



LETTRES
SORBONNE UNIVERSITÉ

UFR de Philosophie

Mémoire de Master II

Spécialité : Esthétique et Philosophie de l'Art

Présenté et soutenu par :
Guilhem CHAMEYRAT

2026

**D'un paradigme esthétique vers l'autre, vers une double
teinte de l'authenticité ?
Le cas de l'interprétation de la musique savante**

Sous la direction de :
Mme Carole TALON-HUGON

Remerciements

J'adresse mes sincères remerciements à ma directrice de recherche Madame Carole Talon-Hugon, pour son accompagnement, ses conseils, son enthousiasme et sa bienveillance tout au long de cette année, ainsi qu'aux enseignantes du Master d'Esthétique et de Philosophie de l'Art pour leur soutien et leurs recommandations tout au long de cette recherche. Je tiens ensuite à remercier Edna Stern et Nicolas André, qui ont accepté de s'entretenir avec moi sur les sujets relatifs à ce mémoire. Je remercie également Inbar Rothschild, Frédéric Gaussin, Chris Walton ainsi que la Société Wilhelm Furtwängler pour les ressources qu'ils ont mises à ma disposition. Enfin, je remercie Denis Forest, au cours duquel je dois la première intuition de cette recherche, et du lien entre pratiques scientifiques et interprétatives.

Sommaire

<u>Remerciements</u>	<u>2</u>
<u>Sommaire</u>	<u>3</u>
<u>Introduction</u>	<u>5</u>
<u>Première partie : D'un paradigme esthétique vers l'autre. Approches post-romantique et contemporaine</u>	<u>13</u>
<u>Chapitre 1 : Remarques méthodologiques</u>	<u>14</u>
1. Des origines du geste interprétatif en musique	14
2. Une affaire de propriétés esthétiques	18
3. Des paradigmes en esthétique	25
<u>Chapitre 2 : L'approche post-romantique</u>	<u>28</u>
1. Un principe nécessaire et suffisant : sonner	28
2. Faire sonner. Des variables constitutives de l'approche post-romantique	33
2.1. Effets et effet	33
2.2. La dimension organique	37
2.3. Figurer	39
<u>Chapitre 3 : L'approche contemporaine</u>	<u>44</u>
1. De la période « extraordinaire »	44
2. Ruptures et continuité	48
2.1. Un retour de la valeur objectivité ? Deux dimensions de l'authenticité	48
2.2. Préserver la dimension sonnante	52
2.3. La controverse du sens	56
3. De l'incarnation esthétique du paradigme	58
<u>Deuxième partie : De l'authenticité phénoménale vers l'authenticité stricte. Vers un désengagement poïétique ?</u>	<u>62</u>
<u>Chapitre 4 : De l'apparition d'une nouvelle propriété esthétique : le lisse</u>	<u>63</u>
1. Éléments de définition	64
2. De l'opposition du lisse au romantisme	66
<u>Chapitre 5 : La détermination sémantique</u>	<u>70</u>
1. Les entités sémantiques	70
2. Du rôle de l'intentionnalité	72
3. Répercussions sur la double teinte de l'authenticité	74

Chapitre 6 : Le concept du détournement	81
1. Remarques préalables	81
2. Vers une conception internaliste du détournement, un héritage romantique ?	82
Chapitre 7 : Bouleversements dans l'altérité	88
1. Actualité et inactualité. Vers une homogénéisation des attentes esthétiques ?	88
1.1. Vers une portée institutionnelle de l'uniformité ?	88
1.2. Du rôle des techniques sonores	92
2. Contre le désengagement. Pour une éthique de l'interprétation	96
2.1. Une puissance d'altérité : le geste interprétatif comme confrontation directe	96
2.2. Vérité, progrès et confrontation	102
Conclusion	109
Bibliographie	116
Ouvrages	116
Articles et revues	118
Sitographie	120

Introduction

Henri Casadesus, né en 1879 à Paris, est un compositeur — et un chef d'orchestre — dont le nom ne dit rien d'autre pour la majeure partie des mélomanes que son appartenance à sa famille. Les Casadesus représentent en effet une puissante dynastie dans l'histoire de la musique française¹. Certains membres ont encore une digne postérité aujourd'hui, tels Robert, né en 1899, pianiste — mais également compositeur — de renommée mondiale au cœur du XXe siècle, reconnu en France mais surtout adulé aux États-Unis, ou bien Jean, son fils, né en 1927, lui aussi pianiste, mais encore Jean-Claude, chef d'orchestre acclamé né en 1935. Henri n'est donc pas le plus célèbre de son illustre lignée. Cependant, une activité singulière le conduisit à tenir un rôle important pour notre affaire. Henri Casadesus, au côté de ses frères Francis, né en 1870, compositeur, Robert-Guillaume, né en 1878, dit « Robert Casa », comédien, pianiste et chanteur, Marcel, né en 1882, violoncelliste, et Marius, né en 1892, violoniste et compositeur, aimaient à être les premiers à découvrir, dans des bibliothèques d'archives, certaines partitions oubliées signées par de grands maîtres du passé. Certaines de ces partitions furent même enregistrées, et passèrent ainsi à la postérité, comme le Concerto « Adélaïde » de Mozart, qu'enregistra notamment Yehudi Menuhin. Cependant, en 1977, Marius Casadesus reconnut avoir écrit la partition qui avait été attribuée à Mozart ! Dans le même temps, il reconnut que deux Concertos, respectivement attribués à Jean-Christophe Bach, le dix-huitième enfant du Cantor, et à Georg Friedrich Haendel, qui avaient d'ailleurs eux aussi été enregistrés pour la postérité, cette fois par William Primrose, étaient en réalité de la main de son frère Henri ! C'est en réalité que Henri, Francis, Robert Casa et Marius appréciaient particulièrement pasticher le style de fameux compositeurs anciens. Mais pourquoi une farce pareille se révélerait-elle donc si importante pour notre affaire ? Car si les frères ont ainsi pu berner l'ensemble des institutions de la musique savante, que l'on sait si attachées à la tradition, c'est qu'ils étaient en fait de réels érudits. En particulier, Henri Casadesus était très au fait des manières et des usages propres aux musiciens des époques révolues. Il en était très au fait en raison de son appétence, outre son premier prix d'alto du Conservatoire de Paris, pour la viole d'amour, un ancêtre du violoncelle moderne apparu dans le milieu du XVIIe siècle. Et cette passion que cultivait Henri Casadesus pour les instruments issus du passé était si prégnante pour lui qu'il créa en 1901 la Société des Instruments Anciens, qui lui permit de faire l'acquisition d'une importante collection

¹ Quoi qu'ils soient originellement venus d'Espagne.

d'originaux des siècles précédents. Celle-ci se trouve encore aujourd'hui dans le Musée de l'Orchestre Symphonique de Boston.

L'intérêt pour les instruments anciens était alors une lubie rare. Celle-ci le resta en fait jusqu'au milieu du XXe siècle. Les instruments anciens étaient objets de collection, mais il n'était pas question qu'on les utilise pour jouer la musique de leur temps. Cette musique, plus ou moins ancienne, qu'on pourrait en tous les cas dire pré-romantique, était certes encore pour une part sujette à des exécutions en concert, mais ces dernières se fondaient sur des principes d'interprétation directement hérités de la conjoncture qui les avait fait naître, c'est-à-dire l'époque romantique. Il existait bien quelques marginaux pour jouer Bach et les classiques sur des instruments de leur temps — ou des répliques —, mais il s'agissait bien là d'une démarche fortement originale. Il faut dire également que le caractère exceptionnel de ces interprétations était proportionnel à l'exactitude des connaissances qu'avaient alors les interprètes des conditions de production et de réception originelles des œuvres pré-romantiques. Car, en tout et pour tout, toute recherche n'était jamais ou presque que celle d'un particulier, et les résultats fort lacunaires. Paul Hindemith, compositeur important dans l'Allemagne du milieu du XXe siècle, mais qui fut également une figure importante de la direction d'orchestre à l'époque, s'intéressa beaucoup aux instruments d'époque. Il fut à cet égard précurseur, en voulant notamment faire jouer l'*Orfeo* de Monteverdi d'une façon la plus proche possible des conditions d'exécution de l'époque, lors d'un concert de 1954. Mais, malgré tout, toute interprétation est alors encore conditionnée par un principe premier, à la fois nécessaire et suffisant : *comment cela sonne*. Autrement dit, c'est bien l'indexation des choix interprétatifs sur la perception des auditeurs qui reste centrale, et donc prioritaire par rapport à toute tentative d'exactitude, vis-à-vis de l'historicité de la facture instrumentale, soit-elle historiquement informée, et, à une échelle supérieure, du respect des conditions originelles d'exécution de l'œuvre. Ainsi, sans doute conditionné, empiriquement, à des habitudes d'interprétation propres à sa conjoncture, et donc résolument non pas directement romantiques, mais post-romantiques — la facture instrumentale ayant alors considérablement évolué depuis le milieu du XIXe siècle —, Hindemith remplaça certains instruments, procédant du même coup à certaines altérations, devenues nécessaires en voulant maintenir la cohérence de la représentation.

Néanmoins, si Paul Hindemith avait pu obtenir des instruments de l'âge de Monteverdi, c'est grâce à sa rencontre avec une autre figure, qui, elle, sera véritablement centrale pour notre affaire. Un jeune violoncelliste au Symphonique de Vienne, Nikolaus Harnoncourt, vient alors de fonder avec sa femme Alice Höffelner un petit ensemble. Hors des heures de travail officiel, le groupe

répète des œuvres pré-romantiques — principalement baroques — sur des instruments d'époque, et apprend à en maîtriser les singularités, mesurant alors la différence avec la pratique des instruments contemporains. Cet ensemble deviendra le Concentus Musicus Wien, premier orchestre appelé à enregistrer officiellement des œuvres baroques sur leur *instrumentarium* d'origine. Harnoncourt contribue ainsi à prêter des instruments à Hindemith, en échange de quoi il est autorisé à jouer dans la représentation de l'*Orfeo*. La représentation n'est certes pas parfaite, mais la facture même des instruments bouleverse profondément les usages post-romantiques. Car ce à quoi ont abouti les recherches entreprises pour exécuter l'*Orfeo* comme en son temps, c'est bien à une esthétique fondamentalement différente.

Harnoncourt, avec la création du Concentus Musicus Wien, entreprend ainsi d'élargir ensuite les recherches sur l'historicité des œuvres. Ces recherches sont historiques, elles portent sur les conditions d'énonciation originelles des œuvres du passé, en particulier des œuvres d'avant l'époque romantique, en prenant une portée musicologique, car elles induisent des changements radicaux dans la pratique de l'interprétation. D'autres musiciens se joignent à la quête de Harnoncourt, comme le claveciniste Gustav Leonhardt, le violoncelliste Anner Bylsma ou le flûtiste Frans Brüggen. Ensemble, ils réalisent des enregistrements du répertoire baroque, puis classique. Cependant, alors que leur souci de retour à l'expression originelle des œuvres coïncide de plus en plus avec une quête de vérité, leur ambition semble entrer en conflit direct avec le principe même de l'interprétation. Celle-ci, née à l'époque romantique, a fait de l'interprète l'incarnation même de la figure du musicien, et en a du même coup fait un créateur. L'interprète donne à percevoir le fruit de sa subjectivité au public et, plus encore, de son génie. Cependant, à mesure que les recherches sur l'historicité des œuvres prennent en ampleur, elles prennent en rigueur, et se fondent sur des méthodes proprement scientifiques. Plus encore, elles semblent placer les interprètes devant une contradiction fondamentale : si l'interprétation suppose l'expression de soi, toutes les œuvres ne peuvent être exécutées selon les standards instrumentaux contemporains, et propres à la conjoncture post-romantique, qui s'appuie néanmoins explicitement sur le principe nécessaire et suffisant de l'affirmation de sa subjectivité dans le discours musical, priorisant la dimension sonnante — *comment cela sonne*.

Alors l'ensemble des pratiques des interprètes se régule, s'ajuste, se modère, se règle au diapason. Car si cela semble rester nécessaire, il n'est plus suffisant de seulement exprimer ce que la conjoncture romantique avait défini comme le génie, avec une parfaite liberté dans des choix interprétatifs se légitimant par une certaine indépendance à l'égard de l'histoire de la musique. Si le post-romantisme avait consacré l'inactualité de l'œuvre de l'interprète, les œuvres ne peuvent plus

être désormais considérées comme au service d'une strate supérieure. L'œuvre ne peut plus être un moyen, mais doit être considérée comme une fin à part entière. Interpréter prend alors une charge conceptuelle supplémentaire, car cela ne semble plus désormais coïncider avec le seul don d'une vision proprement subjective et donc idiosyncrasique, car le geste interprétatif s'inscrit alors également comme une réponse à une recherche de vérité. Dans ses notes pour sa théorie de la reproduction musicale, regroupées dans le volume *Interpréter : pour une théorie de la reproduction musicale*, Adorno identifie réellement la difficulté. Dans une époque encore pleinement marquée par les conditions d'exécution et de réception romantiques, Adorno s'oppose à la pratique de l'interprétation sur instruments historiques. « Rien n'est plus difficile que cette obligation de repenser les œuvres anciennes, à partir des partitions élastiques d'origine, dans les termes des compositeurs qui les ont écrites² », écrit Adorno. Rien n'est plus difficile, et « l'œuvre "en-soi" est une abstraction³ ». Seulement, Adorno reconnaît malgré tout déjà une forme d'objectivité, qu'il identifie dans l'interprétation du « sens à partir de ce qui est écrit et inversement⁴ ». Il serait donc possible d'identifier un certain contenu ayant une existence extérieure à la subjectivité de l'interprète, et surtout préalable à tout geste interprétatif. Adorno tente encore de donner une voie de résolution :

Trois fils peuvent guider l'interprète hors de ce labyrinthe. Tout d'abord, il devra apprendre comment lire ce qui est noté et en comprendre le langage. Son imagination doit découvrir ensuite l'essence musicale, le langage intérieur derrière les symboles écrits. Enfin, l'interprète devra être parfaitement familier du contexte et de la tradition dans lesquels s'inscrit l'œuvre, y compris tous les usages qui l'entourèrent au moment de sa création.⁵

Nous comprenons bien à quel point certains ensembles d'habitudes et de conceptions préalables semblent alors entrer en conflit. L'interprète est un créateur, il est l'auteur d'une œuvre singulière, mais il ne peut la pourvoir que par l'exécution d'une œuvre préalable, à la fois inaccessible sans un regard subjectivement déterminé tout comme elle est le fruit non seulement de la subjectivité de son compositeur, mais de sa conjoncture propre, qui est loin d'être nécessairement celle dans laquelle évolue l'interprète. La position d'Adorno semble ainsi s'appuyer sur deux présupposés distincts. D'une part, que comme les conjonctures passées représentent des ensembles

² ADORNO, Theodor. W., *Interpréter : Pour une théorie de la reproduction musicale*, édition établie par Henri Lonitz, traduit par Martin Kaltenecker, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2024, 448 pages, page 34.

³ *Ibid*, pages 23-24.

⁴ *Ibid.*, page 32.

⁵ *Ibid.*, page 34.

culturels révolus, les comprendre ne nous est jamais complètement possible, ce qui justifie alors que, d'autre part, à l'arrière-plan, l'expression de la subjectivité de l'interprète, considérée comme étant proprement artistique, doive être privilégiée sur toute recherche scientifique, laquelle perdrait en subjectivité au profit d'une forme d'objectivité qui, au fond, reste pour nous à jamais inaccessible, et s'oppose à la dimension résolument artistique dont devrait procéder le geste interprétatif.

Au fond, la difficulté semble résider dans la réunion insoluble de deux totalités. Deux totalités, parce que deux œuvres, et deux œuvres par elles-mêmes complètes, d'une part celle du compositeur, mais qui n'est jamais accessible que par une seconde totalité en elle-même achevée, celle donnée par l'interprète à travers son geste final — le concert ou le disque. Un geste décisif sur deux plans, dont aucun n'est résolu, achevant d'une part l'œuvre du compositeur tout en ne pouvant se montrer définitif quant à sa forme, et achevant d'autre part un long travail de confrontation à l'œuvre du compositeur par la mise en cohérence de choix nécessairement interdépendants, mais qui malgré tout restent contingents. Mais si les œuvres sont désormais en elles-mêmes complètes, que reste-t-il donc aux interprètes ? Car du paradigme de l'expression de soi, de l'interprète authentiquement génial, nous avons basculé dans l'ère de l'historicité des œuvres. La conscience que les œuvres appartiennent à une histoire de la musique et qu'elles ne sont pas inactuelles semble avoir répondu à une certaine exigence de vérité. Une exigence qui suppose d'une part un certain ancrage conceptuel, ou, autrement dit, un environnement déterminé constitué de valeurs fondamentales, et d'autre part certaines méthodes empiriques systématiques et donc itérables. Une vérité qui, dans notre cas, se révèle résolument polymorphe. Sur le plan historique, la vérité désigne premièrement pour nous la juste forme d'une œuvre venue du passé. Elle apparaît de fait comme une totalité déjà fermée sur elle-même. Cependant, il apparaît néanmoins que l'œuvre du compositeur ne nous est jamais donnée que par esquisses, d'une part par les interprétations qui en ont été données, chacune offrant une perspective en elle-même fermée — d'où que l'interprétation musicale ait si souvent été pensée sur le modèle de l'exégèse —, et d'autre part parce que, sans même l'écouter à travers une interprétation, l'œuvre ne nous est pas accessible sans présupposés, sans biais proprement interprétatifs qui conditionnent la réception que nous en avons. Sur un plan ontologique, cette vérité consiste ainsi en une adéquation entre le contenu des propositions du discours musical de l'interprète et le contenu inscrit sur la partition. Autrement dit, la part d'interprétation ne peut ainsi résider que dans ce qui ne peut relever d'un rapport d'exactitude, c'est-à-dire dans la mise en cohérence de ce qui n'est pas écrit avec la restitution de ce qui est écrit, qui aboutit alors à un rendu spécifique, propre au geste interprétatif en jeu sur le moment. Mais, de

fait, cette exigence de vérité suppose une portée normative, et la dénonciation de toute inadéquation entre le contenu du discours musical perçu, qui n'est jamais que celui de l'interprète, et le contenu de la partition.

Et cette intervention du concept de vérité rejaillit de fait sur une tension interne à un concept central dans tout geste interprétatif : l'authenticité. Le primat désormais donné à une authenticité comprise comme la relation d'exactitude des choix interprétatifs au texte du compositeur, c'est-à-dire au fait de se plier à une vérité ontologique donnée par des recherches empiriques de nature scientifique, a-t-il altéré du même coup la puissance expressive du geste proprement artistique de l'interprète ? Autrement dit, de l'adéquation du discours musical avec le contenu intellectuel propre à la subjectivité de l'interprète, et qui procède seulement de l'interprète ? Et donc, quelle est désormais la part de création dans le geste interprétatif ? Surtout, il semble malgré tout que le geste interprétatif suppose nécessairement confrontation, et division. Car interpréter met en exergue une double altérité, une confrontation tant face au compositeur et surtout à son œuvre qu'au public, en mettant en jeu l'intervention centrale d'une subjectivité, de laquelle découle une esquisse spécifique d'une œuvre qui ne peut être donnée par un autre moyen⁶. Or, si une nouvelle scientificité s'est immiscée dans la pratique de l'interprétation, il faut rappeler qu'au contraire de la confrontation et de la division, la recherche méthodique de vérité propre aux sciences expérimentales vise ultimement consensus et conformité.

L'exigence vis-à-vis des interprètes se révèle ainsi d'une extrême complexité. Qualitativement double, car il est attendu de l'interprète qu'il parvienne à réconcilier ces deux dimensions d'apparence antagonistes de l'authenticité, dans une conjoncture qui, après ce qui semble pouvoir s'étudier comme une véritable bascule paradigmatique, consacre leur caractère aporétique. Or, parallèlement, il nous semble que l'importance extrêmement élevée de ces attentes esthétiques a entraîné dans son sillage l'émergence d'une certaine homogénéité dans la pratique des interprètes. Cela se remarque empiriquement par l'observation que l'exigence de conformité du geste interprétatif à la stricte restitution du texte semble avoir engendré des similarités toujours plus importantes entre les interprétations contemporaines. Plus encore, cela semble avoir donné prise à un étrange paradoxe. Car la pratique des interprètes semble avoir dans le même temps poursuivi l'idéal sonore guidant l'évolution de la facture instrumentale contemporaine, conduisant à lisser la déclamation des phrases, une aspiration qui, pourtant, semble répondre à un idéal proprement

⁶ Car, comme l'environnement paradigmatique nous l'indique, même la lecture d'une partition engage des présupposés et des conceptions préalables. Les présupposés romantiques puis post-romantiques ne sont en effet pas les mêmes que ceux, plus contemporains, issus de cette nouvelle scientificité s'étant greffée à la pratique des interprètes.

romantique, et entre en parfaite contradiction avec les usages pré-romantiques qui nous sont connus par les recherches sur l'historicité des œuvres. Or, l'altérité, concept au cœur du geste interprétatif, se trouve-t-elle réduite, voire qualitativement dégradée par ce mouvement général auquel semblent également participer les institutions de la musique savante ? Mais, réciproquement, quand bien même les conditions de réception post-romantiques supposaient une importante valorisation de l'expression subjective du prétendu génie des interprètes, les interprètes post-romantiques bénéficiaient-ils d'une marge de manœuvre bien supérieure à ceux de l'époque contemporaine ?

Ainsi, nous avons premièrement suivi la voie de la méthode généalogique. Celle-ci se justifie à nos yeux parce que ce glissement de valeurs, qui nous semble se comprendre comme une véritable transition paradigmatique, est concomitant d'une évolution temporelle, ou historique. En est-il la conséquence directe ? Comment expliquer cette concomitance ? Une permanente mise en contexte semble nécessaire. Mais cela ne nous empêchera pas d'interroger l'altérité au cœur du geste interprétatif, sans cesse mise en jeu, et peut-être même en danger. Après l'exposé de remarques méthodologiques préalables, nous en viendrons ainsi premièrement à la définition et à l'interrogation des présupposés théoriques des deux paradigmes que nous nous proposons d'étudier, ancrant ainsi le lien entre l'origine de l'interprétation musicale au sens moderne et les conditions d'exécution et de réception romantiques puis post-romantiques, avant d'interroger les présupposés exigeant l'intervention d'une nouvelle scientificité. Or, cela semble avoir conduit à l'apparition d'une certaine homogénéité vis-à-vis des attentes esthétiques, au sens institutionnel, mais encore au sein même des pratiques interprétatives. Peut-être cela est-il dû à une nouvelle posture réaliste quant à l'existence d'un contenu préalable à l'interprétation. Nous le comprendrons en définissant le geste interprétatif en tant que détermination sémantique, ce qui nous permettra ainsi d'interroger ce que met en jeu en permanence le geste interprétatif, en l'occurrence, différentes manifestations de l'altérité. Ainsi, nous retrouverons la conscience progressive, partagée par l'histoire de l'interprétation, qu'il est résolument impossible de retrouver la forme en-soi fermée de l'œuvre musicale du compositeur. Il nous semble que cela passe par l'affirmation que l'œuvre de l'interprète s'impose comme une création authentique, et que cette posture réaliste quant à l'existence d'un contenu préalable à l'interprétation se trouvant dans le texte du compositeur peut tout au plus conduire à une interprétation plus proche des conditions de sa création. Ce faisant, cela suppose de préserver la thèse, résolument contemporaine, de l'existence d'un progrès interne à l'histoire de l'interprétation. Cependant, cette bascule paradigmatique apparaît peut-être moins comme une rupture radicale, en particulier par sa préservation des conditions de réception de l'interprétation, héritées de l'époque romantique, que comme une prise en considération de la teinte double de

l'authenticité. Cependant, cela ne doit pas amputer la confrontation propre au geste interprétatif, en engageant une double altérité, engageant avec elle le public, et la part de division nécessaire à tout geste d'interprétation.

