

Compte-rendu journée avec Bernard Sève
Mercredi 27 mars 2013

Sur l'invitation de Christian Accaoui et Sylvie Pébrier, le philosophe Bernard Sève nous a fait le plaisir de venir partager ses deux livres sur la musique : *L'altération musicale*, paru en 2002 et récemment réédité, et *L'instrument de musique*, paru en mars 2013. Il enseigne actuellement l'esthétique et la philosophie de l'art à l'Université Lille III.

L'instrument de musique

La philosophie de l'art porte sur ce qui est en amont de la perception et sur la production des objets artistiques. Pour autant, elle ne s'est que très peu intéressée aux 12 000 types environ d'instruments de musique inventés par l'humanité. Depuis longtemps déjà, acousticiens, musicologues, ethnologues et historiens s'en sont emparés, mais il est encore difficile de les insérer dans un champ philosophique profondément marqué par une conception spiritualiste, à l'image de Hegel pour qui la musique vient de l'âme. Par ailleurs, l'instrument, et l'outil en général, ont tendance à s'effacer devant leur usage, on ne s'aperçoit de leur présence que lorsqu'ils nous font défaut.

Bernard Sève concentre sa réflexion sur ce qu'il appelle l'instrument « prototype », c'est à dire l'instrument acoustique. Selon lui, l'arrivée des nouveaux instruments électroacoustiques a généré une situation de concurrence qui a mis en lumière l'absence de réflexion autour des instruments acoustiques.

Ces derniers interrogent plusieurs champs philosophiques. La question de l'identité se pose d'emblée : peut-on comparer une même oeuvre jouée sur des instruments différents (un prélude de Chopin interprété sur un piano Pleyel et sur un Steinway par exemple)? Comment définir la « fonction instrument »? L'instrument de musique ne serait-il pas l'expression de l'imaginaire sonore et gestuel de l'humanité?

Les sept thèses qui structurent la réflexion de Bernard Sève sur les instruments de musique tentent de répondre à ces questions.

La musique est le seul art qui se sert d'instruments. S'il n'y a pas d'art sans technique ni outil, ils ne concernent qu'un moment de la production. Or l'instrument de musique n'est pas seulement présent et nécessaire tout au long de la production musicale. Il fait partie intégrante de l'oeuvre musicale dans la mesure où il prolonge le corps de l'interprète, à la différence de la toile en peinture qui, si son usage par certains peintres peut s'apparenter à celui d'un instrument, n'a plus besoin du contact ou de l'action du créateur pour exister une fois l'oeuvre terminée.

En distinguant musique et musicalité, Bernard Sève nous révèle sa deuxième thèse : la musique commence avec l'instrument de musique. Selon lui, elle n'apparaît pas avec le gazouillement des oiseaux ni même avec le caractère chantant des langues méditerranéennes, mais avec la construction d'échelles discontinues. La musique est un processus : elle naît dans l'altération du continuum sonore et non dans le continuum sonore lui-même, aussi musical soit-il. Deux oeuvres mettent en scène cette naissance en démarrant par un son non musical. Il s'agit du *Prélude à l'Or du Rhin* de Wagner (l'accord de Mib) et de la *1^e Symphonie* de Mahler (« *Wie ein Naturlaut* »). Les premiers instruments ne cherchent pas à imiter la voix humaine ni les sons de la nature, ils constituent un point de bascule entre le logos (chant signifiant) et le phonos (son animal).

L'instrument comme archi-écriture permet la discrétisation du système sonore, c'est à dire la construction d'une échelle musicale propre qui utilise une partie de ce système sonore. L'instrument de musique, comme l'écriture musicale, crée à sa manière de la discontinuité et de l'espacement. De cette façon, on peut penser que l'apparition du clavicorde et du clavecin a permis le développement d'une multitude de tempéraments inégaux qui représentent chacun une manière d'altérer l'espace

sonore.

La quatrième thèse de Bernard Sève concerne l'interprétation et la notation musicale. La musique est un art allographique dans la mesure où la source manuscrite d'une partition ne peut pas faire l'objet d'une contrefaçon. En effet, le manuscrit fait foi, mais une copie est un support vrai de la partition, car la musique réside avant tout dans l'interprétation. Bernard Sève rejoint Nelson Goodman sur l'idée que chacune des exécutions d'une oeuvre, aussi différentes soient-elles, sont des instances vraies de la musique. Cependant, le décalage entre la notation musicale, discontinue et lacunaire, et la continuité rétablie par l'interprète demeure.

