

## L'interprétation

### La notion d'interprétation à l'épreuve de la pratique instrumentale<sup>1</sup>

Bernard Sève<sup>2</sup>

Philopsis : Revue numérique  
<http://www.philopsis.fr>

---

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Rares sont les notions aussi protéiformes ou équivoques que celle d'interprétation. Cette notion concerne aussi bien les fausses sciences (astrologie, divination, numérologie, etc.) que les savoirs relevant de ce que Carlo Ginzburg appelle le « paradigme indiciaire »<sup>3</sup> (psychanalyse, enquêtes policières, authentications en matière d'œuvres d'art, etc.). Elle concerne les sciences philologiques, juridiques, historiques ou sociales, l'exégèse religieuse, et, bien sûr, le vaste champ, lui-même très diversifié et même conflictuel, de l'herméneutique. Elle est centrale pour l'ensemble des arts de performance (le théâtre, la rhétorique entendue comme l'art des discours proférés en public, la danse, la musique, le mime, les arts de jonglerie, etc.). Elle est enfin, elle est d'abord, une catégorie de la théorisation spontanée de l'expérience quotidienne : on interprète une mimique, un silence, une attitude, une phrase, et on interprète l'interprétation que l'autre fait (ou que l'on suppose que l'autre fait) de nos propres mimiques, silences, attitudes et phrases. Cette interprétation spontanée et sauvage précède toute interpréta-

---

<sup>1</sup> Une première version de cette étude a paru dans l'excellente revue suisse *Dissonance*, n° 135, septembre 2016, sous le titre « Du moyen à la fin, sur l'interprétation instrumentale » (consultable en ligne : [https://www.dissonance.ch/fr/archives/articles\\_de\\_fond/1167](https://www.dissonance.ch/fr/archives/articles_de_fond/1167)).

Je remercie *Dissonance* de m'avoir autorisé à en proposer une seconde version, assez différente de la première, pour *Philopsis*.

<sup>2</sup> Professeur émérite en esthétique et philosophie de l'art, Université de Lille, UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage », [bernard.seve@univ-lille3.fr](mailto:bernard.seve@univ-lille3.fr)

<sup>3</sup> Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Flammarion, 1989 ; édition revue, Verdier, 2010.

tion réfléchie et savante, et plus encore toute théorie de l'interprétation. L'homme est un animal qui interprète, qui ne peut pas s'empêcher d'interpréter, comme Nietzsche l'a bien vu.

On ne se demandera pas ici s'il existe une unité de cet ensemble si disparate de pratiques interprétatives, et quel serait, s'il existe, le noyau sémantique de la notion d'interprétation commun à tous ces usages. Je me concentrerai sur l'une seulement des facettes de la notion, sa facette musicale. Il est possible que la notion musicale d'interprétation puisse éclairer les autres notions d'interprétation, ou les autres facettes de ce qui serait « le » concept d'interprétation, s'il existe. Mais ce bénéfice secondaire éventuel n'est pas ce que je cherche ici. Il ne peut d'ailleurs survenir que s'il n'est pas directement recherché, et si la pensée s'efforce d'explorer pour eux-mêmes les problèmes posés par l'interprétation musicale. J'ajoute que la notion d'interprétation musicale ne couvre pas tout le champ des pratiques musicales, puisque l'interprétation suppose un « texte », ou plus exactement une partition, à interpréter. L'improvisation musicale n'est donc pas concernée par les problématiques de l'interprétation, encore qu'on puisse appeler « interprétation », en un sens élargi, l'improvisation sur un thème ou un standard donnés ; à l'inverse, il n'existe pas d'interprétation musicale sans un élément d'improvisation, qui est la liberté et la vie du jeu.

Quand on parle d'interprétation musicale, tout le monde comprend ce que l'on veut dire : un musicien joue ou exécute une partition. « Jouer », « exécuter », « interpréter », n'ont pas exactement le même sens. « Jouer » est trop ludique, « exécuter » est trop mécanique, « interpréter » est le meilleur des trois termes. « Interprétation musicale » est cependant une expression ambiguë, ce que ne sont pas les mots « jouer » ou « exécuter ». « Interprétation musicale » peut désigner la réalisation sonore particulière d'une partition, mais peut désigner aussi l'assignation d'un sens à une partition, indépendamment de toute réalisation sonore. Dans le premier cas, le mot « interprétation » met l'accent sur l'activation subjective d'une série d'instructions notées par le compositeur ; dans le second cas, la partition est considérée comme un texte relevant d'analyses de type herméneutique.