Première partie : D'un paradigme esthétique vers
l'autre. Approches post-romantique et contemporaine

Chapitre 1 : Remarques méthodologiques

1. Des origines du geste interprétatif en musique

Si l'on veut tenter de comprendre quelle est la source d'un changement systématique survenu, sur les plans esthétique et poétique, au sein même des pratiques en jeu dans le geste interprétatif en musique savante, sans doute la méthode généalogique se révélera-t-elle ainsi la plus féconde. Et sans doute faut-il ainsi premièrement s'intéresser à un certain ancrage philosophique contextuellement déterminé, c'est-à-dire aux présupposés et à la conjoncture conceptuelle en général qui vit naître la pratique de l'interprétation, et, surtout, la vit s'affirmer comme un art à part entière. Autrement dit, en comprenant pourquoi l'exécution est devenue interprétation. Car il nous semble que le geste interprétatif apparaît comme au moins quantitativement supérieur, ses implications le faisant prendre en épaisseur par rapport à la simple exécution d'une œuvre déjà préexistante. Historiquement, le terme d'interprétation possède d'ailleurs une portée religieuse très forte, recouvrant notamment la pratique de l'exégèse, largement supérieure en degré à l'application des sacrements ! Mais la question est, dès lors, pourquoi donc l'exécution s'est graduellement épaissie conceptuellement jusqu'à en venir à changer qualitativement le statut des exécutants, en en faisant non pas seulement des intermédiaires, mais des créateurs ?

Le concept même d'interprétation musicale est né dans le sillage d'une certaine fixation de l'écriture musicale en elle-même. Avant l'époque romantique, autrement dit, avant le XIXe siècle, la musique était, comme l'explique Joëlle Caullier dans « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », un « support⁷ » qui « invitait à l'improvisation, signe de la vie en train de s'éprouver⁸ ». L'incarnation de l'interprète fut premièrement la figure du chef d'orchestre moderne, détenteur de l'autorité et incarnant à lui seul l'interprétation⁹. Le chef, c'est celui qui *dirige* les musiciens. Sa figure, ou son archétype, s'est construite au cours du XIXe siècle autour de deux figures marquantes. Tous deux étaient en réalité, plus exactement, des compositeurs qui

⁷ CAULLIER, Joëlle, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », dans *TUMULTES*, numéro 37, 2011, pages 190-209, page 194.

⁸ *Ibid.*

⁹ Au singulier, c'est-à-dire le geste interprétatif en général.

dirigeaient¹⁰. Chacun d'entre eux, par son style et son approche spécifique, donna naissance à une tradition particulière dans l'histoire de la direction. Ces deux figures tutélaires furent d'une part Felix Mendelssohn, à Leipzig, et d'autre part Richard Wagner, à Dresde. Cependant, Wagner, au contraire de Mendelssohn, mettait en exergue une approche que l'on pourrait sans doute appeler au fond plus démiurgique. Aussi, comme l'explique Caullier :

C'est à partir de Wagner que tout change et que les chefs d'orchestre deviennent les grands-prêtres d'un art mystique ouvert sur l'avenir et dont eux seuls peuvent révéler les vérités encore inconnues. C'est donc à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle que se développe le culte des interprètes et que la nouvelle société matérialiste leur reconnaît une fonction médiatrice avec le registre spirituel, fût-il laïc.¹¹

La notion même d'interprétation musicale fut ainsi dès son commencement liée à un certain ancrage philosophique, la conjoncture romantique. En particulier, le geste interprétatif moderne doit énormément à la figure du chef d'orchestre, les principaux compositeurs pré-wagnériens articulant encore principalement leur pratique autour de l'improvisation – une grande partie de ce que Bach, Mozart ou Beethoven ont couché sur le papier consistait d'ailleurs en réalité au départ dans leurs propres improvisations. Si un « culte » s'est alors formé autour des interprètes, c'était qu'au fond, également, la conjoncture le permettait. Car la philosophie romantique s'incarnait en effet par un idéal de l'affirmation de soi, celle de la subjectivité d'un artiste créateur voire démiruge, sur le modèle de la création individuelle et de la figure du génie. Cette affirmation de l'individualité créatrice ne doit d'ailleurs pas, selon Caullier, être dissociée de « la montée de la société bourgeoise¹² » qui altéra durablement les valeurs de l'aristocratie dans le courant du XIXe siècle. Si l'interprète peut être alors considéré comme un artiste, et qu'il peut ainsi tout autant faire l'objet d'un « culte » que le compositeur¹³ alors qu'il n'est pas l'auteur du texte originel, c'est-à-dire de l'œuvre qui se trouve interprétée et donc au moins transmise par son geste, c'est parce qu'il s'affirme lui-même ; que par la vision que traduit le geste qu'il livre au public, en faisant fonctionner l'œuvre du compositeur, il donne à percevoir la valeur de son génie singulier. Il faut de fait ajouter que la conception d'un interprète artiste ne fut rendue possible que dans le cadre d'une

¹⁰ Et cela à son importante. Car l'association d'idées aura une postérité particulièrement forte dans la conception que certains interprètes ont pu avoir de leur pratique, comme par exemple Gustav Mahler ou Wilhelm Furtwängler, deux musiciens résolument ancrés dans le post-romantisme, et dont les pré-supposés soutenant leur activité artistique s'inscrivaient en filiation directe avec les valeurs romantiques qui virent naître la figure de l'interprète.

¹¹ Joëlle CAULLIER, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », *op. cit.*, page 194.

¹² *Ibid.*, page 195.

¹³ Et, particulièrement au XXe siècle, d'un culte peut-être encore supérieur en intensité.

conjoncture qui permettait d'imaginer que la musique soit un art du génie, dans la parfaite continuité du XVIII^e siècle, et de la déprise de l'artiste « libéral » par rapport au « métier¹⁴ », comme déjà Kant le conceptualisait dans le §43 de la *Critique de la faculté de juger*, un métier duquel relevait auparavant le rôle du musicien, dont la singularité de l'expression n'était pas sujette à une considération de nature artistique. Il nous semble ainsi que le XIX^e siècle marque ainsi une artification de l'interprétation musicale. Comme l'explique Roberta Shapiro dans l'avant-propos à *De l'artification, enquêtes sur le passage à l'art*, l'artification désigne « le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités¹⁵ ». Tout processus d'artification est ainsi « la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art¹⁶ ». Au cours du XIX^e siècle, les interprètes ont commencé à être considérés comme des artistes à part entière, et leurs interprétations comme des œuvres d'art à part entière. Le processus marque un renversement dans la conception que les institutions musicales ont de la figure du musicien, puisque, comme l'explique Caullier, l'interprète en vient à représenter l'incarnation même du musicien. Tant et si bien que celui pour qui l'on se déplace à la salle de concert, c'est désormais l'interprète.

Mais il n'en reste pas moins que l'interprète garde un statut tout à fait particulier. En effet, il ne peut être pleinement conçu comme un créateur *ex nihilo*, dont la création procéderait de son seul esprit, hermétique au monde, sur le modèle strict du peintre ou du littérateur romantique. Ce qu'a permis la fin de l'ère de l'improvisation, c'est donc la nécessité d'un « intermédiaire¹⁷ » qui, comme l'explique Caullier, « se présente [...] entre un créateur et [...] un auditeur¹⁸ ». L'interprète est donc à la confluence d'une relation profondément intersubjective. Par sa « fonction médiatrice¹⁹ », il permet un « investissement affectif²⁰ », puisqu'il rend proprement intelligible au public une

¹⁴ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015, 544 pages, §43, page 289. Une conception qui supposait également la nécessité d'un artiste favorisé par la nature via la « disposition innée » qu'est le génie pour donner « à l'art ses règles », voire §46, page 293.

¹⁵ HEINICH, Nathalie, SHAPIRO, Roberta (sous la direction de), *De l'artification, enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, 336 pages, page 20.

¹⁶ *Ibid.*, pages 20-21.

¹⁷ Joëlle CAULLIER, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », *op. cit.*, page 196.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

musique inscrite sur un feuillet, la partition, qui jusque-là était « cryptée²¹ », et prend désormais la forme d'un flux perceptible dans la sensibilité. L'interprète redonne ainsi de la continuité perçue à la musique, et lui restitue la vie qu'auparavant lui donnait l'improvisateur accompagnateur — de la parole, ou de la danse. Avec ce nouvel ancrage conceptuel hérité de la conjoncture romantique, la musique reste tout aussi vivante qu'auparavant, mais d'une part elle ne l'est plus par les mêmes vecteurs, mais encore elle se trouve désormais investie de significations d'une portée métaphysiquement supérieure. En effet, cette dimension intersubjective a doté la figure de l'interprète d'un rôle profond, porté par de lourds impératifs. Si, comme l'explique Joëlle Caullier, le terme central pour définir l'interprétation musicale depuis sa naissance au cours du XIXe siècle est celui d'altérité, c'est aussi car l'interprétation assure une médiation entre deux figures, et même trois occurrences différentes : un compositeur, une œuvre et un public appelé à recevoir non pas directement l'œuvre, mais à la recevoir par le tamis de son interprétation singulière, qui représente en elle-même la seule œuvre directement perceptible. Et chacune de ces trois occurrences représente des entités complexes. Car l'image et la construction mentale opérée par l'interprète vis-à-vis du compositeur et de son œuvre s'interpénètrent nécessairement, mais ne conditionnent pas pleinement sur le plan technique la préparation de la réception esthétique qu'est le geste interprétatif. Rendre intelligible suppose ainsi une nécessaire adaptation. Typiquement, à certaines conditions propres à l'environnement contingent qui sera celui de l'exécution. Or toute adaptation présuppose des choix, et tout choix présuppose des conceptions préalables. Si, comme Joëlle Caullier le suppose, Wagner fut aussi décisif dans la construction de la figure de l'interprète, dans son affirmation en tant qu'artiste à part entière, et en faisant finalement de l'interprète l'incarnation même du musicien, c'est sans doute également par le poids qu'il donna au rapport que les choix interprétatifs doivent entretenir vis-à-vis de la réception esthétique. Nous disions son approche plus démiurgique. C'est que celle-ci laissait pleinement, explicitement percevoir sa dimension proprement créatrice. Wagner chef d'orchestre affirmait la part créatrice de son travail sur l'œuvre de tout compositeur par cette adaptation, car elle était perceptive, fluctuante, intuitive. Dans *Über das Dirigieren*, son essai majeur au sujet de la direction d'orchestre, Wagner expliquait que tout changement dans le continuum de la durée musicale devait être progressif, tant sur le plan de la dynamique que du *tempo*. En effet, Wagner avait cessé d'utiliser les indications de métronome dans les années 1840, parce qu'il les jugeait contraires à ce qu'il considérait être l'esprit de la musique. L'enjeu, c'était donc de toucher la sensibilité du public — sur le plan affectif — en s'adaptant non à l'adéquation la

²¹ *Ibid.*, page 195.

plus directe possible des choix interprétatifs vis-à-vis du contenu inscrit sur le feuillet du compositeur, mais à l'adéquation des choix interprétatifs à leur perception dans la continuité du concert par la considération consciente des effets des choix interprétatifs sur la subjectivité des spectateurs. De fait, l'interprétation musicale n'était plus exécution, mais création vivante, faisant advenir quelque chose de nouveau, et de singulier, car propre à chaque exécution.

2. Une affaire de propriétés esthétiques

Le 30 novembre 1973, l'historien des sciences Thomas Kuhn proposait une conférence, dont la retranscription donna ensuite lieu à un article, intitulé « Objectivity, Value judgment, and theory choice ». L'historien commençait ainsi par poser une question fondamentale aux yeux de tout praticien de l'activité scientifique : « Quelles [...] sont les caractéristiques d'une bonne théorie scientifique ?²² » Kuhn identifiait ainsi cinq propriétés, appelées ensemble à assurer la validité d'une théorie scientifique. Cinq propriétés à la fois « individuellement importantes et collectivement suffisamment variées pour préciser l'enjeu²³ ». La première est l'exactitude²⁴, qu'on pourrait, en science, identifier à la concordance que les « conséquences déductibles²⁵ » d'une théorie entretiennent avec les observations expérimentales. La deuxième est la cohérence²⁶, qui couvre tout autant l'accord interne des propositions de la théorie que l'adéquation du contenu de la théorie avec le reste des connaissances scientifiques acceptées par la communauté scientifique. La troisième est ce que l'on pourrait, peut-être, traduire par « l'extension²⁷ », c'est-à-dire la faculté qu'ont les théories scientifiques à expliquer non seulement les phénomènes pour lesquels elles ont été élaborées, mais encore à expliquer d'autres variables naturelles observables. Cela pourrait également renvoyer à ce que William Whewell, dans sa *Philosophie des sciences inductives*, appelle

²² KUHN, Thomas, « Objectivity, Value judgment, and theory choice », Previously unpublished Machette Lecture, delivered at Furman University, 30 November 1973, dans David Zaret, *Review of Thomas S. Kuhn The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, pages 320-339 (1981). Nous traduisons : « What, I ask to begin with, are the characteristics of a good scientific theory? »

²³ *Ibid.* Nous traduisons : « they are individually important and collectively sufficiently varied to indicate what is at stake. »

²⁴ *Ibid.* Nous traduisons : « accurate ».

²⁵ *Ibid.* Nous traduisons : « consequences deducible ».

²⁶ *Ibid.* Nous traduisons : « consistent ».

²⁷ *Ibid.* Nous traduisons : « broad scope ».

la « consilience²⁸ ». La consilience se produit lorsqu'une « induction, obtenue à partir d'une catégorie de faits, coïncide avec une induction obtenue à partir d'une autre catégorie différente²⁹ ». Ce que tisse ainsi Whewell, c'est un lien décisif entre la validité d'une théorie et l'étendue de son usage : plus l'idée permet d'éclairer et d'expliquer des faits, plus nous avons des raisons de la retenir. D'où que la « consilience est un test de la véracité de la théorie dans laquelle elle se produit³⁰ ». Et cela trouve un écho dans une propriété sur laquelle Kuhn insiste fortement : la « fécondité³¹ ». « La théorie doit être féconde en nouveaux résultats de recherche : elle doit, en fait, révéler de nouveaux phénomènes ou des relations précédemment constatées entre ceux déjà connus³² », écrit ainsi Kuhn. Enfin, la dernière caractéristique est ce que Kuhn appelle la simplicité³³, et qu'on pourrait encore exprimer par le terme d'évidence : si la perception ne nous donne avant toute chose qu'une certaine confusion entre certains phénomènes qui frappent notre sensibilité, alors le rôle des théories scientifiques est d'y « mettre de l'ordre³⁴ », de, par une explication, relier ou, plus simplement, expliquer des phénomènes réguliers, ce que l'activité scientifique produit par l'expression de lois.

Pourtant, il nous semble que ces propriétés appelées à asseoir la validité d'une théorie scientifique peuvent également être identifiées à ce que l'on pourrait appeler des propriétés esthétiques perçues, régulièrement mobilisées afin de porter des jugements de valeur à l'égard des interprétations musicales. Le terme de « propriété esthétique » est un vocable que l'on trouve chez Roger Pouivet, dans *Le réalisme esthétique*. Certes, comme le titre l'indique, l'enjeu central de l'entreprise de Pouivet consiste à pouvoir déterminer si ces « propriétés esthétiques semblent appartenir aux choses à cause de l'effet qu'elles ont sur nous, voire seulement que leurs représentations produisent sur nous.³⁵ » Cependant, Pouivet remarque préalablement que « les propriétés esthétiques sont extrinsèques³⁶ » aux objets dans lesquels nous les identifions,

²⁸ WHEWELL, William, *The Philosophy of the Inductive Sciences, founded upon their History* (1840), Volume I, London, John. W. Parker, West Strand, Cambridge, J. and J.J. Deighton, page 39.

²⁹ *Ibid.* Nous traduisons : « The Consilience of Inductions takes place when an Induction, obtained from one class of facts, coincides with an Induction, obtained from another different class. »

³⁰ *Ibid.* Nous traduisons : « This Consilience is a test of the truth of the Theory in which it occurs. »

³¹ Thomas KUHN, « Objectivity, Value judgment, and theory choice », *op. cit.* Nous traduisons : « fruitful ».

³² *Ibid.* Nous traduisons : « a theory should be fruitful of new research findings: it should, that is, disclose new phenomena or previously unnoted relationships among those already known. »

³³ *Ibid.* Nous traduisons : « simple ».

³⁴ *Ibid.* Nous traduisons : « bringing order ».

³⁵ POUIVET, Roger, *Le réalisme esthétique* (2006), Paris, PUF, 248 pages, page 163.

³⁶ *Ibid.*, page 168.

identification qui relève d'une opération de la conscience. Ainsi, l'identification de toute propriété esthétique dans un objet, quelle que soit sa nature, « dépend donc de l'existence de personnes capables de certaines réactions sensibles et intellectuelles adéquates.³⁷ » Ce qui est ainsi essentiel pour notre propos, c'est qu'à tout le moins les propriétés esthétiques sont quelque chose de perçu — et sinon davantage ; par exemple, la supposition réaliste que la propriété existe dépend de son influence dans la détermination de l'identité de la chose à laquelle elle appartient, autrement dit, que la chose soit ou non identique pour nous selon que l'on perçoit cette propriété ou que l'on ne la perçoit pas.

Ainsi, il nous faut en venir à expliquer ce glissement sémantique, du vocable scientifique vers une portée proprement esthétique. Les propriétés scientifiques données par Kuhn dénotaient une double teinte. D'une part, une portée descriptive, ayant comme ambition de décrire l'activité des scientifiques, et de décrire les opérations à l'œuvre dans l'édification d'une théorie scientifique acceptable. Mais d'autre part, elles possèdent une dimension prescriptive, ayant également pour achèvement, en discriminant ce qui est acceptable dans le cadre des opérations théoriques en science de ce qui ne l'est pas, de donner aux praticiens de l'activité scientifique des méthodes justifiant la rigueur du fondement de leurs pratiques. Cependant, ce glissement sémantique vers le plan esthétique n'est pas poétique. L'utilisation de ces valeurs au sein des institutions musicales n'est pas uniquement orientée vers la pratique des interprètes. En réalité, il nous semble qu'avant de dénoter une portée prescriptive, ces propriétés devenues esthétiques étant perçues, si elles ancrent pour nous l'existence d'attentes, et donc, elles nous semblent avant tout évaluatives, selon une qualification là encore issue de la pensée de Roger Pouivet. Car, si l'on s'intéresse à l'usage que les institutions de la musique savante au sens large, c'est-à-dire tout autant celles rassemblant les musiciens que la critique et le public, alors nous remarquons qu'elles sont employées pour formuler des jugements de valeur à l'égard des interprétations.

Ainsi, il nous faut examiner en propre ce en quoi consiste la transposition de chaque propriété. L'exactitude peut consister dans ce que l'on nomme également la fidélité au texte, c'est-à-dire la restitution la plus stricte possible des indications et des symboles se trouvant au sein même de la partition. L'exactitude suppose ainsi une certaine fixité, et plus encore une limitation, en posant un cadrage quant à la marge de liberté résidant dans les choix interprétatifs du musicien. La cohérence, quant à elle, se révèle double. Il s'agit en effet tout autant de l'adéquation interne des propositions du discours musical, autrement dit des choix interprétatifs entre eux, de façon interne au discours

³⁷ *Ibid.*, page 168.

pour former un fil narratif unique, que de l'adéquation externe du contenu de ce fil narratif avec un certain environnement paradigmatique, celui de l'ensemble des pratiques en vigueur chez les interprètes et des valeurs attendues dans la réception critique des interprétations³⁸. Pour Carole Talon-Hugon, dans un article intitulé « Ornières cognitives : ce que l'esthétique a fait à la question des propriétés artistiques », et paru en 2024 dans le volume *Des propriétés esthétiques*, « le fait qu'une œuvre soit le produit d'une intention artistique, qu'elle obéisse à une visée, qu'elle résulte d'un dessein³⁹ », constitue également une forme de propriété esthétique, par une certaine relativité, puisque cela implique d'introduire « l'inévitable considération d'une fin⁴⁰ ». Aussi, la cohérence, par l'attestation qu'elle nécessite dans la réception du discours musical — car la cohérence correspond en effet à une réussite esthétique, actualisant le produit d'une intention en le rendant effectivement perceptible —, est un élément fondamental dans le jugement critique porté vis-à-vis des interprétations. Elle fut présentée de manière récurrente dans les conjonctures romantique puis post-romantique comme un critère nécessaire et suffisant pour déterminer la valeur d'une interprétation, car cela supposait de se fonder sur le présupposé selon lequel une interprétation dénote avant tout une vision proprement subjective, dont la source demeure le génie de l'interprète. La simplicité, quant à elle, est régulièrement confondue avec le terme d'évidence. Elle rejoint l'instantanéité immanente à la perception même de la mélodie, et désigne l'intuitivité avec laquelle se laisse percevoir la cohérence ainsi que la continuité fluctuante de la mélodie. Si la cohérence des choix interprétatifs doit donc être perçue, elle doit ainsi l'être également avec naturel, reçue par une forme d'opération préconsciente. Enfin, l'extension et la fécondité rejoignent une supposée portée cognitive de l'interprétation. Elles reposent sur le présupposé selon lequel si l'œuvre musicale ne nous est jamais donnée que par une interprétation, et une seule interprétation sur le moment présent, alors chaque interprétation constitue en quelque sorte une esquisse de l'œuvre. Ainsi, chaque esquisse doit nous permettre de mieux cerner ce qu'est en propre l'œuvre, ici conçue comme une totalité flottante et inaccessible à la subjectivité, impossible pour quiconque à appréhender dans sa complétude ou sa pureté sur un plan esthétique. Cela est même impossible sur le plan strictement poïétique, celui du musicien lisant l'œuvre inscrite sur le papier, car toute appréhension d'une œuvre figée sur le papier suppose des conceptions préalables, ou même un style de lecture, qui

³⁸ Le terme de paradigme fera l'objet d'une reprise et surtout d'une définition esthétique au sein de la sous-partie suivante.

³⁹ TALON-HUGON, Carole. « Ornières cognitives : ce que l'esthétique a fait à la question des propriétés artistiques ». *Des propriétés esthétiques*, édité par Alexandre Declos et Claudine Tiercelin, Collège de France, 2024, §6 : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.15776>

⁴⁰ *Ibid.*

influera sur le style de l'interprétation. Le pianiste Alfred Brendel, dans son *Abécédaire d'un pianiste*, comparait ainsi l'interprète à un « rhéteur⁴¹ », parce que, tout comme le rhéteur, l'interprète « a quelque chose à dire, un message à passer⁴² ». Et plus encore, il ajoutait ainsi que l'interprète a en quelque sorte la tâche d'instruire le public : qu'au fond, celui-ci ne doit plus être tout à fait le même après l'écoute sensible d'une grande interprétation.