Une des théories fondamentales de la pensée de Bernard Sève est la théorie des deux corps de l'instrument et des deux corps de l'instrumentiste. Il ne s'agit pas de transposer la thèse de Kantorowicz, selon laquelle le roi a deux corps : son corps naturel qui est mortel, et son corps politique qui, lui, est immortel. Pour Bernard Sève l'instrument possède un corps physique (sur lequel on peut effectuer n'importe quel geste) et un corps musical (que l'on révèle en utilisant la technique adaptée pour produire des sons précis). L'apprentissage musical consiste alors en l'appropriation du corps physique par le corps musical. L'instrumentiste aussi compte deux corps : son corps naturel et son corps musicien (l'intériorisation d'attitudes propres à la pratique instrumentale). Le corps naturel est présent dans le corps musicien, tout comme le corps physique de l'instrument est présent dans son corps musical. L'intérêt réside dans la transaction entre ces quatre corps. Jouer de la musique, c'est opérer ses transactions.

Dans sa sixième thèse, Bernard Sève défend l'idée que l'ontologie de l'oeuvre musicale doit être fondée sur l'organologie. Jusqu'à aujourd'hui, les positions ontologiques principales excluaient toutes la présence de l'instrument et de la voix. La position platonicienne affirme que l'oeuvre musicale existe en elle-même : le compositeur ne fait que rendre visible une oeuvre pré-existante. Pour Nelson Goodman, une oeuvre musicale réside dans l'ensemble des exécutions d'une partition. Roman Ingarden, quant à lui, prône l'idée d'une oeuvre comme corrélat d'une intuition collective. Par son intérêt pour la pratique instrumentale de la musique, le philosophe exploite une nouvelle dimension de l'oeuvre musicale chère aux musiciens.

Pour finir, l'auteur de *L'altération musicale* aborde la question du vieillissement de l'instrument de musique. En art, tout n'est pas possible en tout temps. Par exemple, le monochrome n'est pas impossible sur le plan technique au XVIII^e mais l'idée n'est pas artistiquement disponible. De la même manière, l'usage que fait Ligeti du clavecin dans *Continuum* n'est pas irréalisable d'un point de vue technique à l'époque de Couperin ou Royer mais, les préoccupations musicales de leur époque n'ont pas rendu disponible ce moyen de composition. Après être tombé en désuétude, l'instrument a refait surface et va correspondre aux nouveaux horizons qui se redéfinissent au début du XX^e siècle.

Pour clore la matinée, nous avons partagé un moment musical auquel la réflexion de Bernard Sève sur les instruments de musique a permis d'apporter un éclairage nouveau. Fiona Monbet et Adrien Jurkovic nous ont proposé une improvisation à deux violons. Le moment de l'accord des instruments a pris la dimension d'une harmonisation collective de huit corps : les deux corps physiques et les deux corps musiciens des instruments ainsi que les deux corps naturels et les deux corps musiciens des instrumentistes. Puis Raphaël Arnault nous a interprété une *Toccata* de Johann Jakob Froberger sur un orgue positif accordé en mésotonique. Les couleurs et la texture sonore qu'induit ce tempérament révèlent et décuplent l'idée défendue par le philosophe selon laquelle la musique commence avec l'instrument qui altère le continuum sonore.

La philosophie de Bernard Sève est une philosophie de l'expérience sensible fondée sur son écoute et sur sa propre pratique instrumentale. Il aborde des concepts fondamentaux avec une grande clarté et ceux-ci sont richement illustrés par des exemples musicaux, littéraires et picturaux. En s'intéressant à des aspects concrets de la pratique musicale tels que le corps naturel de l'instrument ou le rapport qu'entretient l'instrumentiste et son instrument, il s'adresse directement aux interprètes qui reconnaîtront dans sa lecture une évocation de leur travail quotidien et une mise en valeur de ce qu'ils ont de plus chers : leur instrument de musique.

