

[Compte-rendu] Bernard Sève, L'instrument de musique. Une étude philosophique, Paris, Seuil, 2013

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. [Compte-rendu] Bernard Sève, L'instrument de musique. Une étude philosophique, Paris, Seuil, 2013 : Rubrique "Vu, lu, entendu". Nouvelle Revue d'Esthétique, 2013, pp.223-224. 10.3917/nre.012.0219 . hal-01786499

HAL Id: hal-01786499

https://normandie-univ.hal.science/hal-01786499

Submitted on 8 Feb 2019

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.

Copyright

Bernard Sève, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2013.

Compte-rendu de lecture par Maud Pouradier

Qu'est-ce qu'une fausse note ? Qu'appelle-t-on une « famille d'instruments », et cela recouvre-t-il une quelconque réalité ? Peut-on légitimement interpréter une œuvre écrite pour harpe sur un piano ? Derrière ces questions musicales se cachent les grands problèmes philosophiques, et les grandes questions philosophiques obligent à une meilleure intelligence musicale — intelligence tant esthétique qu'artistique. Le lecteur du dernier livre de Bernard Sève consacré à la musique retrouve ainsi la méthode et le style de l'auteur de *L'Altération musicale* (Seuil, 2002) : rigueur conceptuelle, précision des analyses musicologiques, grande érudition. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que l'auteur de *De haut en bas. Philosophie des listes* (Seuil, 2010) construise de très nombreuses typologies, et cède parfois à un certain « vertige de la liste » pour évoquer le fourmillement des instruments de musique et plus encore de leurs usages musicaux. C'est parce que « les exemples sont infinis[1] » que la philosophie est nécessaire, et c'est pourquoi l'auteur choisit comme sous-titre *Une étude philosophique* — comme il avait sous-titré son livre de 2002 *Ce que la musique apprend au philosophe*.

Penser l'instrument de musique n'a pas seulement un enjeu historique, sociologique ou ethnologique. Cela va même bien au delà de l'évident intérêt musical que pose la question d'une définition de l'instrument et d'une classification organologique. Penser véritablement l'instrument de musique ne conduit rien moins qu'à une redéfinition de la musique : celle-ci n'existe que sous « condition organologique[2] ». À l'opposé d'une conception vocaliste de la musique — où la musique, toujours déjà vocale, a sa source et son origine dans la voix chantante — Bernard Sève soutient une compréhension organologique de la musique. Comme le monde cartésien est perpétuellement soutenu et créé par Dieu, la musique l'est par ses instruments. Au sein des arts, l'instrument s'avère ainsi le propre de la musique[3]. Cette propriété implique une caractérisation particulière de l'instrument de musique : il n'y a instrument de musique que là où il y a transfert d'énergie et « transactions complexes » entre le corps instrumental et le corps de l'instrumentiste[4], de sorte que l'ordinateur ne peut être considéré comme un nouvel instrument de musique. Corrélativement, il n'y a pas musique là où il n'y a pas au moins un instrument ainsi entendu. Il faudrait donc selon l'auteur distinguer la musique de l'art sonore, et l'œuvre musicale de l'objet sonore. C'est ici que la thèse de *L'instrument de musique* rencontre celle de *L'Altération musicale* : la musique étant moins structure sonore que processus, moins forme rigide que jeu — c'est-à-dire forme au vrai sens kantien du terme —, il faut qu'il y ait instrument pour qu'il y ait musique, il faut ce *jeu* possible entre le corps de l'instrumentiste et celui de l'instrument[5] pour que le processus qu'est la musique et sa perpétuelle altération puissent advenir, pour que les notes disparates deviennent musique liée[6]. On retrouve ici l'attention toute particulière de Bernard Sève au corps du musicien, qu'il avait « blasonné », selon ses propres termes, dans tout le second chapitre de son précédent ouvrage sur la musique. C'est toute la chair

[1] Bernard Sève, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 169.
[2] *Ibid.*, p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 81.
[4] *Ibid.*, p. 65 et p. 71.
[5] *Ibid.*, pp. 83-84.
[6] *Ibid.*, p. 203 *passim*.

de la musique que l'auteur veut nous faire sentir en nous faisant toucher par la pensée les myriades d'instruments que l'humanité a inventés, et dont on sent qu'il les aime autant qu'il aime la musique — rien de plus normal s'il n'est de musique que sous « condition organologique ».

On se tromperait pourtant si l'on attribuait à Bernard Sève un point de vue matérialiste sur l'instrument, car il est bien plus qu'un outil ou une belle machine : « Avant d'être un moyen, un instrument de musique est une idée sonore, une approche sonore particulière du monde[7]. » Contrairement à l'outil, la fonction de l'instrument de musique ne précède pas son invention, mais l'invention organologique est d'emblée esthétique : joie de produire un nouveau son avant même de savoir exactement comment l'instrument va sonner. La chair de l'instrument est donc loin de n'être que matière. En effet l'instrument a deux corps : son corps physique et son corps musical[8], chacun possédant une histoire et une temporalité propres[9]. Les caractéristiques temporelles de la musique s'avèrent ainsi intimement débitrices des caractéristiques temporelles des instruments pour lesquels elle est destinée, de sorte que Bernard Sève n'hésite pas à dire que l'instrument constitue pour la musique une archi-écriture[10].

Ce sont ainsi des « ontologies conjointes » que construit Bernard Sève dans *L'instrument de musique* : « L'instrument n'est pleinement que lorsqu'il est à l'œuvre, l'œuvre n'est pleinement que lorsqu'elle est jouée. »[11] L'auteur ne se contente pas ici de refuser un platonisme musical où l'œuvre, telle une superstructure sonore, planerait au-dessus des formations orchestrales avant qu'un chef ne la dirige. Il s'agit non seulement de réfuter cet idéalisme — dont l'auteur semble penser qu'il est lié au postulat vocaliste — mais de sortir du cadre rigide de l'ontologie de l'œuvre musicale imposé par la philosophie analytique. Prendre au sérieux l'instrument de musique interdit ainsi de réduire la question de l'œuvre musicale à un problème juridique d'identité[12]. Il ne suffit pas d'une exécution notationnelle correcte d'une partition pour entendre l'œuvre musicale à laquelle elle renvoie. Dans le cas contraire, comment comprendre que la *Cinquième symphonie* transcrite pour piano demeure une instance, certes amoindrie, de l'œuvre de Beethoven ? Ce serait faire fi de la vie même des formations musicales, qui admettent et parfois justifient la transcription d'une partie pour un autre instrument. Bernard Sève propose ainsi une ontologie de l'œuvre fondée sur l'intensité : « une œuvre musicale existe plus ou moins pleinement, plus ou moins intensément, selon la façon dont elle est exécutée[13] ». Le sentiment esthétique, qui peut sembler « banal[14] », qu'une interprétation musicale est plus ou moins réussie, s'avère dévoiler un principe artistique et ontologique. La question esthétique conduit à la philosophie de l'art, et la philosophie de l'art ne peut se passer de l'esthétique.

---

[7] *Ibid.*, p. 34.
[8] *Ibid.*, p. 66.
[9] *Ibid.*, p. 261 *passim*.
[10] *Ibid.*, p. 208.
[11] *Ibid.*, p. 338.
[12] *Ibid.*, p. 313.
[13] *Ibid.*, p. 329.
[14] *Ibid.*, p. 330.