En évoquant l'existence de conceptions préalables à tout geste interprétatif, fût-il réservé à soi-même — comme dans le cas d'un musicien faisant la lecture pour lui-même d'une œuvre inscrite sur un feuillet —, nous évoquons ainsi deux éléments principaux, qui nécessairement s'interpénètrent. L'ancrage du premier nous semble subjectif, tandis que le second nous semble social. Le premier réside dans le style de l'interprète, qui se compose d'un ensemble de conceptions, résolument esthétiques, qui ensemble forment une série de manières et déterminent certaines hiérarchies intervenant dans les choix interprétatifs. Le second réside dans ce que nous appelions l'ancrage paradigmatique, c'est-à-dire l'ensemble des pratiques poïétiques et des propriétés valorisées par la critique formant un ancrage institutionnel permettant de déterminer des attentes vis-à-vis des interprètes. Et il nous semble ainsi qu'une certaine marge de liberté se situe ainsi en réalité à la confluence de ces propriétés esthétiques. Et donc, que l'interaction entre pratiques stylistiques et paradigmatiques n'est pas un processus fixe, et que, donc, selon la conjoncture, la signification et la portée des propriétés esthétiques en jeu dans le geste interprétatif ne sont pas les mêmes. Du point de vue stylistique, comme l'explique Nicolas André, chef d'orchestre et ancien assistant de Kent Nagano à l'opéra de Hambourg de 2018 à 2022, dans un entretien enregistré en 2022 :

On ne peut pas dire d'une interprétation que "cela c'est juste, cela ce n'est pas juste", ça n'existe pas. Alors, on peut dire que "cela, c'est disons plus proche de ce qu'aurait pu entendre Brahms ou Mahler" – cela joue aussi là-dessus dans le cas de ces compositeurs-là – ou "cela, c'est plus proche de Bach", mais on ne peut pas dire que quelque chose est vrai ou faux, ça ne fait pas sens. [...] Je ne sais pas où est la vérité, [...] ce qui m'émeut souvent dans une interprétation, c'est la cohérence⁴³.

Néanmoins, Nicolas André, qui a pourtant été formé au travail sur l'historicité des œuvres, et s'inscrit dans le sillage de recherches contemporaines proprement scientifiques, en l'occurrence historico-musicologiques à propos des conditions de production et de réception originelles du

⁴¹ BRENDDEL, Alfred, *L'abécédaire d'un pianiste*, traduit par Olivier Mannoni, Christian Bourgeois Éditeur, 2014, 2912, 156 pages, page 73.

⁴² *Ibid.*

⁴³ « An Interview with Nicolas André, conductor », *Sofronichrist*, 35'02-36'47 : <https://sofronichrist.com/interviews/>

répertoire, explique que c'est même grâce à la cohérence qu'il est en capacité d' « aimer même une symphonie de Beethoven par Karajan, [...] il y a une volonté extraordinaire, [...] et puis [...] c'est extrêmement cohérent ». Cependant, l'ancrage résolument romantique du geste interprétatif semble avoir posé un problème dans la pratique des musiciens. En effet, le fait que l'œuvre soit avant tout celle de l'interprète semble avoir entraîné la considération de l'œuvre du compositeur comme un moyen. Ainsi, si ces recherches contemporaines sur l'historicité des œuvres ont vu le jour, c'est sans doute en raison d'une réaction visant à considérer l'œuvre des compositeurs également comme une fin. Et cela n'est pas sans avoir entraîné des glissements déterminants au sein des significations et de la portée des propriétés esthétiques.

Ainsi, il nous faut ainsi rappeler que l'ambition de Kuhn en 1973 partait de l'assise d'un concept fondamental en matière de sciences : la validité. Et il nous semble qu'il s'agit là d'une autre propriété esthétique perçue, et dont la portée a suppléé les autres dans le sillage de l'histoire contemporaine de l'interprétation. Mais, au juste, de quel usage de la validité parlons-nous ? Et cet usage est-il resté le même ? Il nous semble qu'en réalité, la validité a longtemps été une propriété esthétique indistincte, car confondue avec une autre : la cohérence. Cependant, durant les dernières décennies, la validité est devenue un certain acquis à part entière, et surtout préalable, sur le plan esthétique, à l'examen même de la réussite des autres propriétés esthétiques évaluatives. Sans doute cela peut-il s'expliquer par l'apparition d'un critère nouveau dans l'attestation de la réussite esthétique d'une interprétation. Celui-ci pourrait peut-être se comprendre sous la forme d'une injonction : « une interprétation X est valide si elle est vraie ». Cela semble marquer une voie de sortie vis-à-vis des valeurs romantiques, par une réponse réaliste à une approche résolument subjectiviste de l'interprétation. Car la vérité attendue vis-à-vis des interprètes proviendrait ainsi de faits, issus d'une expérimentation. En science, l'obtention de tels faits suppose de rendre itérables certaines pratiques méthodiques. Cela s'est évidemment incarné par ces nouvelles recherches sur l'historicité des œuvres, dont nous parlions précédemment⁴⁴, qui ont elles-mêmes entraîné une nouvelle systématité au sein même du geste interprétatif⁴⁵. Surtout, ce souci de vérité rend compte d'une opération décisive dans l'évolution des attentes vis-à-vis des interprètes. Car il s'est paré d'objectivité. Auparavant, il nous semble que l'ancrage de l'héritage romantique dans la pratique des interprètes était suffisamment fort pour réduire la validité à un principe nécessaire et suffisant : la cohérence. La validité, autrement dit l'attestation institutionnelle de la réussite esthétique d'une

⁴⁴ Et que nous étudierons dans le détail dans le Chapitre 3, consacré à l'approche contemporaine de l'interprétation musicale.

⁴⁵ Ce qui sera approfondi dans la première sous-partie du Chapitre 8.

interprétation, consistait dans la réussite de l'appréhension sur le plan esthétique de la cohérence interne des choix interprétatifs du musicien. Au fond, la réussite esthétique n'était pas tant une question de l'attestation d'une validité que de la reconnaissance d'une valeur, qui s'incarnait dans la juste expression d'un génie individuel. La validité est en quelque sorte née de son émancipation vis-à-vis de sa confusion avec la cohérence, signe de grande valeur. Et réciproquement, désormais, qu'une interprétation soit valide n'atteste pas qu'elle soit de grande valeur. Cela s'explique par le fait que la validité s'est confondue avec la propriété de l'exactitude. Aussi, la validité apparaît comme une attestation préalable pour faire entrer dans le jugement de valeur porté sur l'interprétation les autres propriétés, qui attestent, ou non, de la réussite proprement esthétique de l'interprétation. Pour autant, si Nicolas André les apprécie, est-ce que les choix interprétatifs de Karajan sont toujours valides aujourd'hui ? Au sens où il pourrait encore les justifier, et d'abord vis-à-vis des institutions de la musique classique ? Le ferait-on de nouveau, de la même façon ? Nicolas André le reconnaît lui-même, au fond, de par l'effectif orchestral, on est plus proche de Bruckner que de Beethoven !

Mais quand bien même la validité est devenue un certain acquis préalable à l'examen des autres propriétés esthétiques, il n'en reste pas moins que celles-ci sont incontestablement des valeurs perçues, et attribuées *a posteriori*. Elles relèvent donc des effets perçus par la perception d'un ou de plusieurs auditeurs. Ainsi, il est possible de les inscrire dans une certaine dimension sonnante. Autrement dit, toute réussite esthétique de tout choix interprétatif suppose la perception d'une réussite, celle de l'intention visant à exprimer le contenu de ces choix interprétatifs. Mais du même coup, cette nouvelle prééminence de la validité confondue avec l'exactitude, qui nous semble marquer une véritable transformation paradigmatique dans le champ de l'interprétation musicale, signifie que la dimension sonnante n'a certainement pas disparu, mais que son statut a désormais changé. Et pourtant, il nous semble qu'elle était auparavant, dans la conjoncture précédant les toutes dernières décennies passées, la variable d'ajustement, le centre névralgique autour duquel toutes les autres variables déterminantes au sein des choix interprétatifs gravitaient. Autrement dit, elle était un principe nécessaire et suffisant dans l'activité des interprètes. Désormais, si elle reste bien entendu nécessaire, car la réussite d'une interprétation nous semble rester une réussite esthétique, elle n'est donc plus suffisante, et nous semble même subsumée à d'autres variables.

3. Des paradigmes en esthétique

Si l'on souhaite montrer qu'un paradigme est désormais passé, sans doute faut-il faire retour sur un terme, essentiel pour décrire les interprétations dites de l'âge d'or de l'interprétation, c'est-à-dire les interprétations enregistrées avant les années 1960. Ce vocable, c'est celui des *interprétations historiques*. Or, cette dénomination nous semble au moins problématique. En effet, parler d'interprétations historiques renvoie certes à l'appartenance de ces interprétations au passé, les inscrivant dans le champ de l'histoire de l'interprétation dans un sens strictement descriptif, mais du même coup, la dénomination les fait passer dans le registre de l'événement. Cet événement, c'est au fond ce qui s'est produit mais s'est terminé. Ainsi, les interprétations que l'on dit historiques sont avant toute chose celles qui ont cessé de fonctionner, selon le terme employé par Nelson Goodman dans *L'art en théorie et en action*. Goodman y propose une théorie de l'implémentation des œuvres d'art, qui inclut leur fonctionnement actif. Pour Goodman, l'œuvre qui fonctionne est celle qui parvient à « accroître [la] sensibilité et [la] capacité discriminative⁴⁶ » du récepteur, permettant ainsi « d'en induire l'expérience d'une perception nouvelle des œuvres et du monde⁴⁷ ». Une œuvre qui fonctionne constitue un accroissement de l'expérience du récepteur. Elle fait ainsi percevoir autrement elle-même, et plus largement l'environnement perçu, que Goodman appelle le monde. Or, reléguer les interprétations de l'âge d'or d'art au rang d'événements, c'est sans doute leur dénier leur faculté de transformation vis-à-vis des récepteurs, des auditeurs comme des artistes. En effet, une altération se produit également quant à la fécondité de ces interprétations⁴⁸. Mais que s'est-il donc passé dans cet environnement institutionnel de la musique savante, pour qu'on en arrive à considérer certaines interprétations provenant du passé comme inefficaces ? Il nous semble qu'une étude empirique des pratiques interprétatives et des attentes institutionnelles vis-à-vis des interprètes et de leurs œuvres est à même de nous faire comprendre ce qui s'est déplacé.

Thomas Kuhn l'explique pour le cas de l'activité scientifique, le cadre paradigmatique est intériorisé par les praticiens d'une discipline via l'application empirique, et c'est par leur infusion dans les méthodes et les opérations conceptuelles que les connexions théoriques qui constituent le paradigme imprègnent l'esprit des scientifiques. Dans le cas de la communauté scientifique, le

⁴⁶ GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action* (1996), traduit et postfacé par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Gallimard, 2009, 192 pages, page 91.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Il s'agit là d'une référence à la transposition de la propriété de « fécondité » qui était déjà exposée par Thomas Kuhn.

processus s'incarne dans le courant des études académiques. C'est en « étudiant » leur pratique propre que les « membres du groupe apprennent leur spécialité⁴⁹ ». Plus encore, « ce processus d'apprentissage qui passe par l'exercice et par l'action se poursuit tout au long de l'initiation professionnelle⁵⁰ ». Or, qu'en est-il dans le cas des institutions de la musique savante ? Les concertistes classiques passent un certain nombre de leurs premières années dans des institutions musicales, comme les conservatoires ou les académies, où ils apprennent ce qu'on appelle usuellement la théorie musicale, ainsi que, bien évidemment, la pratique instrumentale par l'expérimentation auprès d'un maître – et, généralement, les concertistes suivent l'enseignement successif de plusieurs maîtres. Ces maîtres, musiciens eux-mêmes, ne peuvent être isolés de la nébuleuse musicale d'alentour. Sans doute, ainsi, sont-ils immergés dans un certain ensemble de pratiques paradigmatiques. Aussi, il semble que nous puissions dégager une transformation profonde, une véritable révolution paradigmatique dans le champ de l'interprétation musicale. Comme l'écrit Kuhn, « déterminer des paradigmes communs n'équivaut pas à déterminer des règles communes⁵¹ », mais cela revient plutôt à dégager des pratiques ou des ensembles de pratiques et de normes évaluatives communes, parfois par « ressemblance ou par conformité⁵² ». Sur le plan méthodologique, il s'agit donc d'une attention portée en particulier à des similarités empiriquement observables, dont l'interaction, le jeu permet alors de remonter jusqu'à un modèle général. Celui-ci ne consiste pas en un « ensemble complet de règles⁵³ » explicites, mais en une entité plus fluctuante, perçue par « intuition⁵⁴ », dont la caractéristique suffisante est de présenter une certaine « cohérence⁵⁵ ».

Une fois cette définition première du paradigme donnée selon une certaine positivité, il nous faut dire un mot de la méthode que nous comptons employer pour dégager les règles, évidemment implicites, en vigueur dans l'un et l'autre paradigmes efficients pour ce qui concerne la pratique des interprètes. Celle-ci sera généalogique, car il nous semble que le paradigme désormais passé, que nous nommerons l'approche post-romantique de l'interprétation musicale, étant en filiation directe

⁴⁹ KUHN, Thomas, *La structure des révolutions scientifiques* (1962), traduit par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2018, 352 pages, page 85.

⁵⁰ *Ibid*, page 91.

⁵¹ *Ibid*, pages 85-86.

⁵² *Ibid*, page 89.

⁵³ *Ibid*.

⁵⁴ *Ibid*.

⁵⁵ *Ibid*.

avec la conjoncture conceptuelle qui vit naître le concept même d'interprétation musicale, alors il nous faut le définir en premier lieu si nous souhaitons comprendre la révolution paradigmatique qui l'a supplanté pour aboutir à cette approche plus contemporaine de la pratique et de l'évaluation de l'interprétation.

Chapitre 2 : L'approche post-romantique

1. Un principe nécessaire et suffisant : sonner

Ce premier paradigme que nous sommes appelés à définir se situe ainsi en directe filiation avec la naissance même de l'interprétation musicale. Pourquoi donc ne pas l'appeler romantique, mais le qualifier de post-romantique ? Cela se comprend par une évolution de la facture instrumentale, qui marque une forme de rupture dans la pratique de l'exécution des œuvres. Le XXe siècle vit en effet pleinement se réaliser en acte certaines velléités romantiques, qui ne pouvaient auparavant être actualisées. La facture instrumentale de l'époque romantique, c'est-à-dire celle du XIXe siècle, est en effet plus proche de celle de l'époque classique que des instruments que nous connaissons et enregistrons de la façon la plus courante — hors des interprétations explicitement historiquement informées. Notre étude esthétique des paradigmes se fonde essentiellement sur une approche empirique, fondée sur l'analyse des enregistrements. Or, si la possibilité d'enregistrer de la musique est pleinement effective depuis les toutes premières années du XXe siècle, l'étape décisive formant un premier pas dans la quête de transparence concernant la perception des matériaux enregistrés fut 1925, et le passage de l'enregistrement acoustique à l'enregistrement électrique. Ainsi, les interprètes que nous étudierons jouèrent sur des instruments non romantiques, c'est-à-dire des instruments non conformes à la facture du XIXe siècle, mais bien post-romantiques, et par ailleurs tout à fait analogues à la majeure partie des instruments encore usités de façon contemporaine.

Ainsi, il nous semble qu'en parfaite filiation avec la conjoncture conceptuelle qui vit naître l'interprétation musicale, et l'idéal d'affirmation subjective propre à celle-ci, l'approche post-romantique gravite autour d'un principe premier. Celui-ci s'incarne dans une variable fondamentale, à la fois nécessaire et en elle-même suffisante dans un cadre interprétatif post-romantique. Celle-ci fut donnée sous la forme d'une injonction par le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler à son élève

d'alors Sergiu Celibidache⁵⁶ : « Ça dépend de la manière dont cela sonne⁵⁷ ». Sur le plan descriptif, la dimension sonnante de l'interprétation pourrait ainsi être définie comme l'indexation des choix interprétatifs sur les effets qu'ils exercent sur la perception de l'auditeur. Sonner est ainsi, pour les interprètes post-romantiques, le principe auquel sont subordonnées toutes les autres variables en jeu dans l'interprétation. Ce principe premier déterminant l'approche post-romantique, par lequel les choix interprétatifs sont avant tout indexés sur leurs effets sur la perception des auditeurs, possède ainsi un contrecoup négatif, contre lequel l'approche contemporaine s'est érigée fermement, et peut-être même en partie construite. L'approche post-romantique est pour nous résolument sonnante car elle est en prise directe avec la conjoncture qui vit naître le geste interprétatif en musique, puisqu'elle suppose en effet que l'interprète est une figure créatrice, sur le modèle du génie. Ce qui est premièrement attendu d'un interprète dans une approche post-romantique, c'est de proposer une interprétation de haute valeur parce qu'elle sonne juste, c'est-à-dire qu'elle fait percevoir une adéquation entre l'intention de produire certains effets perceptifs et leur perception effective sur le plan esthétique. Cela suppose ainsi que l'interprète est considéré comme un créateur « authentique⁵⁸ », comme le disait explicitement le pianiste Claudio Arrau, dans la mesure où ce qu'il livre au public est un produit de sa pure subjectivité, de son génie propre, sur le modèle de la création démiurgique, résolument romantique, qui vit naître ce « culte⁵⁹ », selon le mot de Joëlle Caullier, qui s'est formé autour des interprètes durant le cours du XIXe siècle.

Cependant, la dimension sonnante pouvait ainsi justifier certaines corrections, autrement dit certaines modifications apportées *a posteriori* sur le texte du compositeur lui-même. René Leibowitz, dans *Le compositeur et son double*, dénonçait déjà ce type de pratique. Bien qu'il s'inscrivît sans doute encore, en raison de la conjoncture durant laquelle il pratiqua la direction d'orchestre, dans une approche globalement sonnante, en tous les cas en reprenant certaines pratiques typiques et contextuellement déterminées — en particulier dans la composition de

⁵⁶ Il semble néanmoins que Furtwängler n'ait jamais véritablement eut d'élève. Celibidache avait en réalité repris la direction du Philharmonique de Berlin après la mort accidentelle du chef qui avait été nommé par les alliés en 1945, Leo Borchard, durant la suspension des activités de Furtwängler. C'est lors du retour de celui-ci à la tête de son orchestre, reprenant officiellement le poste qu'il n'exerçait plus officiellement depuis 1934, qu'une relation de respect s'est alors engagée entre Furtwängler et Celibidache, le premier faisant du second une forme de disciple spirituelle jusqu'à sa mort, en 1954. Le Philharmonique de Berlin choisit alors Herbert von Karajan comme directeur musical, qui effaça le nom de Celibidache des archives. Le chef roumain ne revint à la tête de la phalange berlinoise qu'en 1992, pour un concert exceptionnel.

⁵⁷ Cité dans JACQUARD, Philippe (sous la direction de), *L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens, Volume I* (1991), Société Wilhelm Furtwängler, 38 pages, page 3.

⁵⁸ ARRAU, Claudio, *Arrau parle, entretiens avec Joseph Horowitz*, traduit par André Tubeuf, Paris, Gallimard, 1985, 312 pages, page 116.

⁵⁹ CAULLIER, Joëlle, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », dans *TUMULTES*, numéro 37, 2011, pages 190-209, page 194.

l'orchestre, l'*instrumentarium* avec lequel il procédait étant résolument post-romantique —, Leibowitz fut sans aucun doute un pilier dans l'émergence discrète de l'approche contemporaine, par un souci constant de revenir à une certaine immanence du texte. Rien ne justifiait en effet pour le chef d'orchestre de ne pas jouer le texte strictement tel qu'il avait été écrit par le compositeur :

Le compositeur a créé une œuvre et cette œuvre possède sa vérité. L'interprète n'a qu'un seul devoir : chercher à saisir cette vérité et la faire saisir par autrui. S'il se substitue au compositeur pendant qu'il exécute son œuvre, il ne doit, à aucun moment — cela va de soi —, se rendre pour le compositeur lui-même.⁶⁰

Et plus encore, Leibowitz relevait que :

La plupart des musiciens savent — alors que la plupart des mélomanes l'ignorent — que de nombreux chefs d'orchestre procèdent à des retouches instrumentales plus ou moins poussées au sein d'un grand nombre d'œuvres orchestrales⁶¹.

Bien évidemment, Leibowitz ajoute qu'il ne saurait « être d'accord⁶² » avec ces « retouches⁶³ ». Mais s'il en vient ainsi à critiquer la modification par Gustav Mahler de l'orchestration des *Symphonies* de Robert Schumann, le chef relève néanmoins que si celle-ci ne pourra jamais constituer « une sorte de conférence musicologique », Mahler était néanmoins un « véritable interprète », autrement dit un interprète s'inscrivant dans cette fameuse création authentique dont parlait Claudio Arrau, car il faisait apparaître les œuvres ainsi modifiées dans une certaine « réalité concrète⁶⁴ ». Il a souvent été dit que Schumann n'était pas un virtuose de l'orchestration. Au fond, que ses *Symphonies* auraient encore quelque chose d'un peu indistinct, d'un peu flou, de trop vaporeux, peut-être. Il s'agissait là d'un préjugé couramment répandu — encore entretenu par certains de nos jours —, hérité de jugements de valeurs issus du XIXe siècle déjà. Pour en revenir à certaines modifications concrètes apportées à l'œuvre du compositeur, le cas de Furtwängler est singulièrement parlant. En 1953, Furtwängler entre en studio avec son Orchestre Philharmonique de Berlin pour enregistrer la quatrième *Symphonie* — dans sa version de 1851. Furtwängler écrivait peu dans ses partitions de travail — « tout est dans la partition » aimait-il

⁶⁰ LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), Paris, Gallimard, 550 pages, page 33.

⁶¹ *Ibid*, page 90.

⁶² *Ibid*, page 91.

⁶³ *Ibid*.

⁶⁴ *Ibid*.

répéter. Or, lorsqu'on lit rétrospectivement celle de l'enregistrement de 1951 — aujourd'hui conservée à Zurich⁶⁵ —, l'on remarque plusieurs importantes modifications. Plus encore, toutes existent par anticipation de leurs effets sensibles sur la perception du flux qui doit être continu — et organique — qu'auront postérieurement les auditeurs du disque. Dans le cadre d'une édition d'une reproduction numérique de cette partition par la Société Wilhelm Furtwängler française, le chef d'orchestre contemporain Jan Moritz Onken en produisait ainsi une analyse détaillée. Outre la suppression pure et simple du premier mouvement de la ligne de seconds violons — rayée au crayon —, plusieurs détails sont lisibles. D'abord, Onken remarque un « doublement des bois⁶⁶ » du premier mouvement : « quatre flûtes/hautbois/clarinettes/bassons au lieu de deux de chaque⁶⁷ ». Mais encore, « à la sixième mesure, Furtwängler supprime [...] les hautbois pendant cinq mesures⁶⁸ » ! Pour Onken, « dans ses interprétations, Furtwängler a toujours tenu compte de ces détails d'exécution purement pratiques⁶⁹ » et sur un plan plus général, l'on semble remarquer dans l'analyse du chef que le champ lexical utilisé pour parler des justifications des choix interprétatifs — dont font partie des modifications du texte de 1851 — de Furtwängler relève de l'anticipation pragmatique, car c'est dans le champ empirique que la sensibilité est en jeu. En effet, l'interprétation est ici premièrement une interaction entre des choix éprouvés par la pratique, et secondement de la réception qui doit être avant tout pensée comme prenant place dans le champ de la sensibilité, de la perception immédiate — dans le cas de cet enregistrement de Furtwängler, le cadre de l'expérience singulière de l'écoute du disque.