L'altération musicale

Pour introduire *L'altération musicale*, Clotilde Bernard nous a interprété une oeuvre pour guitare seule de Paco de Lucia, *Guarija de Lucia*. Alliant danse traditionnelle cubaine et folklore populaire andalou, ce morceau de concert suit le compas du Flamenco, immuable. C'est un rapport au temps fondamentalement différent qu'entretiennent deux des *Quatre Pièces pour violon et piano op 7* de Webern que nous ont fait partager Romain Louveau et Adrien Jurkovic. Aussi brèves qu'intenses, ces pièces explorent les nombreuses possibilités du jeu instrumental tout en affirmant une volonté d'aller à l'essentiel, sans détour ni langueur. L'énergie propre à chacune de ces pièces révèle différentes manières d'écouter. La régularité et la stabilité de la musique de danse ont une emprise corporelle forte et obsédante. L'écoute des pièces de Webern est d'abord plus introspective mais la tension créée par l'attente atteint rapidement son paroxysme pour aspirer à une libération physique du corps.

Nous venons de faire l'expérience commune d'un même moment musical et pourtant les mots nous échappent, il nous est difficile de le commenter « à vif ». Qu'auraient pu apporter les mots à cette expérience musicale? Bernard Sève rebondit sur ce trouble pour évoquer la gêne du philosophe par rapport à la musique, gêne qui prend racine dans la séparation séculaire entre le « musicus » et le « cantor ». Le premier est un théoricien qui travaille avec une certaine distance sur son objet, tandis que le second « pratique » la musique, il évolue dans le sensible. Par ailleurs, le fait que le temps musical ne soit pas un temps narratif rend la description de l'expérience musicale délicate. Contrairement à une oeuvre musicale, une oeuvre littéraire ou cinématographique renvoie à une réalité extérieure. Elle possède sa propre temporalité, cela permet l'oscillation entre le passé, le présent et le futur, et donne naissance à des procédés tels que le flash-back et l'anticipation par exemple. « *La musique n'a pas d'extérieur* », le retour d'un thème ou la citation d'une oeuvre antérieure ne sont jamais perçus comme un retour en arrière. Quelle que soit la forme de l'oeuvre, le temps musical fusionne littéralement avec le temps de la perception. De la même manière, il n'existe pas d'équivalent musical à la reformulation narrative. Si le procédé de redondance permet, en littérature, d'exprimer une histoire de différentes façons, il est absolument impossible de redire un même morceau de musique, avec d'autres échelles, d'autres thèmes. Si on ne peut pas reformuler une idée musicale, on peut la répéter et cette répétition altère inévitablement le modèle originel à plusieurs niveaux. Pour Bernard Sève, l'altération prend la forme d'un mouvement, d'une dynamique, d'un processus qui fait « devenir-autre ». À partir de là, il dégage trois principales forces d'altération. La première transforme un bruit du continuum sonore en son musical, elle construit des sons, des échelles puis des thèmes. La dernière force concerne la réalisation sonore d'une oeuvre : lors de l'exécution, l'interprète rétablit ce que la notation ne peut inscrire sur la partition. Cette altération est irréductible car « *l'oeuvre musicale n'est accomplie que dans l'oreille* ». La force centrale d'altération se situe au sein de l'oeuvre, dans la tension entre inventivité et règles de composition. Pour le philosophe, l'énergie est le sens immanent de l'oeuvre musicale et le concept d'altération devient un moyen de penser cette énergie. L'oeuvre musicale est polyphonique au sens où elle donne à entendre une temporalité complexe. Chaque ligne mélodique superposée représente un temps concret qui compose le temps global de la polyphonie que l'appoggiature et le retard permettent de ressentir. L'expérience musicale de la polyphonie dans le sens d'une simultanéité de plusieurs temporalités n'a aucun équivalent dans les autres arts.

Le temps musical est si profondément lié au temps de la perception, et donc au temps de la vie, que l'emprise corporelle et mentale qui en résulte peut atteindre l'envoûtement. Le corps apparaît comme le lien entre le jeu et l'écoute : soit il produit la musique, soit il se soumet aux emprises qui le règlent et le dérèglent. En nous confiant qu'il préfère d'avantage jouer de la musique que l'écouter, Bernard Sève révèle l'intimité qui relie sa pensée musicale à l'expérience de

l'interprète.