Je me contenterai de quelques remarques sur la pertinence qu'il y aurait à appliquer à la musique les catégories de l'herméneutique, pertinence dont, personnellement, je doute beaucoup. Toute pièce musicale paraît chargée d'un sens ; interpréter (au sens herméneutique) une sonate consisterait à en chercher le sens. Beethoven a-t-il voulu « dire quelque chose » dans la sonate *Appassionata*, et, si oui, quoi ? Mais se poserait-on la même question devant une fugue de Bach ? Et comment ne se la poserait-on pas en écoutant les *Madrigaux* de Monteverdi ? Mais il est vrai que les *Madrigaux* sont d'abord des textes, et que Monteverdi a théorisé le primat du texte sur la musique. Certains théoriciens pensent que la musique a un sens purement immanent, ne renvoyant qu'au jeu interne de ses formes, jeu en lequel se résoudre toute pièce musicale (thèse dite « formaliste » de Hanslick<sup>4</sup> ou de Boris de Schloezer<sup>5</sup>) ; d'autres, qu'elle a ou peut avoir un sens transcendant,

---

<sup>4</sup> Eduard Hanslick, *Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale* [1854], Christian Bourgois, 1986.

<sup>5</sup> Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach* [Gallimard, 1947], PUR, 2010.

ou plutôt (pour éviter tout équivoque), un sens référentiel, parce que la musique peut parler du monde, des émotions, des affects (thèse défendue par de nombreux auteurs, à la suite de Jean-Jacques Nattiez<sup>6</sup>). Les divergences entre les méthodes employées pour analyser les œuvres musicales ajoutent à la complexité si ce n'est à la confusion du débat<sup>7</sup>.

Il me semble qu'il existe de bons arguments pour résister à la tentation d'appliquer à la musique les outils de l'herméneutique. L'herméneutique des textes (littéraires ou non) repose sur une double donnée. D'une part, le médium du commentaire interprétatif est le même que celui du texte commenté (c'est le langage humain<sup>8</sup>), et, d'autre part, l'herméneute use de l'extraordinaire faculté qu'ont les énoncés en langue naturelle de pouvoir être reformulés (dans la même langue) ou traduits (dans une autre langue). Or ces deux données sont inexistantes dans le royaume de la musique. Le médium de la critique ou de la théorie musicale (une langue naturelle quelconque) est différent du médium de l'œuvre musicale commentée (médium qui repose sur une structuration culturelle du continuum sonore, comme le système tonal ou le système dodécaphonique, pour ne prendre que des exemples occidentaux), et cette différence des médiums creuse un écart décisif avec la situation herméneutique de l'interprétation des textes. On peut, par ailleurs, reformuler le sens d'un texte, c'est une manière usuelle de montrer qu'on l'a compris ; on peut également le traduire. Mais on ne peut ni reformuler un prélude de Chopin ou un quatuor de Mozart, ni les traduire (en quoi les traduirait-on ?). La pratique musicale la plus proche de la traduction serait peut-être la transinstrumentation : jouer une pièce musicale sur un instrument différent de celui qui avait été prévu par l'auteur, par exemple jouer au piano les *Variations Goldberg* de Bach écrites pour clavecin. Mais ce n'est qu'en un sens métaphorique qu'on pourrait dire qu'une transinstrumentation est une traduction. Il existe bien d'autres opérations musicales relevant de la transformation : citer, réemployer, varier ; ces types de transformation ne sont pas propres à la musique, les différents arts les pratiquent, y compris bien sûr la littérature. Mais citer, réemployer, varier sont tout autre chose que reformuler ou traduire. La possibilité d'une reformulation ou d'une traduction est la condition de l'herméneutique, et cette possibilité n'existe pas en musique.

Aucun des concepts et principes fondamentaux de l'herméneutique (le primat de la mécompréhension, le cercle herméneutique, l'opposition de l'esprit et de la lettre, la distinction expliquer / comprendre, la fusion des ho-

---

<sup>6</sup> Parmi beaucoup d'autres textes, voir par exemple Jean-Jacques Nattiez, « La narrativisation de la musique : la musique, récit ou proto récit ? », *Cahiers de narratologie*, n° 21, 2011, lisible sur <http://narratologie.revues.org/6467> ; Marta Grabocz éd., *Sens et signification en musique*, Hermann, 2007 ; dans une optique différente, voir Charles Rosen, *Aux confins du sens*, Seuil, 1998.