D'une façon presque paradoxale, cela nous ramène vers un mot qui maintient René Leibowitz dans le cadre paradigmatique de sa pratique interprétative. En l'occurrence, que tout principe est subordonné à de la pratique empirique :

Nous avons défini l'interprétation musicale comme une *praxis*. Aussi sommes-nous convaincu du fait que ce n'est pas en théorie, mais uniquement par la pratique concrète de notre art (pratique qui implique et comprend, évidemment, la lecture radicale des textes) que nous

⁶⁵ Zentralbibliothek, Nachlass W. Furtwängler: A 31, Symphonie No. 4 d-Moll op. 120 von Robert Schumann – Leipzig, Breitkopf & Härtel, [189-?] – Platten-Nr.: V.A. 548 – Eintragungen mit Blei- und Buntstift von Wilhelm Furtwängler.

⁶⁶ ONKEN, Jan Moritz, « Version de Wilhelm Furtwängler de la 4e Symphonie de Schumann », traduit par Marc Trautmann, SWF D15, *Autour de la quatrième Symphonie de Schumann*, 2024, 25 pages, page 5.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, page 6.

⁶⁹ *Ibid.*, page 5.

arriverons à résoudre les différents problèmes — fort ardu, comme nous l'avons vu — que pose à chaque instant la recreation du texte musical à la conscience de l'interprète.⁷⁰

Car la dimension sonnante suppose nécessairement une certaine adaptation d'ordre pragmatique ou, autrement dit, empirique, celle des choix interprétatifs à la perception de l'auditeur. C'est pour cette raison que Celibidache nommait cette approche « phénoménologique⁷¹ », car elle suppose d'inclure les préconsciencess protentionnelles et « rétentionnelles⁷² » dont parlait déjà Husserl dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Cependant, cela ne veut pas dire que l'approche post-romantique n'était pas sujette à des normes spécifiques. Identifier un paradigme relève également d'une certaine négativité. En l'occurrence, celle-ci consiste dans une impossibilité : quelles limites rencontrent les interprètes du paradigme post-romantique, lesquelles ils ne peuvent excéder ? Comme le disait Kuhn, un paradigme n'est pas un ensemble de lois explicitement énoncées. C'est bien plutôt une forme de cadrage, d'environnement théorique intériorisé afin de mieux orienter l'ensemble des recherches — ici, des pratiques interprétatives. Et ce cadrage, cette base d'éléments communs non formellement identifiés procède davantage de « ressemblances⁷³ » ou de « conformités⁷⁴ » observées empiriquement. Au fond, il y a quelque chose de premièrement intuitif dans le paradigme, et c'est par ce à quoi les interprètes ne se risquent pas qu'il est possible d'identifier les limites de leur paradigme. Nous avons vu que sur un plan négatif les interprètes du paradigme post-romantique pouvaient apporter certaines modifications à la partition, mais sur un plan positif, il est ainsi possible d'identifier certaines variables, subordonnées à la dimension sonnante, mais qui constituent le cœur de la pratique de ces artistes, et, ainsi, forment ensemble le geste de *faire sonner*. Et, ainsi, d'identifier ce en quoi leur approche est dissemblable de celle des interprètes contemporains.

⁷⁰ René LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), *op. cit.*, pages 90.

⁷¹ Cité dans Philippe JACQUARD (sous la direction de), *L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens, Volume I* (1991), *op. cit.*, page 3.

⁷² HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), traduit de l'allemand par Henri Dussort, préface de Gérard Garanel, Paris, PUF, 1996, 224 pages, page 45.

⁷³ Thomas KUHN, *La structure des révolutions scientifiques* (1962), *op. cit.*, page 89.

⁷⁴ *Ibid.*

2. Faire sonner. Des variables constitutives de l'approche post-romantique

2.1. Effets et effet

Dans le §8 du *Cas Wagner*, Friedrich Nietzsche explique que « Wagner n'a jamais calculé en musicien, avec une conscience de musicien : il veut l'effet, il ne veut rien que l'effet⁷⁵ ». Il s'agit là d'un jugement de valeur fortement dépréciatif. Pour Nietzsche, Wagner est malade, et la prédominance de cet effet n'est que le symptôme de sa « névrose ». Il y aurait donc une double dimension de l'effet : d'une part son acception péjorative, l'effet – au singulier – s'entendant alors comme le synonyme privilégié – et distingué dans sa connotation – du superficiel, de ce qui reste à la surface, le terme prenant ainsi une portée évaluative et fortement dépréciative, et d'autre part son sens purement esthétique, entendu comme ce qui nous arrive dans la perception, le terme étant cette fois doté d'une dimension descriptive, psychophysique, en parlant cette fois des effets, au pluriel, sur la perception. Au fond, l'approche post-romantique suppose d'articuler les choix interprétatifs aux effets esthétiques qu'ils produisent sur la perception des auditeurs. C'est ce que Celibidache appelait l'approche phénoménologique. Mais ces effets devaient constamment être ramenés à une unité. Cela est singulièrement remarquable en étudiant à nouveau l'approche de Furtwängler. L'art de Furtwängler, s'il s'inscrit dans une tradition interprétative forte, dans l'héritage post-romantique des préceptes de Wagner – et dans l'héritage d'Arthur Nikisch, dont nous ne possédons aucun témoignage convaincant de l'approche, bien que son enregistrement de la cinquième symphonie rende perceptible une certaine souplesse, relativisée par la technique d'enregistrement d'alors⁷⁶. On pourrait être tenté de lier cette application des préceptes de direction hérités de l'école de Dresde – cette fluidité générale, qui s'incarnait dans la variation des *tempi* et des atmosphères en règle générale, et articulait les choix interprétatifs aux effets qu'ils produisaient dans la perception de l'auditeur – à l'art de Willem Mengelberg, ou même, formellement plus proche de Furtwängler, de Hermann Abendroth. Évoquons d'abord le cas de Mengelberg. Alfred Brendel, dans le Chapitre de *Musique côté jour, côté jardin* qu'il consacre à Furtwängler, oppose à l'art de ce dernier la

⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner* (1888), §8, traduction par Henri Albert, dans *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2020, 1338 pages, page 994.

⁷⁶ Certes, nous n'avons pas assez d'éléments sonores pour étudier le style de Nikisch, cependant certains témoignages nous permettent de l'appréhender avec un peu plus de complétude. Ainsi lisait-on dans *Le Monde Musical* du 30 mai 1901: « ...Nikisch conduit ses 70 musiciens avec vigueur et netteté malgré une certaine imprécision du geste ; son attitude est calme, il abandonne même parfois la mesure, dirige presque tout de mémoire avec grande assurance, pressant quelques fois les mouvements vifs, mais se rattrapant en ralentissant les mouvements lents... », cité dans TRÉMINE, René (réalisé par), *Centenaire Wilhelm Furtwängler, Furtwängler et la France* (1987), Société Wilhelm Furtwängler, 80 pages, page 15.

dimension tout à fait « arbitraire⁷⁷ » des changements abrupts survenant dans la direction de Mengelberg. Ce dernier semblait en effet toujours travailler des thèmes en cherchant à les exposer de la manière la meilleure possible, mais en les considérant indépendamment les uns des autres. Les interprétations de Mengelberg ne sont pas le théâtre d'une transition permanente, comme le sont celles de Furtwängler, elles sont au fond une succession de changements particuliers. Sami Habra, musicologue et membre fondateur de la Société Wilhelm Furtwängler française, avait d'ailleurs dit que Furtwängler, quant à lui, « ne [prenait] pas la Vénus de Milo pour lui mettre du rouge à lèvres⁷⁸ ». Outre le sens de la formule, il nous semble que Sami Habra touchait ici ce qui singularisait Furtwängler de Mengelberg : faire passer pour naturelle, c'est-à-dire pour continue et cohérente une approche de l'interprétation qui ne va pas de soi, parce qu'elle privilégie la réception esthétique à la primauté, désormais par principe habituelle de l'immanence du texte. Le cas d'Abendroth est en un sens plus complexe. En effet, le style de la direction d'Abendroth est formellement plus proche de l'art de Furtwängler que celui de Mengelberg. On y retrouve plus ou moins les mêmes variations de *tempi*, le poids donné à chaque silence pour maintenir la tension, et même un son d'orchestre qui semble crépiter, fait suffisamment rare pour être particulièrement souligné — sans doute même qu'Abendroth était le seul mis à part, évidemment, Furtwängler lui-même. Ajoutons que les deux chefs possèdent un répertoire similaire, ce qui permet d'autant plus de les confronter. En fait, cela peut se ramener à cette fameuse distinction entre l'effet et les effets, usitée par Nietzsche pour juger dans un cadre alors post-romantique de ce qui fait une musique de grande valeur. C'est en réalité que l'effet s'oppose au naturel. Furtwängler quitte la sphère de l'effet pour revenir à l'évidence du discours, et rendre perceptible une impression directe *vers* l'auditeur. Abendroth, lui, semble s'en tenir à souligner des points de tensions particuliers, et à produire *de l'effet* sur la perception du spectateur, non pas pour produire des impressions, mais *donner l'impression*. Comment donc l'expliquer du point de vue empirique ? Comme l'explique Celibidache, Furtwängler était un « pragmatique⁷⁹ » qui en premier lieu écoutait son intuition. Pour mieux l'explicitier, c'est pour nous qu'en un sens, Abendroth, au contraire, se fiait trop à son intelligence. Sans doute que la distinction proposée par Henri Bergson entre l'intelligence et l'intuition peut ainsi se révéler féconde pour comprendre cette variable fondamentale dans

⁷⁷ BRENDDEL, Alfred, *Musique côté cour, côté jardin* (1990), traduit par Ernst-François et Rose-Marie Podlesnigg Paris, Buchet-Chastel, 1994, 286 pages, page 224.

⁷⁸ « Mes grands chefs », entretien avec Sami Habra, dans *Autrement* No.99, Mai 1988, *L'Orchestre, Des Rites et Des Dieux*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial et Georges Zeisel, page 183.

⁷⁹ Cité dans Philippe JACQUARD (sous la direction de), *L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens, Volume 1* (1991), *op. cit.*, page 3.

l'approche post-romantique qu'était l'importance fondamentale accordée à la perception d'un certain naturel. Dans le Chapitre 3 des *Deux sources de la morale et de la religion*, Bergson écrit :

Quoi de plus construit, quoi de plus savant qu'une symphonie de Beethoven ? Mais tout le long de son travail d'arrangement, de réarrangement et de choix, qui se poursuivait sur le plan intellectuel, le musicien remontait vers un point situé hors du plan pour y chercher l'acceptation ou le refus, la direction, l'inspiration : en ce point siégeait une indivisible émotion que l'intelligence aidait sans doute à s'explicitier en musique, mais qui était elle-même plus que musique et plus qu'intelligence.⁸⁰

Abendroth s'élance certes dans une affirmation subjective, essentielle à l'âge postromantique, mais il se montre en quelque sorte trop analytique pour ce qu'il recherche. Le processus semble ainsi fondamentalement différent dans l'appréhension d'Abendroth et celle de Furtwängler. Ce dernier embarquait pour ainsi dire l'orchestre, le portait par une énergie qui ne procédait pas du langage, qui ne se transmettait pas par ce que Bergson regroupe sous le nom d'intelligence, car Furtwängler se fondait sur une méthode pragmatique : il indexait l'expression musicale à l'inspiration intuitive propre au moment présent. C'est pourquoi, d'ailleurs, les interprétations de concerts de Furtwängler variaient parfois très fortement d'un jour à l'autre, et que le chef pouvait changer sa conception globale d'une œuvre en fonction des conditions de réception, marquant en l'occurrence une très forte distinction stylistique entre ses concerts et ses enregistrements prévus pour le disque.

Nous retrouvons donc chez Bergson cette opposition essentielle, et très structurante, entre l'intelligence et l'intuition. L'intelligence prendrait appui sur une certaine socialité, son efficacité procédant alors de la causalité efficiente. Cela ferait en ce sens de l'intelligence un instrument, à même de rendre notre expérience usuelle plus aisée, parce qu'un peu plus prévisible. L'intelligence se résume au fond à du calcul, et c'est exactement ce que semble faire Abendroth. Quel effet ce *fortissimo* va-t-il produire si le cuivre outrepasse l'ensemble de l'*instrumentarium* après que la timbale ait frappé consécutivement à une entrée arpégée des cordes ? C'est un raisonnement d'intelligence, au sens strict employé par Bergson. L'intelligence – bergsonienne – segmente, coupe, et sur le plan éthique casse *in fine* aux yeux du philosophe notre expérience authentique du monde, une expérience de la continuité. Si, comme le suppose Bergson en comparant dans la suite du Chapitre 3 l'artiste au mystique, les grands artistes voient mieux, perçoivent mieux, et nous font voir et percevoir autrement, faisant ainsi fonctionner leurs interprétations — pour en revenir cette fois à Goodman —, c'est parce que leur démarche est portée par l'intuition. L'inspiration est au

⁸⁰ BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), Paris, Félix Alcan, 1937, 343 pages, pages 270-271.

cœur de la création musicale. C'est qu'elle se situe – toujours aux yeux de Bergson – du côté du flux propre à l'expérience et au vécu des sujets, tandis que l'intelligence s'exprime par les mots, lesquels ne sont que des catégories inaptes à rendre véritablement compte du flux continu et infiniment particulier de l'expérience. Bergson recourt d'ailleurs régulièrement dans son œuvre à des exemples musicaux à la fois pour illustrer ce décalage vis-à-vis de l'intelligence, qui ne parvient pas à rendre compte de la vitalité de l'expérience vécue, et pour décrire par analogie comment procède cet élan de la vie même, dans l'inspiration. Il nous semble ainsi que si la postérité de Furtwängler fut nettement plus importante que celle de Mengelberg ou d'Abendroth, c'est parce que ses interprétations provoquent ainsi en nous la réalisation de cette durée vraie, de cette continuité proprement horizontale. Le discours musical ne fonctionne pas chez Furtwängler par jalons, mais bien par son incarnation dans la matière, par ce son qui peut se percevoir comme un crépitement et porte la continuité du flux musical. Ce concept d'inspiration était au cœur de l'admiration que portait Claudio Arrau à Furtwängler. Arrau n'hésite pas, dans ses *Entretiens avec Joseph Horowitz*, à comparer Furtwängler avec Ferruccio Busoni, qui s'inscrivait toujours aux yeux d'Arrau dans « une création authentique⁸¹ » sans que cela ne soit jamais pour autant « une interprétation définitive⁸² ». Sur le modèle de Furtwängler, être un interprète pour Arrau, « c'est être possédé⁸³ ». On sait que le pianiste que Furtwängler admirait le plus était Edwin Fischer. Et ce dernier et Arrau avaient eu le même professeur, Martin Krause. Selon Arrau, Fischer possédait « ce don divinatoire⁸⁴ ». Tout le groupe de pianistes dont parlait Arrau en leur portant ce qu'on peut proprement appeler une vénération – Fischer, mais aussi Artur Schnabel ou Wilhelm Kempff – se considérait au-dessus de la technique, et ne s'imposait pas d'exercices techniques. Ils laissaient une place centrale à l'inspiration du moment, quitte à être traversés pleinement par l'instantanéité, bien que celle-ci possède son lot d'aléas. Au fond, tout ce qui reliait ces interprètes admirables aux yeux de Claudio Arrau, c'est que « tous ne pensaient qu'à faire de la musique⁸⁵ ». On semble ainsi percevoir une opposition conceptuelle, entre des interprètes pourvus d'une âme artistique, au sens d'une capacité à produire une création authentique, et d'autres, Arrau visant particulièrement Toscanini, inaptes à produire une véritable interprétation, tout au plus communiquant une énergie, fût-elle « prodigieuse » dans le cas du chef italien, au public. On comprend ainsi que ce pragmatisme de

⁸¹ Claudio ARRAU, *Arrau parle, entretiens avec Joseph Horowitz*, op. cit, page 116.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, page 118.

⁸⁵ *Ibid.*

Furtwängler ne passe pas par une adaptation principielle, mais par ce que l'on pourrait appeler un travail de terrain, un enthousiasme qui transmet l'inspiration de façon intuitive à des musiciens aux yeux de qui n'importe qui usant des mêmes méthodes aurait été radicalement impossible à suivre. On le comprend aisément par cette battue extrêmement singulière, ce bras droit semblant plonger, remuant tout un fond indistinct, et ce bras gauche trembler, convulser presque en une certaine irrégularité, battant véritablement le cœur organique du flux musical. Une battue qui, comme le disait Brendel, « préparerait⁸⁶ ». Furtwängler ne donnait d'ailleurs jamais les départs, jusqu'à ce que le producteur Walter Legge le force, pour le disque, à le faire – par facilité eu égard au processus d'enregistrement. Cela n'est pas non plus un hasard si Furtwängler ne se montra satisfait de ses enregistrements qu'à partir des années 1950. La fin du 78 tours, et ses faces d'environ quatre minutes trente, permettait enfin de rendre compte d'une expérience de la durée longue au disque, qui résultait nécessairement, du point de vue poétique – celui de la production, et non de la réception – d'une mise en place de l'horizontalité de la durée. L'adaptation à l'expérience du disque à l'époque du 78 tours était articulée en premier lieu non pas directement à celle de l'auditeur, comme le voulait Furtwängler, mais bien à des contraintes techniques de temps qu'on pourrait dire *horlogé*, soumise à la segmentation de l'intelligence bergsonienne. Chaque exécution de Furtwängler était profondément différente, y compris d'un jour à l'autre. Ce n'est qu'avec la possibilité de capter des moments de durée longue que Furtwängler put penser ses interprétations en fonction de l'expérience esthétique particulière du disque. Est-ce un hasard si celui qu'on considère comme le plus grand enregistrement de la carrière de Furtwängler, la fameuse quatrième *Symphonie* de Schumann de 1953 dont nous parlions précédemment, a été capté, suite à la colère du maître vis-à-vis des techniciens qui ne parvenaient pas à ajuster convenablement le matériel, en une seule et même prise ? Sans doute pas. Mais le naturel n'est pas seulement la continuité perçue, car il suppose également, dans le cas de l'approche post-romantique, une métaphore naturalisante plus globale, une analogie avec l'organisme.

2.2. La dimension organique

Sans doute qu'une nouvelle fois, le tenant paradigmatique d'une approche organique de la musique était Furtwängler. Son art supposait de considérer la réception esthétique comme l'appréhension d'une unité, la mélodie. Mais, il nous semble qu'un détour théorique par une

⁸⁶ Alfred BRENDL, *Musique côté cour, côté jardin* (1990), *op. cit.*, page 223

analogie entre la mélodie et l'organisme vivant peut s'avérer fécond. Maurice Merleau-Ponty, dans *La structure du comportement*, rapporte que :

« Tout organisme, disait Uexküll, est une mélodie qui se chante elle-même ». Ce n'est pas dire qu'il connaît cette mélodie et s'efforce de la réaliser ; c'est dire seulement qu'il est un ensemble significatif pour une conscience qui le connaît, non une chose qui repose en soi.⁸⁷

L'organisme dont il était question chez Von Uexküll, le naturaliste, c'est bien sûr l'entité corporelle de l'animal. Mais ce passage – par la métaphore – vers la mélodie ne nous semble surtout pas anodin. Une interprétation de Furtwängler possède toujours une dimension autonome, car on a le sentiment qu'un organisme en mouvement pèse et agit sur nous. Dans ses cours au Collège de France, Merleau-Ponty ajoute encore que « quand nous inventons une mélodie, la mélodie se chante en nous beaucoup plus que nous ne la chantons⁸⁸ ». Certes, comme l'explique Lucia Zaietta, dans « Mélodie, essence et espèce. Thématisme et variations entre Raymond Ruyer et Maurice Merleau-Ponty », si ce dernier recourt dans ces phrases – extraites – à l'exemple de la mélodie, c'est pour ce dernier un moyen, un instrument en vue de comprendre « le déploiement d'un *événement vital* et le développement d'un organisme⁸⁹ ». Mais il nous semble que l'analogie entre le fonctionnement de l'organisme et l'appréhension furtwänglerienne de la musique ne doit pas nous paraître en-soi absurde. La mélodie, et en particulier chez Furtwängler qui la plaçait comme un facteur de régulation dans ses interprétations, se révèle comme quelque chose de dynamique. Cela est justement analogue à ce que Zaietta identifie chez Merleau-Ponty comme « le déploiement d'un *événement vital*⁹⁰ ». Dans les deux cas, « l'on ne peut distinguer un lieu précis d'où le sens émerge, parce que le sens est inclus dans les relations liant les composants de l'unité⁹¹ ». Dans la mélodie, « toutes les notes, ont une influence réciproque, si bien que la première note n'est possible que par la dernière, et réciproquement⁹² ». Furtwängler, qui représentait l'apothéose d'une conception

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Structure du comportement* (1942), Paris, Puf, 1967, page 172, cité dans ZAIETTA, Lucia, « Mélodie, essence et espèce. Thématisme et variations entre Raymond Ruyer et Maurice Merleau-Ponty », *Revue de métaphysique et de morale*, No.101, 2019, « Phénoménologie de la vie animale », pages 79-90, page 80.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature. Notes. Cours de Collège de France* (1956-1960), Paris, Seuil, 1995, page 204, cité dans ZAIETTA, Lucia, « Mélodie, essence et espèce. Thématisme et variations entre Raymond Ruyer et Maurice Merleau-Ponty », *Revue de métaphysique et de morale*, No.101, 2019, « Phénoménologie de la vie animale », pages 79-90, page 80.

⁸⁹ ZAIETTA, Lucia, « Mélodie, essence et espèce. Thématisme et variations entre Raymond Ruyer et Maurice Merleau-Ponty », *Revue de métaphysique et de morale*, No.101, 2019, « Phénoménologie de la vie animale », pages 79-90, page 80.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

organique de la musique, comprenait — intuitivement — très bien que ce que Husserl nomme *protentions*, ces attentes préconscientes qui viennent à l'esprit lorsque celui-ci est encore en train de percevoir la mélodie dans son unité, n'ont pas à être effectivement récompensées, et que la force des effets sera décuplée par l'arrivée, ou plus exactement la naissance de quelque chose de différent, mais circonscrit dans l'unité du flux musical. Furtwängler expliquait, en 1953 au micro de Fred Goldbeck, qu'une grande interprétation était une interprétation « naturelle », ce qui supposait de subsumer les détails à une « unité supérieure » pour qu'ils « cessent d'être des détails »⁹³. Il s'agit là d'un présupposé qui nous semble fondamental dans l'approche post-romantique, et qui consiste dans une vision holistique du flux mélodique. En particulier dans le cas de l'orchestre, l'approche post-romantique supposait de considérer l'orchestre comme une seule et même entité, comme une sorte de méta-instrument. Le cas de la symphonie « Pastorale » de Beethoven par Furtwängler en est un excellent exemple. Furtwängler semble jouer à nous perdre sans cesse, ne nous laissant que sur le mince fil de la mélodie, et la saisie du sens de l'interprétation n'est possible que seulement dans le dernier mouvement. C'est une saisie pleine et entière, concomitante de la tension dynamique. Or, la culmination de la tension – au moins de la tension – s'opère usuellement dans l'orage. Furtwängler, lui, cherche la culmination dans le dernier mouvement. S'explique alors son choix de *tempo* en public, l'un des plus rapides de la discographie, alors qu'il avait commencé la symphonie par deux mouvements d'une lenteur quasiment unique dans toute la discographie. Mais la métaphore naturalisante ne s'incarnait pas seulement dans cette vision holistique de la mélodie, mais également dans un souci à figurer, à représenter quelque chose de conforme au relief rencontré dans l'expérience du monde.

