyse dynamique configurationnelle.

22 POLO M., *Le devisement du monde* (1298), (2 volumes), Paris, La Découverte, 1991.

Bibliographie

- Howard BECKER, *Outsiders*, Paris, Métailié, 1985 (1ère éd. en angl., 1963).
- Pierre BILLARD et Michel PHILIPPOT, « Musique », *Encyclopaedia Universalis*, Version 8 DVD, 2002.
- Pierre BOURDIEU, 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.
- Dominique DESJEUX, *Les Sciences sociales*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.
- Norbert ELIAS, *Qu'est-ce que la sociologie*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1981 (1ère éd. en all., 1970).
- Norbert ELIAS, *Mozart, Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991 (1ère éd. en all., 1991).
- Théodore GEROLD, *La musique au Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983 (1ère éd., 1932).
- Jack GOODY, *La raison graphique*, Paris, Editions de Minuit, 1979 (1ère éd. en angl., 1977).
- Antoine HENNION, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.
- Paul HUOT-PLEUROUX, *Histoire de la musique religieuse*, Paris, PUF, 1957.
- Jean LATTARD, *Gammes et tempéraments musicaux*, Paris, Masson, 1988.
- « Liturgie et musique (9^{ème}-14^{ème} siècles) », *Les Cahiers de Fanjeaux*, éd. Privat, 1982.
- Roland MANUEL dir., *Histoire de la musique*, 2 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.
- Corinne MATHERON et Jacques SUBILEAU, *Jeunes, musiques et médiation*, Paris, Villes et Miroirs de Villes, 1994.
- Marco POLO, *Le devisement du monde*, (2 volumes), Paris, La Découverte, 1991 (1ère éd., 1298).
- Emile VUILLERMOZ, *Histoire de la musique*, Paris, Le Livre de Poche, 1973.
- Max WEBER, *Sociologie de la musique* (1921), Paris, Métailié, 1998 (1ère éd. en all., 1921).