<sup>7</sup> Christian Accaoui, article « Musique et sens » in *Éléments d'esthétique musicale*, dir. Christian Accaoui, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 371-377 ; Anne Roubet, article « Herméneutique », *ibid.*, p. 214-221.

<sup>8</sup> On pourrait objecter que commenter en français un texte écrit en allemand, c'est changer de médium. Mais tout dépend de l'extension que l'on donne à la définition de « médium ». Je répondrai en outre qu'il est toujours possible de traduire en allemand ce commentaire français d'un texte allemand ; or cette opération est impossible pour le commentaire, en quelque langue que ce soit, d'une pièce musicale. Il ne peut pas être traduit « en musique ».

rizons, la précompréhension<sup>9</sup>) ne peut donc, sauf forçage, s'appliquer de manière correcte et intéressante aux pratiques musicales. Ce lexique n'est pas musicalement signifiant. Ces remarques ne privent évidemment pas de pertinence les théories portant sur le figuralisme, les madrigalismes ou les topiques musicaux<sup>10</sup> ; ces théories sont d'ailleurs d'autant plus fortes qu'elles se dispensent de transposer dans le domaine de la musique les concepts de l'herméneutique littéraire, juridique, religieuse ou philosophique.

C'est donc en nous tournant vers le premier sens de la notion d'interprétation musicale, le jeu, l'exécution, la réalisation sonore du programme qu'est une partition, que nous nous trouverons sur un terrain solide. Cette question est assez peu travaillée par les philosophes. S'il existe de nombreux ouvrages consacrés à la bonne manière de jouer Bach ou Mozart au clavier, à l'histoire des techniques d'interprétation, ou à celle des traités d'interprétation, ces ouvrages sont principalement dus à des historiens de la musique, à des musicologues, à des interprètes (les pianistes sont particulièrement féconds en analyses et témoignages : Marguerite Long, Paul Badura-Skoda, Glenn Gould par exemple). Les compositeurs laissent parfois de précieuses instructions sur la façon de jouer leurs œuvres : ainsi *L'Art de toucher le clavecin* (1716) de François Couperin. Les querelles concernant l'usage des instruments anciens ont suscité quelques bons ouvrages, au premier rang desquels *Le Discours musical* du violoncelliste et chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt<sup>11</sup>. On citera également *Le Compositeur et son double*, de René Leibowitz<sup>12</sup>, plus connu pour son engagement sans concession dans la musique dodécaphonique. Mais on trouve assez peu d'ouvrages proprement philosophiques portant sur les problèmes théoriques posés par l'interprétation des œuvres musicales. Il faut principalement signaler deux textes philosophiques très différents, mais importants l'un et l'autre : *L'interprétation créatrice* de Gisèle Brelet<sup>13</sup>, et « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould » de Catherine Kintzler<sup>14</sup>.

La musique n'est pleine et complète que lorsqu'elle est jouée, lorsqu'elle sonne. Or interpréter une pièce musicale ne consiste pas seulement à

---

<sup>9</sup> On se référera, pour ces différentes notions, au recueil *L'Interprétation, un dictionnaire philosophique*, dir. Christian Berner et Denis Thouard, Vrin, 2015. Dans le sens opposé à la thèse que je défends, voir H. Danuser, « L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique », in *Sens et signification en musique*, op. cit.

<sup>10</sup> Raymond Monelle, *The musical topic : hunt, military, and pastoral*, Indiana University Press, 2006. Voir aussi les articles « Figures musicales » (Chr. Accaoui), « Madrigalisme » (H. Charbagi) et « Rhétorique » (Chr. Accaoui) dans les *Éléments d'esthétique musicale*, op. cit.

<sup>11</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, Gallimard, 1984.

<sup>12</sup> René Leibowitz, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale* [1971], Gallimard, Tel, 1986.

<sup>13</sup> Gisèle Brelet, *L'Interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, 2 volumes, PUF, 1951. Le style des livres de Gisèle Brelet a sans doute un peu vieilli, mais ces livres méritent d'être lus (son autre grand livre sur la musique est *Le Temps musical, Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, 2 volumes, PUF, 1949).

<sup>14</sup> Catherine Kintzler, « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould », 21 mai 2017, in *Mezetulle*, <http://www.mezetulle.fr/survalorisons-linterpretation-musique/>.