2.3. Figurer

C'est sans doute par leur souci de représentation que les interprètes post-romantiques rencontrent ce que l'on pourrait sans doute qualifier de limite paradigmatique au sein même de leur pratique. Il nous faut ainsi étudier deux exemples paradoxaux, car ils démontrent une décorrélation entre le discours tenu par ces interprètes et le contenu de leur pratique instrumentale. Deux professeurs ont durablement marqué l'interprétation musicale en France durant l'entre-deux-guerres. Le premier fut Lazare-Lévy, illustre professeur du Conservatoire de Paris, tandis que le

⁹³ FURTWÄNGLER, Wilhelm, « Entretiens sur des entretiens » avec Fred Goldbeck (1953), SWF D20, *Furtwängler à Paris, 4 mai 1954*, 2025, Entretien II, 10'53-11'01. URL : <https://furtwangler.fr/produit/swf-d20-furtwangler-a-paris-1954/>

second fut Alfred Cortot, qui fonda l'École Normale de Musique. Leur exemple nous paraît ainsi singulièrement fécond lorsqu'il s'agit d'identifier négativement ce que peut être un paradigme. En effet, si le discours que tiennent Lazare-Lévy comme Alfred Cortot était particulièrement moderne, voire même avant-gardiste, leur pratique s'inscrivait, intrinsèquement — considérée dans une optique strictement interne au contenu des choix interprétatifs —, nettement plus en adéquation avec celles de leur époque.

Lazare-Lévy, d'abord, tenait un discours qui accordait une place centrale au champ lexical de l'objectivité. Le pianiste refusait d'ailleurs le terme d'interprète. En effet, ç'aurait été selon le maître conférer une importance trop grande à l'instrumentiste, qui, au contraire, devait plutôt s'inscrire dans une démarche impersonnelle. La première préoccupation devait pour Lazare-Lévy rester l'œuvre, et tout dans la performance du musicien ne devait être qu'au service de l'œuvre. Lazare-Lévy n'hésitait pas à dénoncer « ce besoin maladif qu'ont certains 'interprètes' d'affirmer leur 'personnalité' », en récusant cette « fièvre interprétative née du désir, conscient ou non, de renouveler, de 'rajeunir' des œuvres qu'on joue depuis plus d'un siècle ». Pour Lazare-Lévy, « Rares sont parmi les solistes, et sans en excepter les plus célèbres, ceux qui savent résister à leur démon intérieur, à cette force obscure qui les éloigne dangereusement des textes que le premier devoir d'un musicien est de respecter⁹⁴ ». Cette notion de démon est en réalité particulièrement féconde si l'on veut véritablement cerner ce que peut être un paradigme esthétique. En réalité, il semble qu'avec l'affirmation subjective, qui se trouvait au cœur de la pensée romantique, la notion ait en réalité subi un renversement total. Le rejet du démon inspirerait une positivité. Au fond, c'est une prescription, incitant vers un certain dépassement, celui de la seule subjectivité, dont l'expression serait idiosyncrasique, et supposant une augmentation, l'interprète étant plus que simplement en train de considérer l'œuvre comme un moyen. Or, le démon peut également se comprendre selon une certaine négativité. Socrate, dans le *Criton* de Platon, faisait appel à son démon, instance essentielle de la culture religieuse grecque, au moment où, après sa condamnation, son disciple Criton lui annonçait qu'un navire, déjà prêt, pourrait lui permettre de fuir Athènes. Socrate usait alors de la parole du démon non pour annoncer des dispositions éthiques ayant une existence positive, mais pour suivre une interdiction : celle de désobéir aux lois, qui ordonnent qu'on suive les jugements proférés par la voie de la cité, en l'occurrence ici, celle du tribunal. Le démon n'est donc pas ce qui prescrit, mais ce qui interdit. Au fond, il fixe la limite. Il ne donne que

⁹⁴ LÉVY (Lazare), *Cours d'exécution musicale* (1956), « Notes sur la fièvre interprétative », Tokyo Ongakunotomosha, traduit par Miho Yoshihara et Yuko Nonaka, révisée par Frédéric Gaussin, cité dans GAUSSIN (Frédéric), *Une mission d'Etat : Les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV^e République (1950-1954), Volume II : Annexes, sources, bibliographie* (2022), p.6-7.

les frontières du cadre. Et le paradigme n'est pas tant une série de règles et de lois explicitement formulées, nous l'avons déjà évoqué, mais un ensemble de codes implicites qui forment tous ensemble un cadre, autrement dit, un ensemble de limites entre lesquelles la pratique des protagonistes peut s'épanouir. Et il nous semble que Lazare-Lévy était en quelque sorte contraint par les pratiques implicitement admises de son époque. S'il tenait un discours particulièrement moderne, ses interprétations s'inscrivaient en parfaite adéquation avec l'esthétique générale du début du XXe siècle, c'est-à-dire le paradigme interprétatif post-romantique. Si l'on prend l'exemple de *son* Mozart, en l'occurrence de la *Fantaisie* K.475, alors nous percevons bien cette place accordée non au détachement des notes et à la marque de tous les accents par des jeux sur le *tempo*, signes de la virtuosité typique de l'époque classique, mais au contraire l'importance fondamentale accordée à la continuité du chant, au *legato*, les mains entament un dialogue très lié. Et si le jeu Lazare-Lévy laissait certes audible une relative indépendance des mains — le chant procédant principalement de la main gauche, la droite détachant plus nettement les attaques —, la dynamique est évidemment bien plus réduite qu'à l'époque classique.

Mais, plus encore, dans le cas d'Alfred Cortot cette fois, l'affirmation de soi était un élément central du discours, que le maître cherchait à faire coïncider avec non pas des recherches portant sur la véritable historicité des œuvres, mais plutôt sur ce qui nous semble relever d'une certaine imprégnation. La modernité du discours de Cortot consistait en effet dans cette injonction, adressée à chacun de ses élèves, de s'entourer du matériau de l'expérience du compositeur lorsqu'il avait écrit. C'était au fond une réappropriation, un processus d'empathie. John Dewey, dans *L'Art comme expérience*, identifiait déjà cette empathie, cette faculté réceptive qui donnait à une perception esthétique un sens propre, comme le cœur de l'activité créatrice. Dans ce que Dewey appelle un « acte d'expression⁹⁵ », « ce sont des matériaux qui [entrent] en combustion sous l'effet de contacts intimes et de résistances mutuellement exercées qui constituent l'inspiration⁹⁶ ». L'imprégnation de l'organisme même, dans sa sensibilité comme dans son intellectualité – toutes deux étant en interaction permanente selon Dewey – constitue ainsi le socle qui permettra au geste créateur de se déployer. Mais, si l'on s'intéresse en particulier au geste interprétatif, Dewey explique que l'inspiration est « au départ incomplète⁹⁷ », car elle doit trouver du « combustible objectif pour

⁹⁵ DEWEY, John, *L'Art comme expérience* (1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, postface de Stewart Buettner, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, 608 pages, page 127.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

s'alimenter⁹⁸ », dont l'interaction avec le « matériau déjà en feu⁹⁹ » donnera naissance au « produit raffiné et formé¹⁰⁰ » qu'est l'œuvre d'art. Appliqué à l'interprétation, l'on perçoit alors fort bien ce matériau objectif, qui existe comme un objet perçu extérieurement, comme une forme préalablement fixée — mais non fermée — puisqu'il s'agit, chez Cortot, non seulement de la partition, mais encore de cet environnement complet et mouvant que doit se constituer l'interprète pour se constituer lui-même une représentation vivante de l'œuvre, qui prend nécessairement sa source dans le matériau de l'expérience du compositeur. Cortot disait ainsi en introduction d'un de ses cours que :

Il est évident que la nationalité, l'époque, le caractère individuel de l'auteur, son degré de culture, les événements de sa vie, les milieux qu'il aura traversés, ses lectures mêmes, l'ayant influencé dans sa création, une mise au point spéciale pour chaque œuvre, sera indispensable à l'interprète qui prétendra la faire revivre.¹⁰¹

On comprend ainsi que l'interprétation musicale, comme le dit Dewey de l'art en général, « dans sa forme, unit pareillement phase d'action et phase de réception¹⁰² ». Si l'on en revient ainsi à Cortot, l'enjeu était de recréer pour soi-même un certain environnement émotionnel, ou affectif. Et pourtant, Cortot, tout aussi bien dans son pianisme que dans son enseignement, n'hésitait pas, comme il était d'usage à l'époque romantique, à prôner l'invention. Ça n'était pas une simple improvisation, mais une recréation, ou donc, au sens strict, une fabrication pour figurer ce que l'interprète devait percevoir de lui-même en s'immergeant dans toutes les facettes possibles de l'œuvre. Pnina Salzman, qui fut l'une des plus illustres élèves de Cortot, expliquait, en 2006, que :

À Paris, s'il y avait une instruction [...], on pouvait l'effacer et réécrire. Il était honteux de faire tout ce qui était écrit. [...] Les instructions du compositeur étaient importantes, mais il y a cinquante nuances de piano, si quelque chose est marqué p, cela ne veut pas dire qu'il faut jouer dolce, il y a un piano qui crie, un piano qui est désespéré, un piano qui est calme, un piano tranquille, rêveur... Il fallait savoir lire le texte - ce qu'il veut dire.¹⁰³

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Cité dans NISHIMURA, Yukio, « Écrivain "classique" contre pianiste "romantique" », *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. 54, No.211/212, Automne 2021, pages 109-138, URL : <https://www.jstor.org/stable/27089357>

¹⁰² John DEWEY, *L'Art comme expérience* (1934), *op. cit.*, page 101.

¹⁰³ SALZMAN, Pnina, *Interview avec Inbar Rothschild* (2006), cité dans ROTHCHILD, Inbar, *In Search of Poetic Understanding* (2023), 305 pages, traduction de l'anglais : « In Paris, if there was an instruction [...], it could be deleted and rewritten f. It was shameful to do everything that was written. [...] The instructions of the composer were important, but there are fifty shades of piano, if something is marked p it does not mean that you have to play dolce, there is a piano that screams, piano that is despaired, a piano that is calm, a quiet, dreamy piano... One needs to know how to read the text – what it means. »

Salzman ajoute ainsi que :

Dans les cours, il ne s'occupait que du caractère et de l'atmosphère. Si quelqu'un jouait un passage sans signification, Cortot disait "c'est correct", et c'était une terrible insulte. Il était interdit d'entendre toutes les notes, et qu'elles ne soient que des notes. Il fallait que chaque passage ait un caractère.¹⁰⁴

Au fond, c'était bien de représenter par sa vision propre en outrepassant le caractère arbitraire de la partition qui importait. Pour autant, Lazare-Lévy dénonçait déjà les modifications ou amputations alors courantes chez ces interprètes romantiques animés par l'idéal de la virtuosité et d'une certaine démonstration, répondant dans le même temps à des attentes entretenues par le public. En vérité, c'était même à ses yeux un danger, car même un musicien cultivé pouvait s'y laisser prendre. Lazare-Lévy le formulait ainsi :

J'imagine ce qu'éprouverait Chopin, si discret, si pudique, si parfait même en ses élans les plus fougueux, en entendant les déformations, les non-sens rythmiques, le phrasé prétentieux, ampoulé de certains de ceux qui se disent ou se croient ses « fidèles interprètes »¹⁰⁵.

¹⁰⁴ SALZMAN, Pnina, *Interview avec Inbar Rothschild* (2006), cité dans ROTHCHILD, Inbar, *In Search of Poetic Understanding* (2023), 305 pages, traduction de l'anglais : « « In classes he dealt only with character and atmosphere. If someone was to play a passage meaninglessly, Cortot would say 'c'est correct' and it was a terrible insult. It was forbidden to hear all of the notes, and that they would only be notes. It had to have a character, every passage. »

¹⁰⁵ LÉVY, Lazare, *Cours d'exécution musicale* (1956), « Notes sur la fièvre interprétative », Tokyo Ongakunotomosha, traduit par Miho Yoshihara et Yuko Nonaka, révisée par Frédéric Gaussin, cité dans GAUSSIN (Frédéric), *Une mission d'Etat : Les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV^e République (1950-1954), Volume II : Annexes, sources, bibliographie* (2022), page 8.

Chapitre 3 : L'approche contemporaine

1. De la période « extraordinaire »

Mais si l'on veut tenter d'expliquer ce que peut représenter un changement de paradigme esthétique, alors il nous faut revenir à ce qu'est en propre la transformation dont il est question. Pour Kuhn, la période qui précède « la formation d'un paradigme¹⁰⁶ » est en réalité le lieu de « discussions fréquentes et profondes sur les méthodes légitimes, les problèmes, les solutions acceptables¹⁰⁷ ». Plus encore, l'incertitude propre à la période dite extraordinaire suscite dans les communautés de recherche une « recherche des règles¹⁰⁸ » bien plus importante que dans un cadre dit normal. C'est que le changement du cadrage suppose en effet, au moins dans un premier temps, une transformation des codes explicites, en l'occurrence des règles. Précisément, Kuhn explique qu'une transition paradigmatique nécessite en général une explicitation des règles, afin d'en faire entrer de nouvelles dans les usages, les rendant alors intuitives, et les rendant alors de nouveau implicites.

Sur un plan chronologique, il nous semble qu'il est possible de dater les premiers pas de la transition paradigmatique assurant la bascule de la pratique de l'interprétation musicale de l'approche post-romantique vers une l'approche plus contemporaine qui lui a succédé à la fin des années 1940. Pour Renaud Machart, dans *Les baroqueux. Un demi-siècle de musique, 1949-2001*, 1948 est une date clé, puisqu'à cette époque, le violoncelliste Nikolaus Harnoncourt, suivant déjà les cours d'Emanuel Brabec à Vienne, propose déjà des interprétations au violoncelle très différentes de la musique de Bach, en s'opposant frontalement à l'« essence romantique¹⁰⁹ » de l'approche de son professeur. Car cette transition paradigmatique se cristallise au départ sur une réaction, qui s'établit contre certains présupposés romantiques extrêmement prégnants dans l'approche post-romantique de l'interprétation. Si, aujourd'hui, cette approche résolument plus scientifique et plus objectiviste s'est imposée dans la pratique interprétative, plus de cinquante ans désormais après cette bascule décisive, plus aucun interprète contemporain ne recherche une exacte restitution, strictement fidèle à ce à quoi aurait pu ressembler la première exécution de l'œuvre.

¹⁰⁶ Thomas KUHN, *La structure des révolutions scientifiques* (1962), *op. cit.*, page 92.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, page 93.

¹⁰⁹ MACHART, Renaud, *Les baroqueux. Un demi-siècle de musique, 1949-2001* (2024), Paris, Éditions Fugue, 224 pages, page 35.

Seulement, sans doute que cela n'est possible que parce que les codes auparavant explicites – et qui ont, dans le cadre de l'interprétation, donné lieu à de véritables recherches scientifiques sur l'origine et l'exécution originelle des œuvres – ont formé un ensemble d'usages. La marge de manœuvre de la pratique instrumentale a changé, le cadrage s'est déplacé, et les interprètes assument bien davantage leur liberté dans un cadre qui désormais n'a plus besoin de codes explicites.

Cependant, si grâce à Renaud Machart il nous est possible de formuler une hypothèse datant les environs chronologiques de cette fameuse bascule initiant la révolution paradigmatique qui nous intéresse, il est difficile d'en identifier pleinement l'origine. C'est un processus progressif, lent. Kuhn l'explique, on ne perçoit jamais très bien quand la bascule a précisément lieu : « le malheur est qu'il est presque toujours impossible de préciser le moment de la découverte et bien souvent aussi son auteur¹¹⁰ ». Dans le cas de l'interprétation de la musique classique, le processus semble néanmoins s'être cristallisé dans l'explicitation de certaines règles, lesquelles découlaient d'un certain bouleversement des valeurs. Les résultats des recherches sur l'historicité des œuvres, c'est-à-dire sur la facture instrumentale et sur les effectifs propres à la conjoncture des compositions, ont d'abord abouti à l'émergence d'une esthétique radicalement différente de la représentation globale des œuvres de l'époque baroque et pré-baroque attendue dans le paradigme précédent.

Comme l'explique Nikolaus Harnoncourt dans le passage du *Discours musical* qu'il consacre à la facture instrumentale, celle-ci est non seulement tributaire d'une histoire, mais l'histoire des instruments se double d'une histoire des timbres. Comme l'explique Harnoncourt, « la plupart [des instruments] ont gagné en puissance, tous ont modifié leur timbre¹¹¹ ». Premièrement, de par les conditions de réception de la musique orchestrale, l'époque pré-romantique supposant des salles avec une « réverbération bien plus importante que ce à quoi nous sommes habitués aujourd'hui¹¹² », « cela [signifiait] une fusion de sons beaucoup plus marquée¹¹³ ». Le son vibrail alors d'une manière beaucoup plus nerveuse, les tutti marquant des timbres nettement plus resserrés. Et puis, surtout, la dynamique de l'orchestre a profondément évolué depuis le XIXe siècle. En effet, si la forme des instruments à cordes, dominant résolument l'orchestre dans le paradigme romantique, était déjà à peu de choses près la même, les modifications sont alors

¹¹⁰ Thomas KUHN, *La structure des révolutions scientifiques* (1962), *op. cit.*, page 104.

¹¹¹ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical*, traduit par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984, 300 pages, page 151.

¹¹² *Ibid.*, page 153.

¹¹³ *Ibid.*

intervenues « en ce qui concerne la puissance et le timbre¹¹⁴ ». Ce qui donna lieu à un changement radical dans la partie dominante, et donc assurant le liant mais bien sûr la perception de mélodie par l'orchestre, donnant le rôle principal aux cordes ! Quant aux bois, ils ont pris en nuance, l'évolution s'incarnant par un élargissement des gammes possibles. Du même coup, cela signifie que :

Les instruments à vent anciens nécessitent encore une tout autre attaque (flûte) ou une autre anche (basson et hautbois), puisque les notes aiguës ne peuvent être obtenues à l'aide de clefs d'octave, mais en soufflant plus fort¹¹⁵.

Surtout, la répartition des timbres n'était pas la même auparavant, et ce y compris encore au XIXe siècle. À la fois les cordes étaient moins dominantes, parce que simplement moins fortes — en termes de puissance sonore —, et dans le même temps le rôle des instruments à vent, des bois mais aussi et surtout des cuivres n'était pas celui, propre au post-romantisme, de constituer un appui aux thèmes donnés aux cordes.

Les instruments à vent de l'époque baroque étaient construits de telle sorte qu'ils avaient d'une part une sonorité aisément reconnaissable en solo et que d'autre part ils pouvaient facilement s'unir à d'autres instruments de la même tessiture en un mélange sonore nouveau.¹¹⁶

Dans l'orchestre post-romantique, les cuivres ont une sonorité plus stridente, moins pleine, plus acide pourrait-on dire. Mais c'est que leur rôle n'est pas le même. Il ne s'agit plus de se fondre, mais d'acidifier, justement, au sein de certains accords le fondu des cordes, à la fois nettement plus nombreuses, et plus lisses dans le déploiement du discours musical. Car le changement de la fabrication des cordes a également évolué : le boyau de mouton ou de bœuf aboutissait paradoxalement à une vibration plus métallique et contrastée qu'à l'époque contemporaine, tandis que le geste, selon que l'on tirait ou que l'on poussait, était davantage différencié. Dans un orchestre post-romantique, le cuivre assurait donc une distinction dans le timbre de l'accord, en donnant un appui strident et vertical à l'horizontalité des accords de cordes. C'est un rapport de dissemblance, et non de fusion. Les percussions, quant à elles, se remarquaient bien davantage dans l'orchestre d'avant l'apparition des instruments modernes à l'époque post-romantique, c'est-à-dire après le XIXe siècle. Comme l'explique Harmoncourt, « les timbales ne produisaient pas un son

¹¹⁴ *Ibid.*, page 154.

¹¹⁵ *Ibid.*, page 155.

¹¹⁶ *Ibid.*

rond et volumineux comme aujourd'hui, mais grêle et clair¹¹⁷ ». En fait, c'est que l'instrumentarium pré-romantique se conçoit selon un concept central : la registration. Comme le dit ainsi Harnoncourt :

Si l'on considère un orchestre baroque du point de vue de la dynamique, ce corps sonore se compare tout à fait à un orgue baroque. Les instruments isolés et les groupes d'instruments sont employés normalement comme des registres. En ajoutant ou en retranchant les divers groupes instrumentaux, la construction dynamique se modifie, au sein d'une écriture constamment à quatre voix. Cette "régie des groupes sonores" sert avant tout à souligner la structure formelle ; elle permet des effets de piano-forte, de même qu'une riche dynamique à petite échelle, mais non le "crescendo" classique.¹¹⁸

Du côté du clavier, outre la différence entre cordes pincées et cordes frappées marquant le passage du clavecin au piano, avant la pédale était la registration, plus contrastée également dans le même temps que les parties métalliques s'incarnaient davantage dans le timbre. Un piano moderne est un instrument ayant évolué vers une homogénéisation des accords, comme l'explique Nicolas André, en considérant l'interprétation au piano de compositeurs ayant écrit pour le clavecin :

Vous allez avoir un Scarlatti ou un Rameau, qui va mettre plein de notes, avec beaucoup de notes répétées, avec des choses graves, etc ; c'est une chose qui sonne extrêmement fort, et on voit des pianistes qui veulent un peu lisser ça, ce qui est normal, parce que c'est l'instrument qui fait cela, un instrument qui est le piano, homogène de haut en bas ou presque — je schématise un peu, mais en tous cas il y a une recherche d'homogénéité, d'homogénéisation dans le monde moderne, qui n'existait pas à ce moment là.¹¹⁹

L'effectif désormais réduit, les timbres plus acides, la dynamique plus contrastée – de l'effet de l'effectif, qui reléguait par exemple les cordes le plus souvent à un rôle de soutien, donnant la mélodie à ce qui sonnait le plus fort, c'est-à-dire les cuivres, les bois, et bien entendu les percussions – s'opposaient frontalement à cette conception plus horizontale, plus fondue, plus liée propre à l'approche post-romantique, par un tissu orchestral désormais plus clair, et plus vertical du même coup. Ce bouleversement dans la dynamique a ainsi remis en cause profondément la cohérence non des propositions du discours musical en lui-même, mais de l'*instrumentarium*. Comme l'explique ainsi Bernard Sève dans *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, dans la section consacrée à « La société des instruments » :

¹¹⁷ *Ibid.*, pages 157-158.

¹¹⁸ *Ibid.*, page 160.

¹¹⁹ « An Interview with Nicolas André, conductor », *Sofronichrist*, 21'46-22'14 : <https://sofronichrist.com/interviews/>

La cohérence d'un *instrumentarium* ne peut donc pas être pensée, à la manière leibnizienne ou hégélienne, comme une sorte d'entre-expressivité des éléments du système. L'unité d'un *instrumentarium*, à une époque donnée, relève plus de l'unité additive que de l'unité systématique ou organique.¹²⁰

Ce qu'a ainsi au fond permis l'émergence de l'approche contemporaine, c'est, par une prise en compte de l'historicité des relations entre les instruments, autrement dit, de l'*instrumentarium*, de retrouver du même coup de l'intersubjectivité dans le travail pratique du chef avec les instrumentistes. Et bien sûr, cela a complètement renversé la possibilité d'une vision holistique de la mélodie, et notamment d'un orchestre conçu comme un seul et même instrument, par la nouvelle disjonction individuant désormais bien davantage chaque pupitre. Comme l'explique encore Bernard Sève, le « principe de cohérence¹²¹ » de l'*instrumentarium* semble avoir désormais « perdu presque toute signification, du fait de la mondialisation organologique des XXe et XXIe siècles¹²² », autrement dit, de la révolution paradigmatique contemporaine.

2. Ruptures et continuité

2.1. Un retour de la valeur objectivité ? Deux dimensions de l'authenticité

Une première interprétation serait de voir dans cette transformation paradigmatique un renversement radical de valeur, passant d'une affirmation de la subjectivité de l'interprète à un retour à la valeur de l'objectivité. En effet, parce que l'approche contemporaine suppose de fonder les choix interprétatifs sur des facteurs immanents au texte lui-même ainsi qu'à des résultats de nature scientifique, portant sur l'historicité des œuvres, une certaine scientificité s'est elle-même greffée à la dimension sonnante de la musique. Autrement dit, une certaine objectivité s'est immiscée dans les considérations proprement artistiques — en l'occurrence, la prise en charge sur le plan poïétique de la réception esthétique de l'interprétation.

Mais s'il faut parler d'objectivité, alors sans doute faut-il en cibler la manifestation. Pourquoi donc faire appel à un certain nombre de variables objectives ? Laurraine Daston et Peter Galison, dans *Objectivité*, une histoire de la représentation des images scientifiques, proposent à l'étude une

¹²⁰ SÈVE, Bernard, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), Paris, Seuil, 376 pages, page 254.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

forme d'objectivité relationnelle : l'objectivité « structurale¹²³ ». En l'occurrence, il s'agit d'une objectivité qui se cristallise dans des « relations » telles que « la logique, la syntaxe, [ou] des séquences ordonnées de sensations¹²⁴ ». Surtout, pour Daston et Galison, l'ambition qui nécessite de l'objectivité structurale est de « proposer une solution spécifique à un problème déjà formulé¹²⁵ ». Et, en effet, dans le cas de l'interprétation musicale, l'enjeu était de parvenir à trouver une justification pour invalider la possibilité de faire des retouches à la partition. Ainsi, cela s'est fait en rejetant le caractère nécessaire et suffisant de la dimension sonnante. Du même coup, à l'arrière-plan conceptuel cette fois, cela supposait de réduire l'importance accordée au lien entre interprétation et expression de soi. Le problème, c'était en fait cette affirmation absolue de la subjectivité, reposant sur le présupposé selon lequel l'affirmation de la subjectivité d'un artiste, essentiellement unique, possède un caractère idiosyncrasique, et que chaque subjectivité s'exprimant de façon fondamentalement différente, il est alors parfois nécessaire, pour pleinement s'exprimer, de retoucher au texte original. Ainsi, le propre de l'objectivité structurale est de s'affirmer « sur des structures, seules capables de rompre avec le monde mental privé de la subjectivité individuelle.¹²⁶ » Et d'ailleurs, Daston et Galison remarquent que dans le cas de l'histoire des sciences : « la variabilité d'un individu à l'autre, dont l'expérience sensorielle était l'exemple paradigmatique, en vint ainsi à incarner pour ces scientifiques le nouveau visage des dangers de la subjectivité.¹²⁷ » Cela supposait donc, sur le plan méthodologique, d'introduire des variables objectives portant sur la relation entre le choix interprétatif en lui-même, dont le principe est nécessairement subjectif, et son support matériel objectif, lui aussi nécessaire, qu'est l'instrument de musique. Car, comme l'explique Bernard Sève dans *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, la musique « se définit par [l'usage] d'instruments¹²⁸ ». De la même façon, « jouer, c'est mettre en œuvre¹²⁹ », car les instruments sont le support qui conditionne nécessairement — même si pas entièrement —, de par leur facture, les choix interprétatifs.

¹²³ DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, *Objectivité* (2007), traduit par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, 576 pages, page 297.

¹²⁴ *Ibid.*, page 295.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, page 294.

¹²⁷ *Ibid.*, page 297.

¹²⁸ Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), *op. cit.*, page 86.

¹²⁹ *Ibid.*, page 324.

Cependant, il serait bien évidemment pour nous un problème que de réduire cette intervention de l'objectivité à un renversement total entre subjectivité et objectivité dans la pratique des interprètes. En effet, il paraît évident que les interprètes restent des artistes, et sont parfaitement conscients qu'une interprétation est d'abord une œuvre d'art. L'interprète qui incarna véritablement le renversement de l'approche post-romantique vers l'approche contemporaine fut Nikolaus Harnoncourt. Au départ violoncelliste au sein de l'Orchestre Symphonique de Vienne, Harnoncourt fonda en 1953, avec sa femme Alice Hoffelner, le *Concentus Musicus Wien*, un ensemble dédié à l'interprétation des œuvres baroques et pré-baroques sur instruments d'époque — ou répliques. Voici comment Harnoncourt décrivait ainsi sa démarche artistique, lors d'un entretien avec Robert Parienté :

Tout en continuant à jouer à l'Orchestre symphonique de Vienne, j'ai créé en 1953 une petite formation qu'on allait baptiser plus tard du nom de *Concentus Musicus de Vienne*. Notre objectif était de nous replacer nous-mêmes dans le passé et non pas de rapporter la musique historique au présent. Notre label était ambitieux : "Pour restituer la musique ancienne, avec tout ce qu'elle exprime, et faire redécouvrir l'intelligence de cette musique à partir de ses propres lois."¹³⁰

Cependant, il est tout de même intéressant pour nous de relever que la motivation première de Nikolaus Harnoncourt était avant tout intrinsèquement esthétique. Il s'agissait, au fond, de retrouver comment les œuvres du répertoire baroque sonnaient le mieux. C'est donc bien plutôt que la méthode consistait positivement en l'identification d'un principe interprétatif devenu immanent au texte lui-même : si l'on veut servir l'œuvre, alors il faut lui rendre justice par des moyens qui lui sont propres. Négativement, le corollaire semble ainsi s'exprimer sous la forme d'une injonction : « une interprétation X peut être considérée comme valide si elle ne contient pas de propositions qui n'auraient pas pu être énoncées dans la conjoncture de la création de l'œuvre ».

Ça n'est donc pas tant une véritable affirmation de la valeur objectivité, à tout le moins on en est vite sortis dans le cadre de l'interprétation, qui reste avant tout considérée comme une pratique interprétative. Il nous semble qu'il s'agit plutôt d'un conflit qui prend place à l'arrière-plan théorique de cette transition paradigmatique, entre deux connotations du concept d'authenticité. L'authenticité est en effet un concept central utilisé pour décrire et juger l'activité des interprètes. Selon Joëlle Caullier, dans « L'art d'interpréter la musique. Un essai d'anthropologie culturelle », l'interprète s'inscrit dans une recherche de coïncidence, celle de constamment faire coïncider deux conceptions différentes de l'authenticité. D'une part, la première exigence est pour l'interprète

¹³⁰ Cité dans PARIENTÉ, Robert, *La symphonie des chefs, entretiens avec 70 grands maestros* (2004), Paris, Éditions de La Martinière, 811 pages, page 177.

d'être en lui-même authentique, sur le modèle des valeurs romantiques de l'affirmation de soi et du génie. D'autre part, la seconde exigence d'authenticité peut sans doute être ramenée à la propriété de l'exactitude dont parlait Kuhn en 1973. Joëlle Caullier en vient même à parler d'un processus « d'absorption¹³¹ », au cours duquel l'interprète fait « abstraction du monde¹³² » tout en liant une conscience intellectuelle à une « conscience du corps¹³³ ». Ce processus s'incarne sur le plan de la pratique en deux temps : un premier durant lequel l'artiste fait preuve d'une projection dans laquelle il imagine ce que serait sa vision propre de l'œuvre, qu'on appelle usuellement sa conception, avant d'en proposer une représentation par l'union intellectuelle et corporelle de l'acte d'interprétation instrumentale. Pour René Leibowitz, c'est que « l'interprète se substitue en quelque sorte, pour la durée de l'exécution, au compositeur lui-même (...), [devenant] précisément son analogon, ou son double¹³⁴ ». En réalité, c'est que, comme l'expliquait en 2014 Thierry Lenain dans article intitulé « Authenticité iconique vs authenticité artistique. À partir d'une œuvre de Francis Alÿs » et paru dans un numéro de la revue *Noesis* :

L'authenticité peut se dire aussi bien de l'artiste que de l'objet. Dans le premier cas, il s'agit d'évaluer la qualité intrinsèque du travail créateur d'un sujet dont on attend un engagement sincère et sans demi-mesure. Quant à l'authenticité de l'objet, elle correspond à l'établissement d'une provenance et ne constitue donc pas, en elle-même, une valeur, mais plutôt une propriété dépendante d'un jugement factuel.¹³⁵

Et donc, nous assistons selon Lenain à une forme de « chiasme de l'authenticité¹³⁶ », qui « permet d'entretenir une confusion plus ou moins larvée entre provenance et sincérité, style et qualité artistique, critique d'authentification et jugement de valeur¹³⁷ ». C'est donc que deux conceptions d'apparence inconciliables de la vérité s'affrontent, car chacune de ces deux dimensions de l'authenticité, comme l'explique encore Lenain, a pour ennemi la fausseté, et pour

¹³¹ Joëlle CAULLIER, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », *op. cit.*, page 197.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ René LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), *op. cit.*, pages 26-27.

¹³⁵ LENAIN, Thierry, « Authenticité iconique vs authenticité artistique. À partir d'une œuvre de Francis Alÿs », *Noesis* [En ligne], 22-23 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 28 janvier 2026, §1. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1888>

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

fonction de « légitimer [...] la stigmatisation du faux¹³⁸ ». Simplement, à une vision purement subjectiviste de la vérité consistant dans l'adéquation de l'expression au contenu présent dans la subjectivité de l'interprète, a succédé une approche nettement plus réaliste de la vérité, en identifiant sa quête, comme nous l'évoquions dans notre premier examen des propriétés esthétiques décisives dans l'analyse du geste interprétatif contemporain, à un rapport d'exactitude vis-à-vis du texte du compositeur.

Dans le cadre de l'approche post-romantique, la seconde exigence était subordonnée à la première : affirmer sa propre vision de l'œuvre prévalait sur le respect strict du contenu inscrit dans le texte du compositeur, tant qu'une continuité ou, autrement dit, pour autant qu'une certaine cohérence était perçue du point de vue esthétique. Auparavant, c'était donc la dimension de l'authenticité considérée comme intrinsèquement artistique de l'interprète qui prévalait, une authenticité affective, ou phénoménale, car c'était lui qui jouait, et qu'on allait voir, la figure de l'interprète s'étant d'ailleurs accompagnée d'un culte tout à fait romantique de la figure du virtuose, comme l'écrivait précédemment Caullier¹³⁹. L'époque romantique était en effet marquée par ce que Carole Talon-Hugon, dans l'Introduction du même numéro de *Noesis* consacré à la valeur de l'authenticité auquel avait participé Thierry Lenain, appelait « une authenticité "expressive" synonyme de pureté, de véracité, de sincérité.¹⁴⁰ ». Or, avec l'approche contemporaine, un renversement radical de valeurs s'est produit. Désormais, c'est l'authenticité comprise comme exactitude, une authenticité qu'on pourrait peut-être dire plus stricte, c'est-à-dire la fidélité au texte lui-même, qui subordonne à elle l'affirmation de la singularité de l'interprète. Comme Leibowitz en formulait le souhait, le style ne peut plus être un prétexte à l'amputation !

2.2. Préserver la dimension sonnante

Cependant, revenons-en à la valeur objectivité. Il nous semble qu'interpréter la greffe d'une certaine scientificité dans des pratiques intrinsèquement artistiques comme un abandon de la dimension sonnante serait une erreur fondamentale. En effet, si l'on recherche la cause qui amena certains interprètes vers l'inclusion de recherches musicologiques et scientifiques, en l'occurrence historiques, c'est une raison en elle-même sonnante. Il nous faut ici approfondir ce que nous disions

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Il s'agit d'une référence à la remarque introductive préalable au sujet de la naissance de la figure de l'interprète, indissociable de l'époque romantique.

¹⁴⁰ TALON-HUGON, Carole, "Introduction", *Noesis* [Online], 22-23 | 2014, Online since 15 June 2016, connection on 28 January 2026. URL: <http://journals.openedition.org/noesis/1881>

précédemment de la démarche artistique de Nikolaus Harnoncourt. Nous disions que si celui-ci décida de s'opposer aux présupposés romantiques dans le cadre de l'interprétation des compositeurs baroques puis classiques, c'est en vertu d'une visée qui était avant tout esthétique. Au fond, c'est parce que cela sonnait mieux ! Il est d'ailleurs important de préciser à ce titre que Harnoncourt poursuivait sans cesse de privilégier une certaine souplesse dans son approche, et dans la place accordée à la fidélité historique au sens strict. Ainsi, il pouvait lui arriver de choisir une approche hybride. Pour son enregistrement de l'intégralité des *Symphonies* de Beethoven, en 1990, Harnoncourt rappelait ainsi sa démarche :

J'avais choisi une méthode qui se situait à l'opposé des tentatives effectuées par Hogwood, Bruggen, Norrington, et plus tard par Gardiner, qui avaient tous opté pour les instruments anciens. J'ai voulu, pour ma part, qu'on utilise des instruments modernes, à l'exception des trompettes naturelles et des timbales d'époque que je trouvais plus mordantes. J'ai introduit dans mes interprétations mes propres découvertes sur partitions, notamment des ruptures de *tempo*, d'attaques, de dynamique, en y mêlant à la fois plus de violence et plus de douceur.¹⁴¹

Ce que nous fait ainsi comprendre l'exemple de Harnoncourt, c'est qu'au fond, ce renversement de la connotation prévalant dans l'expression de l'authenticité, au cœur de la bascule vers l'approche contemporaine, a changé le statut de la dimension sonnante. L'enjeu, c'est au fond que le principe déterminant des choix interprétatifs s'est déplacé. Comme nous le disions précédemment, dans l'approche post-romantique, la dimension sonnante était une variable nécessaire et suffisante. Les autres caractéristiques du paradigme en différaient sur un plan qualitatif, car elles étaient des variables, permettant notamment de juger d'une interprétation dans un cadre post-romantique, mais elles ne pouvaient être considérées comme un principe d'action, seulement comme des valeurs qui, sur un plan épistémologique, avaient vocation à être testées par le tamis de l'expérience perçue, tant dans la pratique — pragmatique — des interprètes que sur le plan de la réception esthétique. Pour autant, la dimension sonnante n'a surtout pas disparu de la pratique des interprètes. Sans elle, il est peut-être même possible d'affirmer que l'interprétation n'aurait même plus rien d'artistique, car elle serait une concrétion mécanique d'un texte déjà donné. Autrement dit, il nous semble que *faire sonner* reste sans doute la tâche fondamentale des interprètes. Seulement, celle-ci est désormais soumise à certaines normes, qui consistent dans certaines limites, données extérieurement à la pratique empirique de l'interprétation par des recherches historico-musicologiques.

¹⁴¹ Cité dans Robert PARIENTÉ, *La symphonie des chefs, entretiens avec 70 grands maestros* (2004), *op. cit.*, page 182.

Une objection doit cependant être ici envisagée. Une certaine scientificité s'est immiscée dans l'interprétation musicale. Or, une valeur fondamentale de l'interprétation était, à l'époque post-romantique, la perception d'une cohérence, considérée sous l'angle de la « clarté et [du] naturel¹⁴² », dont parlait d'ailleurs Furtwängler, en 1953 au micro de Fred Goldbeck, comme le critère discriminant « la bonne interprétation¹⁴³ » d'une mauvaise interprétation, sur le modèle du fonctionnement d'un organisme. Or, le naturel peut surtout être envisagé comme un certain « obstacle épistémologique », comme le considérait déjà Gaston Bachelard. Dans *La formation de l'esprit scientifique*, Bachelard écrivait ainsi que :

L'esprit scientifique doit se former contre la Nature, contre ce qui est, en nous et hors de nous, l'impulsion et l'instruction de la Nature, contre l'entraînement naturel, contre le fait coloré et divers.¹⁴⁴

Plus encore, l'approche post-romantique valorisait à tout prix la primauté de l'expérience perceptive du public dans la constitution d'une interprétation sur le plan poïétique, or l'expérience est le premier obstacle à la connaissance scientifique selon Bachelard ! À cela, il faut sans doute objecter que la prise en compte de recherches d'origine scientifique dans une pratique artistique change sans doute leur statut. Sur le plan empirique, les résultats scientifiques sont en réalité inclus dans une intention de continuer à *faire sonner*. Il nous semble même que c'est cette préservation de la dimension sonnante opérée par le paradigme principal dans la pratique des interprètes qui leur permet d'éviter la fixité de l'interprétation. En effet, si les résultats des recherches historico-musicologiques formaient le principe nécessaire et suffisant du geste interprétatif, alors un arrêt du progrès des recherches entraînerait l'arrêt des enregistrements. Autrement dit, *faire sonner* se situe au-delà d'un agencement de données objectives. Car l'inclusion des recherches dans le cadre de la pratique interprétative s'opère par les interprètes eux-mêmes ! Certes, ce pragmatisme strict avec lequel Celibidache décrivait Furtwängler n'est plus possible, l'attenuation d'inclusion scientifique supposant l'établissement d'une méthode par l'interprète. C'est qu'au fond, la dimension sonnante n'est plus suffisante, mais elle reste absolument nécessaire. Nicolas André expliquait ainsi en 2022 sa propre méthode, mise au jour afin de lier les deux dimensions de l'authenticité. Nicolas André raconte commencer ainsi par « lire [l'oeuvre] sans *a priori* d'abord¹⁴⁵ », parce que c'est par cette

¹⁴² FURTWÄNGLER, Wilhelm, « Entretiens sur des entretiens » avec Fred Goldbeck (1953), SWF D20, *Furtwängler à Paris, 4 mai 1954*, 2025, Entretien II, 13'15. URL : <https://furtwangler.fr/produit/swf-d20-furtwangler-a-paris-1954/>

¹⁴³ *Ibid.*, 13'20.

¹⁴⁴ BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique* (1934), Paris, Vrin, 1967, 257 pages, page 23.

¹⁴⁵ « An Interview with Nicolas André, conductor », *Sofronichrist*, 6'59. URL : <https://sofronichrist.com/interviews/>

lecture, idiosyncrasique en quelque sorte, « qu'apparaissent des choses qui sont celles de la vraie lecture¹⁴⁶ », la vérité entendue ici étant celle, justement, de la subjectivité propre, celle qui possède son ancrage dans la sensibilité. Cependant, le chef relève ici que certaines questions restent « en suspens¹⁴⁷ », car l'un des rouages essentiels de cette première lecture reste de se « laisser surprendre par l'œuvre », en la lisant avec une certaine « naïveté¹⁴⁸ ». C'est ensuite que doit survenir la deuxième strate, celle que Nicolas André qualifie de « documentation¹⁴⁹ ». Celle-ci s'appuie notamment sur la lecture de traités d'époque, afin de se reconstituer un certain environnement propre à l'écriture de l'œuvre, qui fournit des informations essentielles pour la pratique instrumentale. Cependant, il reste à la charge de l'interprète une certaine mise en cohérence des informations au sein d'une unité, facteur essentiel de la dimension sonnante. Or, comme l'explique Nicolas André :

On a beau avoir beaucoup de traités, il s'agit quand même d'une interprétation, parce que les traités sont souvent contradictoires. Même quand on a fait la somme des traités et qu'on essaye d'en faire une mouvance, parfois on se trompe, ou bien, parfois, on n'a pas la même interprétation d'un autre. [...] Une interprétation, cela reste singulier quoi qu'on fasse, parce que c'est une voie : il y a par exemple certains *tempi* que certains chefs sont incapables de tenir, et d'autres qui arrivent à faire cela, [...] parce que la volonté est honnête.¹⁵⁰

Ce avec quoi renoue donc Nicolas André ici, c'est cette authenticité affective, ou phénoménale, qui reste au cœur de la pratique des interprètes, et qui reste au fondement du geste de *faire sonner*. *Faire sonner* se situe ainsi à un niveau pleinement subjectif, car cela relève malgré tout d'un geste d'adaptation perceptif, dans l'intention de faire percevoir certaines propriétés esthétiques. Et cette portée intentionnelle reste centrale. Peut-être qu'elle consiste davantage à proposer de la cohérence perçue, ou, autrement dit, à continuer à insuffler du sens — sur un plan subjectif, car procédant de la subjectivité de l'interprète et ne se laissant percevoir sur le plan esthétique que par les effets des choix interprétatifs — dans le discours musical.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 7'30-7'33.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 9'12.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 9'26.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 9'30.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 33'32-34'33.

2.3. La controverse du sens

En effet, le geste interprétatif en musique semble dénoter une portée sémantique. Autrement dit, ce que ferait l'interprète, c'est doter son œuvre, qui s'inscrit dans un champ discursif, d'un certain sens. Sur le plan empirique, la question serait dès lors celle de la détermination en elle-même de ce sens. Or, sur un plan analytique, l'entité musicale par laquelle l'interprète appuie le sens, celle dans laquelle le contenu sémantique s'exprime, n'est pas en elle-même déterminée. Pour définir cette notion d'entité sémantique, peut-être serait-il fécond de la concevoir selon une certaine unité : à l'intérieur de la totalité qu'est l'œuvre — ou bien, en son sein même, un de ses mouvements —, l'interprète retrouve certaines autres totalités, car procédant en elles-mêmes d'un sens commun. Autrement dit, il s'agit là d'un certain découpage. Ainsi, un enjeu éthique fondamental sur le plan poïétique est de ne pas faire sentir ce découpage comme arbitraire du point de vue esthétique, car ce découpage est au fondement de la perception des propriétés esthétiques dont on use pour formuler des jugements de valeurs sur l'interprétation en jeu. En effet, sans doute que la cohérence peut être comprise, sur le plan discursif, comme la perception selon un plan déductif des différentes propositions qui composent une interprétation. En 1938, Hans Reichenbach, dans *Expérience et Prédiction. Une analyse des fondements et de la structure de la connaissance*, dans « Les Trois tâches de l'épistémologie » estimait que la spécificité de l'épistémologie était de s'occuper de « relations internes¹⁵¹ ». C'est-à-dire que l'épistémologie s'occuperait ainsi de mettre en relation le contenu des énoncés scientifiques, dans une activité qui décrit des relations, qui s'opèrent entre des contenus, par opposition aux « relations externes¹⁵² » dans lesquelles il y a toujours quelque chose qui n'est pas de l'ordre du contenu. En effet, pour Reichenbach, « les relations internes sont celles qui appartiennent au contenu de la connaissance, qui doivent être reconnues si l'on veut comprendre la connaissance¹⁵³ ». Il s'agit donc d'une restitution rétrospective de certains processus, par une certaine reconstruction, et ce qui est visé, c'est un contenu, sur un plan cognitif. Reichenbach propose quant à lui une visée normative, car il ne s'agit pas pour lui de rendre compte des processus de pensée tels qu'ils ont lieu, mais bien tels qu'ils doivent avoir lieu. Mais il nous semble que peut-être que, de la même façon, ce que l'on fait en jugeant « cohérente » une interprétation, c'est qu'au fond nous décrivons ainsi certaines relations qui s'opèrent entre des

¹⁵¹ REICHENBACH, Hans, *Experience And Prediction: An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge* (1938), The University of Chicago Press, 410 pages, page 4.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

contenus, que nous reconnaissons car ils possèdent en eux-mêmes une unité, mis en relation au sein d'un discours à une échelle supérieure. Ainsi, en jugeant cohérente une interprétation, il nous semble que nous témoignons une certaine compréhension esthétique de l'interprétation sur laquelle nous formulons ainsi un jugement de valeur, car nous jugeons qu'elle accomplit une réussite. Le problème qui reste en suspens reste ainsi celui de la position que nous devons tenir vis-à-vis d'une certaine normativité dans la réussite esthétique. Peut-on justifier une approche réaliste du sens, où la perception de la cohérence, si elle atteste d'une certaine perception d'une certaine propriété esthétique constituée de la mise en relation de plusieurs contenus, n'est-elle jamais que subjective ?