« jouer ce qui est écrit ». Il appartient à la logique même de la notation musicale que tout ne puisse pas être noté. On sait que, dans la notation standard occidentale, des valeurs musicales aussi importantes que le timbre, les attaques, les intensités, la vitesse, l'expression, ne peuvent pas être notées par des marques disjointes (au sens de Nelson Goodman<sup>15</sup>), elles peuvent simplement être approximativement suggérées par des formules en langue naturelle (*presto*, *empfindungsvoll*, etc.). Seules peuvent être notées la hauteur et la durée ; encore ces notations sont-elles relatives (la hauteur absolue d'un *la* 3 dépend du diapason en vigueur, et les rapports réels de durée entre une blanche et une noire dans un rythme ternaire n'a rien de mathématique ou de métronomique). Le principe même de la notation implique qu'elle soit complétée voire débordée par une activation subjective, le jeu de l'interprète. Or ce complément ajoute nécessairement quelque chose (des nuances, et souvent plus) à la partition écrite, même si l'interprète respecte scrupuleusement tout ce qui est écrit.

Il faut ajouter que la musique exige le plus souvent plusieurs interprètes, les pièces pour soliste étant l'exception dans tous les genres de musique. L'interprétation à plusieurs, avec ou sans chef d'orchestre, soulève de nombreuses questions dans le détail desquelles je ne puis entrer ici. J'évoquerai simplement deux textes importants concernant l'interprétation collective des musiciens : « La mémoire collective chez les musiciens » (1939), de Maurice Halbwachs (1877-1945)<sup>16</sup> ; « Making music together : a study in social relationship » (1951) d'Alfred Schütz (1899-1959)<sup>17</sup>, article consacré en partie à discuter les idées d'Halbwachs<sup>18</sup>. Cette interprétation à plusieurs, collaborative par définition, mobilise certaines formes de communication non verbale (gestes, regards, mimiques), comme le fait d'ailleurs aussi la communication verbale.

Ces remarques concernent aussi bien le chant que l'interprétation instrumentale. Mais la question de l'interprétation instrumentale me paraît, pour des raisons méthodologiques, plus intéressante à examiner que celle de l'art vocal. Il ne s'agit nullement d'exclure la voix humaine de la musique ; mais la musique chantée est, par définition et à de très rares exceptions près

---

<sup>15</sup> Dans le système tonal, il n'y a rien entre un do et un do#, il y a disjonction entre do et do#, la notation est donc précise. La précision notationnelle suppose la discontinuité des marques graphiques. Alors que la distinction entre *allegro* et *allegro molto* est imprécise, parce qu'entre ces deux valeurs de vitesse il y a tous les intermédiaires possibles. Dans un système qui contient des quarts de ton, il y a un intermédiaire entre un do et un do#, mais il n'y en a pas entre le do et le do augmenté d'un quart de ton.

<sup>16</sup> Ce texte est paru dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, mars-avril 1939, p. 136-165. Rappelons qu'Halbwachs, mort en déportation à Buchenwald en 1945, ne put mener à bien son livre *La Mémoire collective* dont l'article sur la mémoire des musiciens devait constituer le premier chapitre, et qui parut posthume. On lira cet article dans la seconde édition de *La Mémoire collective*, due à Gérard Namer, Albin Michel, 1997.

<sup>17</sup> Article traduit en français par Bastien Gallet sous le titre « Faire de la musique ensemble, une étude de la relation sociale », dans Alfred Schütz, *Écrits sur la musique, 1924-1956*, édition M.F., 2007, p. 113-139. Voir L. Perreau, « Comment s'entendre ? », postface à l'édition des *Écrits sur la musique*, p. 169-186 ; *id.*, « Sur la musique faite ensemble. La relation de syntonie comme condition de la relation sociale chez Alfred Schütz » in *Quand le geste fait sens*, dir. L. Angelino, Éditions Mimesis, 2015 ; Th. Dommange, « Les *Écrits sur la musique* d'Alfred Schütz », *Revue de Synthèse*, décembre 2007.

<sup>18</sup> Je présente et discute ces deux textes dans un article intitulé « Conjuguer les temps. La musique comme pratique collective », à paraître dans *Musicologies nouvelles*, Éditions Lugdivine, automne 2017, numéro consacré au programme de l'agrégation de musique 2018.

(chanter des onomatopées), une musique sur texte. L'interprétation (réalisation sonore) par le chanteur d'une musique sur texte est donc toujours aussi une interprétation (donation de sens) du texte chanté : la manière de chanter contribue à mettre en lumière, ou à altérer, le sens du texte. Rien de tel dans la musique instrumentale. Plus généralement, j'ai soutenu ailleurs que la musique existe « sous condition organologique », et que l'instrument est premier par rapport à la voix<sup>19</sup>. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire d'être d'accord avec moi sur ce point pour accepter le primat méthodologique que j'accorde, dans la présente réflexion, à la musique instrumentale sur la musique sur texte.

Il existe une double médiation entre la partition instrumentale et son interprétation sonore : la médiation d'un corps humain en action (comme pour le chant), et la médiation d'un instrument matériel (que le chant ne connaît pas). Cet instrument est en général complexe, il use de mécanismes plus ou moins nombreux (le piano, dit Bartok, est une combinaison de leviers, « toute une armée de leviers en vue d'un transfert de forces »<sup>20</sup>). Ce couplage du corps humain et de l'instrument de musique est à la fois moqué et souligné dans les représentations d'animaux musiciens dont le Moyen-Âge raffolait (âne jouant de la harpe, lion jouant de la viole), tout comme dans les représentations, toutes contraires, d'anges musiciens jouant de la trompette, du rebec ou du triangle. Dans ces peintures ou sculptures grotesques ou sublimes, la convenance entre corps humain et instrument de musique est exposée dans une sorte de preuve iconique par l'absurde. C'est une structure fondamentale de la musique, dans quelque civilisation que ce soit.

Or il n'existe pas de double médiation dans l'herméneutique des textes ; si l'on suppose, non sans raison, qu'une lecture à haute voix est nécessaire à l'intelligence pleine d'un texte poétique ou religieux, cette lecture ne mobilise aucun outillage matériel. L'interprétation musicale commence avec le fait instrumental. Ce fait est lui-même double : il faut se servir d'instruments « en général », il faut se servir de tel ou tel instrument déterminé. Le premier point exprime ce que j'ai appelé la condition organologique de la musique, le second exprime la nécessité d'un choix fait par l'interprète. Cette nécessité d'un choix couvre un spectre très large de possibilités : à une extrémité, l'œuvre « abstraite » ne prescrivant aucun instrument particulier (*L'Art de la fugue* de Bach peut être jouée au clavecin, à l'orgue, par un ensemble instrumental plus ou moins important) ; à l'autre extrémité, une œuvre qui prescrirait non seulement un instrument générique déterminé (un orgue d'église) mais tel instrument singulier (l'orgue de Saint-Eustache à Paris par exemple – un peu comme Wagner voulait que l'on ne jouât *Parsifal* qu'à Bayreuth) ; ce cas n'existe peut-être pas, ou pas encore, il est néanmoins possible. Entre ces deux extrêmes, on trouve les œuvres dont l'instrumentation est sous-prescrite, c'est-à-dire implicitement prescrite par les traditions locales (*Sonate pour une basse et un dessus*, le « dessus » pouvant être joué par une flûte, ou un violon, ou un hautbois), les œuvres dont l'instrumentation est prescrite (musique classique et romantique, *Trio pour*

---

<sup>19</sup> Bernard Sève, *L'Instrument de musique, une étude philosophique*, Seuil, 2013. J'y développe l'idée qu'en musique l'instrument est premier, dans l'ordre logique sinon dans l'ordre chronologique.

<sup>20</sup> Béla Bartok, « La musique mécanique » [1937], tr. Peter Szendy, in *Instruments, Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 7, 1995, p. 27.

*piano, violon et violoncelle*), les œuvres dont l'instrumentation est surprescrite (beaucoup de pièces de musique des 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles, dans lesquelles sont prescrits non seulement les instruments, dans le moindre détail, mais aussi, en langue naturelle ou dans un code local, les modes de jeu ou d'autres caractères de l'interprétation instrumentale). Or le choix de l'instrument singulier (un piano plus sec, ou plus gras, pour jouer *Arabesques* de Debussy) est déjà une interprétation instrumentale de l'œuvre, avant même que la moindre note ait été jouée. Ce choix de l'instrument, premier niveau de l'interprétation, se double d'un autre type de choix, deuxième niveau : les modes de jeu, les types d'attaque, le geste instrumental<sup>21</sup>. Ne réduisons pas la gestuelle instrumentale à sa surface visible (les doigts du pianiste, le bras de la violoniste), cette gestuelle visible est enracinée dans un invisible travail du corps tout entier, dans une discipline qui mobilise, de quelque instrument que l'on joue, les muscles, les tendons, les nerfs, le souffle, la totalité de ce corps musicien que l'instrumentiste construit, par l'exercice, dans son corps organique<sup>22</sup>.