Ainsi, cette question de l'origine du sens, c'est-à-dire du contenu perçu par la totalité de l'interprétation comme œuvre, peut être mise au cœur d'une certaine controverse. En effet, le sens, s'il procède nécessairement premièrement d'une identification par l'interprète, est-il dans l'œuvre ou dans la seule subjectivité de l'interprète ? Autrement dit, peut-on tenir une posture réaliste sur l'existence d'un sens immanent à l'œuvre ? C'est pourtant bien vers cette posture réaliste que semblerait intuitivement converger l'approche contemporaine. René Leibowitz, l'un des chefs d'orchestre pionniers sans qui l'approche contemporaine n'aurait sans doute pu prendre son essor avec Nikolaus Harnoncourt, tenait une certaine position réaliste quant à l'existence d'un sens extérieur à l'interprète. Celui-ci aurait ainsi à s'en imprégner durant une première phase de lecture pleinement consciente de l'œuvre. Nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, l'une des caractéristiques fondamentales de l'approche contemporaine est de chercher à concilier deux visions d'apparence antagonistes de l'authenticité, l'une affective, ou phénoménale, et l'autre plus stricte, voire — en partie au moins — plus objective. Dans le cas de l'approche contemporaine, la détermination sémantique prend ainsi un appui essentiel sur la portée scientifique, en l'occurrence celle de la reconstitution historique, de la phase de « documentation ». Sur le plan analytique, la méthode semble ainsi celle d'une imprégnation tout autant historique que sonnante, car l'enjeu est de retrouver ces « réponses » sur un plan réaliste. Pour Nicolas André, « une interprétation [est faite] de détails » :

Je ne crois pas du tout au fait de prendre quelque chose de global et puis ensuite de faire entrer le détail dans cette interprétation. Je crois en l'accumulation, l'addition des détails qui vont faire quelque chose de global.¹⁵⁴

Sur un plan plus éthique, René Leibowitz, quant à lui, expliquait ainsi dans *Le Compositeur et son double* que l'interprète doit d'abord s'appuyer sur « une prise de conscience authentique,

¹⁵⁴ « An Interview with Nicolas André, conductor », *cit.*, 11'47-12'00.

logique et éthique du sens de l'œuvre, dans un acte de complète probité artistique¹⁵⁵ » à l'égard de celui-ci. Il y aurait donc un certain enjeu éthique résidant dans le geste, mais au-delà dans la posture même de l'interprète. En effet, l'authenticité suppose ainsi dans ses deux dimensions de s'affirmer tout en refusant de se masquer ou de se détourner de soi-même, tout en prenant conscience de ce que l'œuvre doit par elle-même vouloir signifier. Leibowitz se montre ainsi tout à fait explicite quant à cette immanence du sens dans le texte lui-même :

Ce n'est pas l'interprète qui fait l'œuvre et c'est, au contraire, l'œuvre qui fait — au sens le plus concret du terme — l'interprète. C'est elle qui lui fournit sa propre vérité qui ne peut être que la même pour les deux (pour l'œuvre et pour l'interprète), son authenticité, et jusqu'à ses exigences et particularités de style, et même sa technique. En dernière analyse, ce n'est qu'une prise de conscience plus ou moins authentique du sens de l'œuvre qui nous montre et nous dévoile l'interprète plus ou moins authentique, et c'est cela qui fait que nous assistons tantôt à de bonnes, tantôt à de médiocres — voire de mauvaises — interprétations musicales.¹⁵⁶

Ce que semble avoir néanmoins produit l'approche contemporaine, c'est non pas une détermination plus fixe et extérieure à la subjectivité de l'interprète du sens, c'est-à-dire du contenu sémantique, mais une certaine détermination des entités qui constituent le support du sens. Le contenu sémantique de l'interprétation peut donc rester à la charge de l'interprète, mais la marge de manœuvre de l'interprète quant au découpage du support, c'est-à-dire des entités sémantiques, s'est considérablement réduite grâce aux recherches sur l'historicité des œuvres. Pour autant, le sens, le contenu en lui-même semble bel et bien procéder d'une intention de la part de l'interprète¹⁵⁷. Cela s'explique par ce processus d'absorption dont parlait déjà Joëlle Caullier, et cette nécessité, au cœur de l'approche contemporaine, de concilier les deux dimensions, d'apparence antagonistes de l'authenticité, justifiée par l'exigence artistique de l'interprétation, qui suppose malgré tout de préserver la dimension sonnante.

3. De l'incarnation esthétique du paradigme

Mais il nous faut ainsi revenir à l'ancrage proprement esthétique du paradigme. Nous avons d'abord mesuré qu'une révolution paradigmatique avait eu lieu par l'examen d'une négativité, puisqu'en qualifiant d'historiques les interprétations procédant durant l'âge d'or de l'approche post-

¹⁵⁵ René LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), *op. cit.*, pages 26-27.

¹⁵⁶ *Ibid.*, page 27.

¹⁵⁷ Nous définirons en propre le geste interprétatif en musique comme une détermination sémantique dans le Chapitre 5, qui y est intégralement consacré.

romantique, la dénomination leur soutirait du même coup leur actualité, les faisant cesser de fonctionner. Mais le signe de la dimension proprement esthétique du paradigme peut-il se mesurer empiriquement de manière positive ? Pour répondre à cette interrogation, il nous fallait préalablement dégager les pratiques empiriques et les présupposés théoriques identifiables à un paradigme donné. Car en effet, certains interprètes, dont la carrière s'est échelonnée parfaitement sur la transition paradigmatique — de la fin des années 1940, mais surtout des années 1950 aux années 1980 —, ont changé certaines des variables caractéristiques de leur style au cours de ces quelques décennies assurant la transition extraordinaire en elle-même. S'ils ont formé leur style dans un cadrage post-romantique, ils ont ainsi intériorisé et appliqué certains usages entrés en vigueur avec le nouveau paradigme. C'est le cas du chef d'orchestre Herbert von Karajan, l'artiste classique ayant d'ailleurs vendu le plus de disques au XXe siècle – plus de deux cents millions. Si l'on s'intéresse à l'évolution de la conception de Karajan dans une œuvre qu'il a dirigée toute sa vie durant, la *Symphonie* « Héroïque » de Beethoven, l'on constate bien les changements intervenants, et semblant résolument s'inscrire dans le sillage des nouvelles pratiques dans l'interprétation. En 1952, Karajan est à la tête de l'Orchestre Philharmonia, à Londres, dont il assure encore la direction musicale. Si l'on s'intéresse à la dynamique, celle-ci est dominée par les cordes, qui constituent le principal plan sonore, et surtout le principal moteur de la mélodie. Le volume des bois se révèle d'une grande égalité, tandis que les cuivres comme les timbales paraissent tenir un rôle de soutien. Nous sommes donc ici en parfaite adéquation avec le paradigme post-romantique. Plus encore, Karajan possédait une conception organique de l'orchestre comme un seul et unique instrument, et indifférençait au possible les voix pour n'en constituer qu'une seule. L'influence de Furtwängler était centrale pour Karajan, qui l'avait d'ailleurs entendu en concert. Au sujet de la direction de Furtwängler, Herbert von Karajan rapportait à ce sujet que :

C'était vraiment caractéristique de lui que quelque chose vienne ainsi s'éteindre, et qu'ensuite, à partir du silence ou du calme momentanée, quelque chose de nouveau se développe ensuite. C'étaient des moments qui avaient avec lui une force d'expression inhabituelle. Et là, il faisait une chose admirable, que m'a racontée Siegfried Borries, qui était Konzertmeister quand j'ai pris la tête du Berliner Philharmoniker et qui avait tout le temps travaillé avec lui: "Vous savez, dans ces moments-là, on avait soudain l'impression qu'il cherchait une sortie. Il cherchait une voie hors de l'incertitude, il essayait de trouver une nouvelle interprétation."¹⁵⁸

Cette unité supérieure, Karajan essaya ensuite, en particulier lorsqu'il prit les rênes du Philharmonique de Berlin, de la maintenir par un usage prépondérant du *legato*, liant chaque phrase

¹⁵⁸ Cité dans Philippe JACQUARD (sous la direction de), *L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens, Volume 1* (1991), *op. cit.*, page 3.

dans une continuité qui parfois frôlait l'indistinction. L'hybridation de l'aboutissement de ces conceptions organiques avec de nouvelles pratiques interprétatives — issues des méthodes contemporaines — se cristallise dans son dernier enregistrement de l'« Héroïque » avec le Philharmonique de Berlin, en 1984. Certes, l'accentuation rythmique est à quelques détails près la même, mais si la conception mélodique semble ne pas avoir tant changé, et plus encore que l'on retrouve toujours ce *legato*, Karajan maintient-il encore l'unité sonore d'un seul hypothétique instrument qu'on appellerait l'orchestre au singulier ? Une conception qui, d'ailleurs, a fait l'objet d'une forte remise en question lors de la bascule consécutive à l'émergence des pratiques historiquement informées, l'orchestre ne pouvant désormais plus être considéré comme une seule et même entité. L'appréhension de la mélodie dans les approches contemporaines en atteste d'ailleurs fort bien. Comme l'écrit ainsi Nikolaus Harnoncourt :

Si l'on considère un orchestre baroque du point de vue de la dynamique, ce corps sonore se compare tout à fait à un orgue baroque. Les instruments isolés et les groupes d'instruments sont employés normalement comme des registres. En ajoutant ou en retranchant les divers groupes instrumentaux, la construction dynamique se modifie, au sein d'une écriture constamment à quatre voix. Cette "régie des groupes sonores" sert avant tout à souligner la structure formelle ; elle permet des effets de piano-forte, de même qu'une riche dynamique à petite échelle, mais non le "crescendo" classique. Dans l'ensemble, la sonorité de l'orchestre baroque est sensiblement plus douce, mais plus incisive, plus agressive et plus colorée ; les instruments isolés sont beaucoup plus clairement caractérisés que dans l'orchestre moderne né des exigences du XIX^e siècle.¹⁵⁹

Ainsi, revenons-en à cette interprétation de Karajan de 1984, dans une époque où le fruit des recherches historico-musicologiques sur la facture instrumentale est désormais considéré comme un acquis préalable à tout geste interprétatif, ce qui suppose dès lors une adaptation des pratiques instrumentales. Cette fois-ci, la dynamique a résolument changé. Les cordes sont certes encore plus liées qu'auparavant, mais elles sont du même coup moins dominantes, tandis que les bois sont plus tranchants, les cuivres plus verticaux, et les timbales semblent bien davantage donner le rythme que simplement le soutenir, comme c'était le cas dans l'approche typiquement post-romantique de 1952. En fait, nous semblons retrouver des réminiscences de cette nouvelle conception de la dynamique que les effectifs et les instruments d'origine nous ont donné. Certes, l'approche est toujours avant tout sonnante, mais elle s'est hybridée. La marge de manœuvre semble ainsi bel et bien s'être réduite.

Ainsi, nous remarquons qu'il est possible d'observer des changements tangibles dans la pratique de certains interprètes qui procèdent de l'inclusion, dans leur approche globale de ce qu'est

¹⁵⁹ Nikolaus HARNONCOURT, *Le Discours musical*, op. cit., page 160.

l'interprétation, de certaines variables s'étant imposées comme de véritables exigences esthétiques avec l'émergence de l'approche contemporaine. Autrement dit, à partir du moment où les recherches sur l'historicité des œuvres et de la facture instrumentale se sont imposées comme une nécessité devant conditionner l'appréhension artistique des œuvres au moins au même titre que la dimension sonnante, c'est un changement paradigmatique qui s'est pleinement actualisé. Le cadre théorique dans lequel s'épanouit le geste interprétatif se trouve ainsi redéfini, par un renversement de certaines des valeurs cardinales de l'interprétation, et en particulier par une redéfinition de ce que signifie l'authenticité.

Deuxième partie : De l'authenticité phénoménale vers
l'authenticité stricte. Vers un désengagement poïétique ?

Chapitre 4 : De l'apparition d'une nouvelle propriété esthétique : le lisse

Lors des remarques méthodologiques qui ouvraient la première partie, nous avons remarqué qu'un glissement s'était opéré dans l'importance allouée à certaines propriétés esthétiques perçues, supplantant ainsi d'autres propriétés précédemment fondamentales dans l'appréciation des interprétations musicales. Nous disions également que cette opération de subversion avait eu des conséquences décisives sur la pratique des interprètes. Mais il nous semble qu'une propriété esthétique s'est ainsi fait nouvellement percevoir dans l'écoute d'interprétations propres au paradigme contemporain. Cette propriété peut d'emblée se définir comme descriptive, ou « classificatoire¹⁶⁰ », selon une typologie des propriétés esthétiques proposée par Roger Pouivet dans « Pourquoi la beauté ? », article paru en 2024 dans le volume *Des propriétés esthétiques*. Il s'agirait d'une forme de lisse, qu'on percevrait par une sorte d'analyse s'inscrivant dans une dimension haptique. Sans doute est-il à ce titre utile de rappeler qu'il est courant, dans la critique d'orchestre, d'user de l'expression de « tissu orchestral », ou, à une échelle plus globale, de jeux qu'opèrent les interprètes sur les « textures » instrumentales ou vocales. Ce qui rejoint évidemment le champ lexical du relief, et des jeux de contrastes qui le plus souvent sont décrits par la critique par des termes tenant du vocabulaire de la sculpture, voire de la géographie, croisés de manière récurrente avec des propriétés proprement picturales, en particulier les termes de contours, et bien sûr de couleurs.

Le lisse dont nous parlons semble ainsi se laisser percevoir par une certaine homogénéité, au sein même des phrases musicales tout comme dans le lien que celles-ci peuvent entretenir au sein du discours musical dans sa globalité. Or le lisse se définit usuellement sous deux aspects, en l'occurrence d'ordre visuel et tactile. Et, plus encore, c'est que le visuel entretient dans sa détermination esthétique un lien de dépendance vis-à-vis du tactile, car la dimension aspectuelle du lisse dépend d'une forme d'appel haptique. Autrement dit, la perception du lisse provient de la projection de la conscience dans un hypothétique toucher d'une texture comprise par une certaine négativité, puisque ne présentant pas d'aspérité ou d'accident. Comment pourrions-nous donc définir une application musicale, temporelle avant d'être spatiale, de la notion de lisse ? Et que cette définition peut-elle nous révéler des implications de la pratique interprétative contemporaine ?

¹⁶⁰ POUIVET, Roger. « Pourquoi la beauté ? ». *Des propriétés esthétiques*, édité par Alexandre Declos et Claudine Tiercelin, Collège de France, 2024, §7 : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.15707>

1. Éléments de définition

Pourtant, il y a d'emblée quelque chose d'extrêmement paradoxal dans l'émergence d'une possible esthétique du lisse. En effet, l'interprétation, que Leibowitz inscrivait d'abord dans la *praxis*, s'est nourrie au cours de toute la période « extraordinaire » — selon le vocable de Kuhn — de recherches historiques en faveur d'une dynamique plus contrastée et d'intentions déclamatives certes moins amples, mais plus allantes. Aussi, le support conceptuel de la pratique interprétative devrait de fait se révéler moins lisse encore qu'à l'époque post-romantique. Et plus encore, le paradigme post-romantique s'appuyait sur une facture instrumentale moderne de plus en plus lisse. Le fait est, cependant, que si les intentions des interprètes s'inscrivent plus en adéquation avec les recherches sur l'historicité des œuvres, la facture instrumentale moderne, quant à elle, qui reste le support technique de la majeure partie des interprètes contemporains, a poursuivi ce mouvement général. Plus exactement, il est plus rigoureux de définir cette tendance comme une uniformisation, à la fois du son et du geste. Nicolas André l'expliquait ainsi :

Quand un violoniste moderne a travaillé toute sa vie pour homogénéiser le tiré du poussé, pour ne pas qu'on n'entende la différence, il a travaillé dans le sens inverse d'une symphonie de Mozart par exemple. Et donc, quand on lui demande de jouer une symphonie de Mozart et de justement travailler cette chose-là d'inégale, c'est très compliqué.¹⁶¹

Ainsi, sans doute pourrait-on formuler un certain paradoxe provenant de cette émergence toujours croissante du lisse : alors même qu'on semble avoir retrouvé plus de contraste dans la dynamique et plus d'allant général, le discours en lui-même semble s'être lissé, par ce que l'on pourrait appeler les intentions discursives immanentes aux interprétations. Pour le comprendre, sans doute faut-il faire un détour conceptuel pour redéfinir ce que le lisse peut avoir non pas seulement de directement perceptif, mais de résolument sémantique. Dans le deuxième volume de *Capitalisme et schizophrénie*, intitulé *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari consacrent une section à la question en propre du lisse, « 1440 — Le lisse et le strié ». Comme le titre l'indique, il y est question d'une opposition, entre d'une part le lisse, et d'autre part le strié. Une opposition d'aspect visuel, évidemment, concrétisée par l'exemple d'un tissu, le strié étant bien sûr cette combinaison limitée par le métier à tisser des fils de trame et de chaîne, pouvant ainsi former une texture première, perceptiblement préalable au motif, mais également du point de vue de certaines

¹⁶¹ « An Interview with Nicolas André, conductor », *Sofronichrist*, 22'51-23'15 : <https://sofronichrist.com/interviews/>

pratiques, en l'occurrence par la navigation, et même, enfin, du point de vue proprement musical. Deleuze et Guattari reprennent ainsi une première définition de Pierre Boulez quant à ce à quoi pourrait renvoyer l'emploi de la catégorie de lisse en musique : le lisse, c'est « [occuper] sans compter », tandis que le strié suppose de « [compter] pour occuper »¹⁶². Le lisse serait ainsi une distribution, un « nomos¹⁶³ » de cet « espace-temps¹⁶⁴ » musical, tandis que le strié serait quant à lui un « logos¹⁶⁵ », c'est-à-dire ce qui tisse des liens, ce qui organise par une certaine logique. Cette distribution du lisse renverrait ainsi à un « développement continu de la forme¹⁶⁶ » dans une certaine indifférence à la verticalité, un tracé qui, dans son expansion, ne rencontre aucune aspérité. Comment donc en cerner les manifestations dans le cas de l'interprétation ? Lorsque les auteurs abordent la question de l'art de la navigation, une discipline qui suppose une continuité au sein de sa pratique, celle de faire cohérence, il est question du lisse comme d'un schème qui subordonne « les points [...] au trajet¹⁶⁷ ». Dans une application au cas de l'interprétation musicale, sans doute faut-il ainsi interroger ce qui, par les choix interprétatifs, est rendu porteur de signification. Quelle entité musicale doit-elle au fond porter ce « sens » dont parlaient, sur le plan subjectiviste ou réaliste, Joëlle Caullier et René Leibowitz ? Jusqu'à quel point est-il possible de doter une entité musicale porteuse de sens ; jusqu'à quelle limite peut-on porter cette horizontalité de la durée musicale ? Car au fond, les choix interprétatifs sont bel et bien ce qui dote cette totalité qu'est l'œuvre d'une signification perçue comme unique. Et sans doute que ce « lisse » en jeu de façon croissante dans la pratique de l'interprétation musicale est instillé par ce jeu interactif par lequel un choix interprétatif se cristallise sur une entité qu'il dote d'une certaine signification, avant de passer à une autre avec en vue l'unité de l'ensemble. Pour Deleuze et Guattari :

Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu, par la nature de la ligne (lisse-directionnelle, intervalles ouverts ; striée-dimensionnelle, intervalles fermés). Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l'espace. Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la « répartit » suivant des intervalles

¹⁶² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 648 pages, page 596.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, page 597.

déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse, on se « distribue » sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (logos et nomos).¹⁶⁸

Ainsi, le lisse en interprétation pourrait se définir premièrement comme le fait de lier par jalons rapprochés un seul et même mouvement linéaire, dans cet élan parfaitement continu, par ce « développement continu de la forme » dont il était précédemment question. L'enjeu serait alors d'assurer la cohérence du discours en liant ensemble ces jalons, portés sur des entités musicales courtes, par une certaine « fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale.¹⁶⁹ » Sur le plan du signifié, cette pratique du lisse semble s'accompagner d'un refus de la figuration. La représentation la plus figurative possible semblait néanmoins s'inscrire au cœur de la pratique post-romantique de l'interprétation. L'enjeu semblait alors de figurer de façon réaliste, de faire référence à une expérience rencontrée dans la sensibilité ou plus largement dans le vécu subjectif — individuel ou collectif.

2. De l'opposition du lisse au romantisme

Sur le plan de la pratique instrumentale au piano, Arrau expliquait ainsi qu'on ne doit « jamais jouer deux notes avec la même force¹⁷⁰ ». Au contraire absolu d'une déclamation qui fusionnerait en lissant les choix pour les faire entrer dans une unité qu'on obtiendrait par un certain défaut, autrement dit par une certaine dégradation de l'expression subjective, Arrau disait qu'il « faut se rappeler qu'on a à changer. Les notes doivent se mouvoir en vagues¹⁷¹ ». Sur le plan technique, cela signifie qu'un pianiste ne devrait pas selon Arrau apprendre à jouer des gammes égales, car sous aucun prétexte il ne doit pas jouer « comme une machine à écrire¹⁷² ». Ainsi, cela laisserait également supposer une certaine dimension mécanique induite par cette forme de dégradation expressive liée au lisse. À l'opposé du lisse, en interprétation, peut-être qu'en dotant d'un sens une entité complexe, c'est-à-dire constituée d'au moins plusieurs phrases, figure-t-on quelque chose d'également plus réaliste, d'intentionnellement plus référentialiste, parce qu'à la fois plus détaillé et plus organique, plus conforme à l'expérience sensible dans ce qu'elle a de naturel,

¹⁶⁸ *Ibid.*, page 600.