La notion d'interprétation se conjugue ici avec la notion d'invention. Il s'agit de réaliser la partition dans l'élément du son. Entendons « réaliser » au sens fort, au sens ontologique du terme : réaliser c'est transformer en *res*, en une chose sensible, objective, susceptible d'être partagée dans une expérience intersubjective, en une chose dotée de propriétés présentant un degré suffisant de résistance à l'arbitraire perceptif, et par là descriptibles. « Chose » ne doit bien entendu pas être entendu en un sens réifiant : la « chose musicale » est un processus. Mais « chose » dit la substantialité de ce processus, qui n'est pas un écoulement informe. Interprétation musicale implique invention (nous parlions plus haut d'improvisation), cette invention qui donne l'impression que la musique naît des doigts et du souffle de l'instrumentiste, *quasi una fantasia*. À cette inventivité qui fait la vie du jeu musical et, partant, de l'œuvre jouée, s'ajoutent trois formes d'invention, qui ne sont pas toujours requises mais qui jouent un rôle considérable dans l'histoire de la musique : l'invention organologique, l'invention instrumentale, l'invention exécutive. Il y a invention organologique quand un instrumentiste ou un compositeur fait construire un instrument nouveau (Wagner inventa et fit construire par Sax le *tuben*, instrument intermédiaire entre le cor et le tuba, dont il use notamment dans le *Ring*) ou transforme en profondeur un instrument existant ; invention instrumentale (expression de Jacques Dewitte<sup>23</sup>), quand un musicien détourne ou s'approprie un instrument pour lui faire remplir une fonction inhabituelle dans la culture d'accueil (intégration des percussions orientales dans l'orchestre européen, usage du cymbalum par Stravinsky) ; invention exécutive, quand un instrumentiste joue de son instrument d'une façon neuve, inaccoutumée, voire en principe contre-indiquée (guitare tenue à l'envers, cordes du piano pincées ou frappées par

---

<sup>21</sup> Sur cette très riche notion, voir Claude Cadoz, « Musique, geste, technologie », in H. Genevois et R. de Vivo, dir., *Les Nouveaux Gestes de la musique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1999, p. 47-92 ; Jerrold Levinson, « Sound, Gesture, Space, and the Expression of Emotion in Music », *Contemplating Art*, Oxford University Press, 2006.

<sup>22</sup> Je me permets de renvoyer à ce que j'appelle « Les deux corps de l'instrument, les deux corps de l'instrumentiste », *L'Instrument de musique, op. cit.*, p. 59-75.

<sup>23</sup> Jacques Dewitte, « L'invention instrumentale, Hommage à Igor Stravinsky », *Methodos*, 11 / 2011, <https://methodos.revues.org/2518>.

les mains du pianiste). Ces trois types d'invention ne sont pas étanches et peuvent interférer, leur distinction n'est ici proposée que pour la clarté du propos. Ces inventions, ou du moins la possibilité de ces inventions, est analytiquement contenue dans le concept d'interprétation instrumentale.

L'interprétation, ainsi conçue *sous condition d'invention*, est le lieu d'un ensemble d'interactions dialectiques complexes entre le compositeur, la partition qu'il écrit, l'instrumentiste, son instrument, le luthier ou facteur d'instrument qui a construit cet instrument et en prend soin. Le pianiste Claude Helffer analyse ainsi « l'extension des pouvoirs du piano », extension qui va de pair avec l'invention de nouveaux modes de jeu (frappe des cordes avec des baguettes, usage direct des doigts sur les cordes, écrasement des touches par la main déployée, etc.), mais aussi avec des techniques de jeu (attaques, pédales, notamment la pédale *sostenuto*, etc.) visant à « recréer avec le piano la sonorité d'autres instruments » (on peut penser à des pièces comme *Ausklang* de Helmut Lachenmann ou à *En plein air* de Béla Bartók)<sup>24</sup>. L'extension des pouvoirs du piano, ou des autres instruments (car des analyses semblables pourraient être proposées pour tous les instruments acoustiques) peut être interprétée comme activation de potentialités instrumentales enfouies ou refoulées (Hervé Lacombe<sup>25</sup>). Apparu à un moment déterminé dans l'histoire, l'instrument vit au-delà des conditions de sa naissance et se révèle apte à des productions sonores qu'on n'aurait jamais imaginées (le même clavecin peut jouer des pièces aussi différentes qu'une sonate de Scarlatti et *Continuum* de Gyorgy Ligeti).

Mais un renversement se produit ici. Nous avons jusqu'à présent envisagé l'instrument en tant qu'il interprète une partition. Or il arrive que ce soit la partition qui interprète l'instrument, et plus souvent qu'on ne croit. La formule « la partition interprète l'instrument » n'a littéralement aucun sens ; mais la formule « le compositeur, dans ses partitions, interprète l'instrument » en a un (j'entends compositeur au sens large, y incluant aussi l'improvisateur). Je m'inspire librement ici des *Problèmes de la musique moderne* de Boris de Schloezer et Marina Scriabine<sup>26</sup>. Dans ce livre les auteurs soutiennent que les compositeurs n'ont eu de cesse, tout au long de l'histoire de la musique occidentale, d'accroître leur pouvoir sur leur matériau (le son) et, partant, sur le matériel (les instruments) – la composition électro-acoustique étant à leurs yeux (en 1959) l'accomplissement de ce désir de maîtrise du son. Dans un esprit voisin, je propose de lire certaines pages des musiques contemporaines comme autant de manières d'interpréter les instruments, de donner une signification nouvelle à tel ou tel instrument (non seulement à sa sonorité, mais aussi à la gestuelle qu'il requiert, à son

---

<sup>24</sup> Je renvoie ici aux textes remarquables d'un colloque organisé à l'IRCAM par l'Ensemble Intercontemporain du 18 au 23 février 1980, textes à ma connaissance non publiés, mais consultables à l'IRCAM.

<sup>25</sup> Hervé Lacombe, « L'instrument de musique : identité et potentiel », *Methodos*, 11 / 2011, <https://methodos.revues.org/2552>. La potentialité enfouie est celle que l'on n'avait jamais envisagée (frotter le chevalet du violoncelle avec l'archet), la potentialité refoulée est celle que l'on connaissait mais que l'on rejetait (faire claquer les clés de la flûte) jusqu'à ce qu'elle devienne légitime dans un contexte musical nouveau.

<sup>26</sup> Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Minuit, 1<sup>ère</sup> éd. 1959, 2<sup>ème</sup> éd. 1977, avec une postface de Iannis Xenakis, 3<sup>ème</sup> éd., PUR, 2016, introduction et notes de Bernard Sève.



inscription dans des instrumentariums variés, etc.). C'est ce que fait le compositeur Luciano Berio dans sa série de *Sequenze* (écrites de 1958 à 2003) : chaque *Sequenza* est écrite pour un instrument solo, et la pièce est souvent d'interprétation très difficile. C'est qu'il s'agit d'élargir les possibilités de l'instrument et celles de l'instrumentiste (chaque *Sequenza* est écrite pour un musicien explicitement nommé), il s'agit parfois de côtoyer l'injouable, l'impossible (Beethoven ou Liszt ont eux aussi écrit des passages impossibles à jouer). Il s'agit également de modifier l'identité sociale des instruments ; car les instruments ont des identités extra-musicales, sociales, religieuses, magiques, sexuelles et genrées ; le tuba est, ou plutôt était, un instrument « d'homme » ; la harpe était au Moyen-Âge un instrument « d'homme » (Charles le Téméraire, Duc de Bourgogne, était un excellent harpiste ; et les *Minnesinger* du *Tannhäuser* de Wagner accompagnent leurs chants à la harpe), avant de devenir un instrument « de femme » ; le cornet ou l'accordéon sont des instruments populaires et le violoncelle un instrument noble. Mais les choses changent, on voit, dans les orchestres, de plus en plus de femmes jouer de la trompette ou des percussions, d'hommes jouer (à nouveau !) de la harpe ; certains groupes de musique populaire utilisent le violoncelle (les *Ogres de Barback*), et Luciano Berio a fait entrer l'accordéon dans l'instrumentarium de la musique dite savante (*Sequenza XIII*). On sait aussi que la modification du répertoire d'un instrument modifiée, à la marge ou centralement, son identité. Berio « interprète » les instruments, dans ses *Sequenze*, au sens où il en modifie l'identité musicale, les possibilités sonores, la signification culturelle.

Berio a lui-même commenté sa *Sequenza II* pour harpe (écrite en 1963 pour le harpiste Francis Pierre [1931-2013], un homme donc) :

« Prenez par exemple la *Sequenza II* pour harpe. L'«impressionnisme» français nous a laissé une vision assez limitée de cet instrument : comme si sa caractéristique principale était de ne pouvoir être joué que par des jeunes filles à moitié nues, aux longs cheveux blonds, qui se contentent d'en tirer de séduisants *glissandi*. Mais la harpe a un autre aspect, plus dur, plus fort et plus déterminé, un aspect que l'école moderne de Salzedo a aidé à établir. *Sequenza II* cherche à souligner certaines de ces caractéristiques et à les faire apparaître simultanément. À certains moments, elle doit sonner comme une forêt à travers laquelle souffle le vent »<sup>27</sup>.

Comme souvent dans l'histoire des techniques et des arts, une invention neuve nous conduit à réinterpréter le passé (c'est un enrichissement rétrospectif, à la manière des prédicats esthétiques à valeur rétrospective selon Arthur Danto<sup>28</sup>) ; c'est ainsi que l'invention proprement cinématographique du montage nous a amenés à interpréter en termes de montage certains procédés de construction narrative, théâtrale ou musicale des siècles passés.

---

<sup>27</sup> Luciano Berio, *Two interviews*, Marion Boyars, New York/Londres, 1985, p. 99, trad. de Jacques Dewitte.

<sup>28</sup> Arthur Danto, « Le monde de l'art » [1964], in *Philosophie analytique et esthétique*, textes traduits et présentés par Danielle Lories, Klincksieck, 2004, p. 184-198. Danto soutient que les inventions artistiques dotent rétrospectivement les œuvres du passé de propriétés qu'elles n'avaient pas lors de leur production : Ingres, depuis l'expressionnisme, peut être rétroactivement vu comme un peintre figuratif et *non-expressionniste*. On pourrait objecter que *non-x* n'est pas une propriété réelle, mais simplement un prédicat extérieur, ce qui est peut-être ce que Danto avait en vue.

L'interprétation des instruments par les *Sequenze* de Berio amène à interpréter rétroactivement certains choix instrumentaux des compositeurs du passé comme des *propositions d'interprétation de ces instruments* : quelque chose comme « oui, cet instrument peut faire ça ! », « cet instrument n'est pas ce que vous croyez ». On pourrait, remontant le temps, et parmi bien d'autres exemples possibles, évoquer le solo de contrebasse dans la *Première Symphonie* de Mahler, l'usage des timbales dans le *scherzo* de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, l'utilisation des altos dans le sixième des *Concertos* dits brandebourgeois de Bach. La « musique concrète instrumentale » d'Helmut Lachenmann est un des points d'aboutissements paradoxaux de ce processus (paradoxaux, puisque le son « propre », c'est-à-dire habituel, de l'instrument, disparaît).

Le renversement que nous venons d'examiner peut être décrit comme une permutation du moyen et de la fin. J'évoquerai encore une fois Boris de Schloezer et Marina Scriabine, ou plutôt une de leurs formules les plus remarquables : si le musicien « faisait jusqu'à présent “de la musique avec des sons”, selon l'expression courante, il fait maintenant *des sons avec de la musique* ; c'est son opération qui les engendre »<sup>29</sup>. D'une certaine façon, on pourrait aussi dire que c'est la musique qui engendre l'instrument, parce qu'elle le fait construire ou transformer (invention organologique), parce qu'elle en détourne l'usage et l'identité (invention instrumentale), parce qu'elle en révolutionne les modes de jeu (invention exécutive). Plus radicalement, l'instrument (son nom dit bien sa fonction ancillaire) devient parfois l'objet, la fin, quand la musique devient l'instrument de son instrument.

Mais l'instrument, l'interprétation instrumentale, sont-ils jamais de simples moyens ? Le vocabulaire du service (l'instrument et l'instrumentiste sont « au service » de la musique), pour fréquent qu'il soit, n'en est pas moins trompeur. Dans l'amour que le musicien ou l'amateur portent à la musique, au jeu instrumental, n'entre pas seulement l'amour des formes sonores en mouvement. Il y entre aussi l'amour des sons comme tels, l'amour de l'objet appelé « instrument de musique » qui permet de produire ces sons, l'amour des matériaux dont il est composé, de sa mécanique, de la gestuelle qu'il appelle ou permet, de sa puissance sonore, l'amour du toucher, l'amour de la co-vibration entre le corps musical de l'instrument et le corps musicien de l'instrumentiste. L'amour des conditions matérielles de l'interprétation, sans lesquelles la musique ne serait pas.

---

<sup>29</sup> Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit., p. 158. Les italiques sont dans le texte.