¹⁶⁹ *Ibid.*, page 597.

¹⁷⁰ Claudio ARRAU, *Arrau parle, entretiens avec Joseph Horowitz*, op. cit., page 133.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, page 134.

tant sur le plan de la fluidité du discours que de commun avec la naturalité perceptive de l'expérience corporelle — de la perception d'un discours cohérent par le corps propre tout autant que des sens de la chair —, tandis qu'accentuer chaque phrase pour ne faire ressortir qu'une certaine manière, qui certes par elle-même assure la cohérence, reviendrait à amputer la puissance de l'altérité en jeu dans la rencontre de la subjectivité de l'interprète avec l'œuvre. Et plus encore, ne s'agirait-il donc pas là bien plutôt d'isoler des accents et des effets qui relèvent de l'effet — au singulier ? Mais si le lisse s'oppose à la figuration, au cœur de l'expression musicale dans le paradigme post-romantique, est-ce cette plus grande abstraction induite par le lisse qui en fait du même coup une sorte de forme dégradée d'interprétation, ou est-ce bien plutôt lié à une pratique poïétique plus mécanique ? Autrement dit, est-ce que le geste interprétatif se trouve nécessairement lié à une intention figurative ? Certes, « la ligne abstraite est l'affect des espaces lisses, et non le sentiment d'angoisse qui appelle au striage¹⁷³ », rappellent Deleuze et Guattari, ce qui renvoie d'ailleurs une nouvelle fois pour nous à la conjoncture romantique de laquelle est issue l'approche post-romantique. Ainsi, l'ancrage résolument romantique du geste interprétatif, quand bien même il se heurte à ce que nous donne l'étude de l'historicité des œuvres, préservait toute interprétation de la possibilité même du lisse. Mais les auteurs font ensuite appel à Worringer pour définir ce qui se définirait pour nous comme une certaine positivité de l'organicité, facteur malgré tout essentiel pour donner de la valeur à une interprétation dans un cadre paradigmatique post-romantique :

L'organique ne désigne pas quelque chose qui serait représenté, mais d'abord la forme de la représentation, et même le sentiment qui unit la représentation à un sujet (*Einfühlung*). Mais, justement, ce ne peut pas être le rectiligne, le géométrique, qui s'oppose en ce sens à l'organique.¹⁷⁴ »

Mais, parlant de l'usage de la catégorie de lisse en interprétation, peut-être également peut-on davantage nuancer. En effet, il est possible que le lisse ne soit pas une affaire de surface perçue. Du moins, pas seulement. C'est-à-dire que le lisse peut certes renvoyer à une propriété esthétique perçue, ce à quoi semble d'ailleurs au fond renvoyer la définition proposée par Deleuze et Guattari, mais qu'il peut également supposer quelque chose de plus profond. Sans doute pourrait-on le comprendre selon une certaine négativité, autrement dit, par ce à quoi s'oppose le lisse lorsqu'il s'agit d'interprétation musicale. Peut-être est-il dès lors possible d'étendre le « strié » au domaine

¹⁷³ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* (1980), *op. cit.*, page 620.

¹⁷⁴ *Ibid.*, page 622. Ajoutons la nuance que le rectiligne n'est sans doute pas l'anguleux.

de la chair, ou, sur le plan aspectuel, au grain — celui du son, qui gardait dans le cadre romantique une dimension haptique non négligeable.

Le lisse ne résiderait donc pas seulement dans un jeu entre verticalité et horizontalité, dont procède également le strié, mais en différencierait ainsi par nature. D'un point de vue haptique, le lisse s'oppose au rugueux, à ce qui oppose une certaine résistance non pas à la continuité, autrement dit à la cohérence, mais à l'uniformité de l'élan du geste. Le lisse, c'est également un certain appel du toucher, qui s'offre alors à la vision pour susciter une projection intentionnelle. Et sans doute alors pourrait-on imaginer que cette projection a aussi lieu d'être dans la réception de la musique, bien qu'il s'agisse d'un art sonore. Le strié devenu désormais « chair » serait au contraire un appel non seulement au déploiement horizontal de la durée musicale, mais encore un appel vertical à la profondeur. Et cela réside tout aussi bien dans la portée sensible du discours musical, c'est-à-dire dans la sonorité elle-même — par le choix de l'*instrumentarium*, de la distribution de la mélodie et de la polyphonie dans les différents pupitres, par les registrations, etc. — que dans la résonance entre deux perceptions du point de vue de la réception esthétique : d'une part, la perception du spectre sonore, et d'autre part, celle d'un certain sens, d'un geste porteur de signification, mais qui ne va pas de soi, qui se donne sans concepts explicites — sur le plan linguistique — mais en appelle à la mise en système d'informations perçues par l'auditeur. Mais s'il existe plusieurs manifestations du lisse en interprétation musicale, alors le lisse ne relève pas des strictes pratiques instrumentales. Autrement dit, l'émergence de la propriété du lisse à laquelle on semble assister davantage au cours de ces dernières décennies n'est pas directement corrélée à l'émergence de l'approche contemporaine. Et donc, il y aurait simplement coexistence.

Comment donc expliquer ce paradoxe, qui veut que le lisse se soit développé dans la facture instrumentale en même temps que le post-romantisme atteignait son apogée ? D'autant plus que, comme l'explique Harnoncourt, la facture instrumentale contemporaine est une réponse aux aspirations du XIX^e siècle, et trouvant d'ailleurs sa forme actuelle, comme nous le disions précédemment, dans la conjoncture post-romantique :

Dans l'ensemble, la sonorité de l'orchestre baroque est sensiblement plus douce, mais plus incisive, plus agressive et plus colorée ; les instruments isolés sont beaucoup plus clairement caractérisés que dans l'orchestre moderne né des exigences du XIX^e siècle.¹⁷⁵

Comme le disait précédemment Harnoncourt, le post-romantisme est au fond un achèvement esthétique de l'idéal romantique. Un idéal qui ne put advenir qu'avec un nouveau stade de la facture

¹⁷⁵ Nikolaus HARNONCOURT, *Le Discours musical*, op. cit., page 160.

instrumentale. À l'orchestre, cet idéal consistait notamment dans la conception d'un ensemble si malléable que devenu un seul et même instrument, une entité unique devenue objet de l'intuition du chef d'orchestre. De façon plus générale, nous disions déjà précédemment que l'évolution de la facture instrumentale depuis le XIX^e siècle a tendu vers une uniformisation de la déclamation. Elle a donc répondu à une certaine ambition, celle de l'unité sonore, par l'unification des plans sonores. Et puis, bien sûr, il faut ajouter à cela le fait que les salles de concerts se sont graduellement agrandies, et que, désormais, les salles de concerts modernes exigent des instruments appelés à sonner quantitativement plus fort, et à sonoriser de façon homogène un plus grand espace, ce qui suppose alors de réduire la dynamique, cette réduction de l'écart entre le grave et l'aigu affectant de façon qualitative la déclamation musicale. Cependant, si le lisse ne se laissait pas percevoir à une époque où la facture instrumentale poursuivait déjà cette voie, c'est que la méthode poïétique des interprètes n'était pas la même. Quelles variables internes à la pratique des interprètes ont alors évolué ? Et pourquoi donc ?

Chapitre 5 : La détermination sémantique

1. Les entités sémantiques

En 1973, lorsque Thomas Kuhn énumérait quelles étaient selon lui les propriétés assurant la validité d'une théorie scientifique, son objet était ainsi un discours. Car ce que propose une théorie scientifique, et que l'on cherche ainsi à mettre en défaut par des séries de tests, c'est bien un contenu donné sous la forme d'un énoncé discursif. Et peut-être que si le signifiant des propriétés scientifiques proposées par Kuhn se retrouvait sous la forme de propriétés esthétiques perçues usitées pour formuler des jugements de valeur à l'égard des interprétations musicales, c'est également parce que l'interprétation musicale s'inscrit elle-même dans un registre discursif. Une problématique centrale qui porte dès lors la pratique des interprètes, c'est donc où, dans l'interprétation considérée comme discours, le sens s'inscrit-il. Ou, sur un plan plus empirique, quelles entités musicales sont porteuses du sens communiqué dans l'interprétation par l'artiste interprète ? En effet, il nous semble que cette entité n'est pas par elle-même déterminée. Ce qui serait ici en jeu, c'est au fond un certain découpage. La tâche déterminante de l'interprète consisterait ainsi, selon une certaine négativité, à ne pas faire percevoir ce découpage comme arbitraire — du point de vue de la réception esthétique. Le sens dépend ainsi de ce qui est isolé ou relié, accentué ou exposé, et surtout de l'inclusion du contenu porté par les entités dans la totalité de l'œuvre donnée — celle de l'interprète interprétant. Comme l'explique Bernard Sève dans *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, « L'écriture de l'œuvre suppose l'archi-écriture du langage musical, le découpage du continuum sonore. [...] Toute écriture suppose la détermination de discontinuités et leur inscription matérielle sur un support fixe¹⁷⁶ », en l'occurrence via la médiation des instruments.

Cette dimension discursive de l'interprétation musicale se comprend ainsi par le lieu même dans lequel le sens se donne. Pour Adorno, dans ses notes réunies au sein du volume *Interpréter : pour une théorie de la reproduction musicale*, la dimension sémantique du discours musical réside dans le phrasé. Autrement dit, dans l'articulation des accords au sein des phrases musicales. Comme l'explique ainsi Adorno :

Le phrasé est un trait commun à la musique et à la parole : il remplit la même fonction dans la langue formée de mots que dans celle formée de sons. Ce que l'on peut appeler l'articulation en

¹⁷⁶ SÈVE, Bernard, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), *op. cit.*, page 211.

musique est l'équivalent de la diction dans le discours parlé. Il est clair, par conséquent, que le phrasé apparaît partout : dans la chanson d'un crooner et dans un air chanté par Caruso, dans le discours d'un idiot comme dans les vers de Shakespeare. Or, si le phrasé est universel et intemporel, s'il existe depuis Adam et Ève, et depuis les origines mêmes de la musique, la discipline qui l'applique à l'exécution musicale est de date récente.¹⁷⁷

Or, le phrasé relève de l'exécution, autrement dit, il est propre au geste de l'interprète. C'est que, pour Adorno, le « texte musical¹⁷⁸ », reçu du compositeur, se distingue qualitativement de « l'expression¹⁷⁹ ». Car le texte est reçu, là où l'expression a vocation à être passée en acte par le tamis de l'interprétation. L'expression, concept au cœur de l'origine même de l'interprétation musicale, est donc par elle-même indéterminée. Si nous observons ainsi que la détermination sémantique du discours qu'est l'interprétation musicale n'est pas en elle-même préalablement nécessairement fixe, c'est en réalisant que les interprètes n'usent pas tous des mêmes méthodes pour adjoindre le sens aux jalons du discours, et à les faire entrer dans « une unité supérieure¹⁸⁰ », comme le disait déjà Furtwängler. Cela se comprend empiriquement par le fait que les interprètes ne dotent pas d'un sens les mêmes entités. Il peut sans doute s'agir d'un accord ou d'un groupe d'accords au sein de la phrase sans en être la totalité, de la phrase en elle-même, d'un groupe de phrases, ou d'un passage plus diffus, davantage indéterminé. Plus encore, ces différences nous apparaissent paradigmatiquement déterminées. L'opposition entre l'approche post-romantique et celle qui lui a succédé s'incarne dans la méthode avec laquelle chacun des deux paradigmes identifie une entité sémantique avant de la doter de sens. À l'époque post-romantique, on figure, on représente. Autrement dit, un acte de référence doit s'opérer entre la détermination des entités sémantiques du discours musical et la reconnaissance d'un contenu figuratif sur le plan esthétique. Cependant, ce contenu n'est donc pas nécessairement directement immanent à la construction du contenu du texte du compositeur. C'est ce qu'Alfred Cortot expliquait en dotant l'énoncé « c'est correct » d'une connotation péjorative, dénotant donc un jugement de valeur négatif : ne déclamer que le strict contenu du texte est non seulement impossible, mais c'était encore selon Cortot ne s'en tenir qu'à une strate instrumentale de la déclamation pianistique, celle des variables objectives harmoniques, toniques ou rythmiques par exemple, sans même envisager quelle devait être la fin du travail à l'instrument : « Il ne voulait pas entendre des notes. Il voulait entendre un passage qui

¹⁷⁷ Theodor. W. ADORNO, *Interpréter : Pour une théorie de la reproduction musicale*, op. cit., page 34.

¹⁷⁸ *Ibid.*, page 20.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ FURTWÄNGLER, Wilhelm, « Entretiens sur des entretiens » avec Fred Goldbeck (1953), SWF D20, *Furtwängler à Paris, 4 mai 1954, 2025*, Entretien II, 10'53-11'01. URL : <https://furtwangler.fr/produit/swf-d20-furtwangler-a-paris-1954/>

fasse pleurer, rire, ou qui évoque un ruisseau ou une fontaine.¹⁸¹», comme l'expliquait son élève Pnina Salzman au début des années 2000. Iddo Bar-Shai, lui-même élève de Pnina Salzman, parlait quant à lui d'une approche « apparemment "peu pianistique" ». En effet, sa professeure lui avait évoqué une occurrence à laquelle Cortot n'avait pas apprécié son interprétation, et lui avait dit ainsi « que ce n'était pas bon parce qu'il entendait toutes les notes. Il disait : "Je veux entendre le vent ici", "Je veux entendre l'eau ici", et tout ce qui lui venait à l'esprit.¹⁸²» Sur un plan plus analytique, ce que semblait ainsi demander Cortot, c'était d'identifier une entité complexe, et, surtout, indéterminée par la partition, mais bien plutôt par le sens que l'interprète voulait communiquer, et qui consistait dans des idées complexes, en décorrélation par rapport à ce qui est inscrit dans la partition. Et ce geste de charge sémantique d'entités appelées à entretenir entre elles des liens de dépendance les destinant à former un tout cohérent¹⁸³ dépendait, dans le cas de l'approche post-romantique, de l'indexation des choix interprétatifs sur la perception des auditeurs. Avec l'approche contemporaine, la détermination sémantique semble plus en prise avec une lecture dénotant un rapport d' « exactitude » — pour reprendre une propriété fondamentale donnée par Kuhn — à la partition. Sans doute qu'ainsi, on en vient à isoler davantage certaines entités musicales prédéterminées par des facteurs objectifs issus des recherches scientifiques historico-musicologiques. Peut-être également que la perception de la valeur du naturel a également changé. En effet, si, auparavant, la métaphore de l'œuvre-organisme et la conception holistique de la mélodie permettaient d'assurer du lien entre des entités musicales déterminées par la seule subjectivité de l'interprète, désormais, la conception de la durée musicale est moins figurative.

2. Du rôle de l'intentionnalité

Le pianiste Vladimir Sofronitsky, lors d'un entretien accordé à Alexander Vitsinky en 1945, évoquait lui aussi l'importance d'une conception holistique, non seulement de la mélodie, mais de l'œuvre elle-même. Cependant, le travail de caractérisation partait pour Sofronitsky du « cœur » de

¹⁸¹ SALZMAN, Pnina, interview réalisée par Nimrod David Pfeffer (enregistrée à Tel Aviv, 2000/2001)., cité dans ROTHCHILD, Inbar, *In Search of Poetic Understanding* (2023), 305 pages. Nous traduisons : « He did not want to hear notes. He wanted to hear a passage that has tears, or laughter, or a stream, or a fountain. »

¹⁸² ROTHCHILD, Inbar, *In Search of Poetic Understanding* (2023), 305 pages. Nous traduisons : « Bar-Shai also referred to this seemingly 'unpianistic' approach: "She told me, sometimes, [...] about the comments he gave her during her studies [...] For example [...], she said that once, when she came to Cortot and [...] practiced really well, he told her that it was not good. Although she prepared the piece very well. He told her it wasn't good because he hears all of the notes. He said: 'I want to hear wind here,' 'I want to hear water here,' and everything that came to mind." [Iddo Bar-Shai, interview by author (Zoom: Tel Aviv/Berlin, November 12, 2022).] »

¹⁸³ L'on retrouve ici néanmoins le concept d'unité, de totalité de l'œuvre elle-même.

chaque pièce, la mise en cohérence logique du discours consistant alors à faire entrer les propositions interprétatives dans une seule et même unité. Selon Sofronitsky :

Le plus important est de trouver le cœur de chaque pièce ou de chaque mouvement de sonate, de ressentir son essence fondamentale, sa culmination, et ensuite de retrouver la même chose dans chaque construction, chaque phrase.¹⁸⁴

Sofronitsky possédait, à l'instar de nombreux interprètes de la conjoncture post-romantique, une conception organique du flux musical en général, et procédait ainsi dans la détermination sémantique selon le mode de l'association d'idées. Autrement dit, le caractère propre identifié par la perception du « cœur » de la pièce, c'est-à-dire le centre affectivement le plus intense, devait être incarné dans chaque autre phrase. Ainsi, chaque phrase entraînait dans une unité globale, car relevant du même mode d'expression. La logique assurant la cohérence, critère déterminant de réussite esthétique assurant par lui-seul la validité de toute interprétation dans le paradigme post-romantique, procède donc ici d'une certaine intentionnalité. Sofronitsky en parlait en fait comme d'une « volonté », louant alors les facultés d'adaptation de Rachmaninov et d'Anton Rubinstein :

Rachmaninov, par exemple, pouvait créer une pulsation rythmique qui était toujours vivante. Il avait l'énorme volonté artistique d'un génie. Il avait une volonté plus grande que n'importe quel pianiste moderne. Il en allait de même pour Anton Rubinstein. Bülow jouait de manière très propre et Rubinstein de manière négligée, mais deux ou trois notes fausses endommageaient davantage le jeu de Bülow qu'une poignée de notes fausses ne nuisaient à celui de Rubinstein. Et pourquoi ? Parce que Rubinstein avait une volonté énorme. Une volonté d'écouter, de donner vie au rythme.¹⁸⁵

Et il nous semble que c'est justement par l'intentionnalité à l'œuvre dans le geste du musicien que l'interprétation fait œuvre comme totalité. Il nous semble qu'avec Sofronitsky nous voyons qu'une instance précise du discours musical en témoigne avec un éclat singulier : la fausse note. En effet, la fausse note nous semble apparaître avant tout comme le fruit d'une certaine perception particulière au sein de la totalité devant être premièrement perçue. Comme l'explique

¹⁸⁴ EMERSON, Stephen, RYZHIK, Lenya, « An Interview with Vladimir Sofronitsky, conducted by A. Vitsinsky on October 28, 1945 », translated by Stephen Emerson et Lenya Ryzhik, Stanford University [en ligne], consulté le 18 avril 2024. URL : <http://math.stanford.edu/~ryzhik/SofrInterviewEdited-Oct2008.doc> Nous traduisons (traduction française d'après la traduction anglaise) : « But most crucial is to find the heart of each piece or each sonata movement, feel its basic essence, culmination, and then — the same in each construction, every phrase. »

¹⁸⁵ EMERSON, Stephen, RYZHIK, Lenya, « An Interview with Vladimir Sofronitsky, conducted by A. Vitsinsky on October 28, 1945 », translated by Stephen Emerson et Lenya Ryzhik, Stanford University [en ligne], consulté le 18 avril 2024. URL : <http://math.stanford.edu/~ryzhik/SofrInterviewEdited-Oct2008.doc> Nous traduisons (traduction française d'après la traduction anglaise) : « Rachmaninoff, for instance, could create a rhythmic pulse that was unfailingly alive. He had the enormous artistic will of a genius. He had a greater will than any of the modern pianists. The same with Anton Rubinstein. Bulow played very cleanly and Rubinstein sloppily, but two or three dirty notes would damage Bulow's playing more than fistfuls of them would damage Rubinstein's. And why? Because Rubinstein had an enormous will. A will for hearing, for rhythmic life. »

ainsi Bernard Sève dans *L'instrument de musique. Une étude philosophique* : « On n'appellera pas spontanément "fausse note" une note dont la hauteur et la durée sont les bonnes, mais dont l'intensité n'est pas la bonne¹⁸⁶ ». Autrement dit, c'est encore que la fausseté, propriété esthétique qui peut être comprise comme évaluative — pour reprendre une catégorie esthétique une nouvelle fois exposée par Roger Pouivet dans *Le réalisme esthétique*¹⁸⁷ — consiste dans la perception d'une disjonction non entre le contenu du discours musical et celui de la partition, mais directement intrinsèque au discours musical, porté par l'interprète. « La fausse note est toujours un écart¹⁸⁸ », comme le dit encore Bernard Sève. Mais la fausse note est une caractéristique interne d'une interprétation, et ne consiste pas simplement dans la perception d'une incohérence entre le discours musical et le contenu strict de l'œuvre. Cela se comprend parce que le geste interprétatif consiste dans la communication d'une idée par un régime discursif. Or, l'approche contemporaine a ordonné d'une nouvelle manière la hiérarchie des valeurs attendues vis-à-vis du discours interprétatif.

3. Répercussions sur la double teinte de l'authenticité

Ce qui semble ici se jouer encore, c'est la confrontation entre les deux versants de l'authenticité. Dans le paradigme post-romantique, la perception d'une cohérence discursive malgré des manquements stricts à l'écriture du compositeur, c'est-à-dire la réussite de la communication des idées propres de l'interprète indépendamment de l'exactitude, et donc de l'authenticité stricte, assurait à l'interprétation en jeu de manifester une authenticité phénoménale forte. Ainsi, la faute la plus grave que risquait de commettre un interprète post-romantique, c'était donc de faire obstacle à la cohérence de son propre discours, en altérant ainsi la communication des idées articulées par les choix interprétatifs, autrement dit du sens de son discours. Adorno le disait déjà dans ses notes, dans un fort ancrage post-romantique, à ses yeux le « sens¹⁸⁹ » dépend de la « cohérence¹⁹⁰ » qu'entretiennent au sein du discours les choix interprétatifs :

La notion de sens musical — ce qu'il s'agit de représenter — reste à développer. Alors que le sens ne se confond pas avec le phénomène, la possibilité de le représenter - et qu'il se représente à lui-même - dépend des seuls phénomènes. Ce qui veut dire: de leur cohérence. Ainsi, réaliser

¹⁸⁶ Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), *op. cit.*, page 302.

¹⁸⁷ Les propriétés esthétiques font l'objet d'une sous-partie au sein de la première partie.

¹⁸⁸ *Ibid.*, page 307.

¹⁸⁹ Theodor. W. ADORNO, *Interpréter : Pour une théorie de la reproduction musicale*, *op. cit.*, page 19.

¹⁹⁰ *Ibid.*

le sens musical ne signifie rien d'autre que faire apparaître tous les éléments qui assurent cette cohérence. Il faudra montrer cela à propos d'une interprétation qui serait un « non-sens », ce qui revient à l'opposition entre ce qui est vivant et ce qui est mort. L'élément mort est toujours celui dont la fonction au sein de la cohérence musicale n'a pas été rendue évidente. Le concept d'expression doit lui-même être compris de cette manière-là (pas totalement néanmoins — c'est-à-dire comme idéal ; et dans la dernière période de Beethoven, il est désavoué).¹⁹¹

« Sur une échelle plus large que celle de la note isolée, la faute de rythme, l'erreur de *tempo*, sont des manquements souvent beaucoup plus graves à l'intégrité artistique et esthétique de l'œuvre musicale qu'une ou deux fausses notes localisées¹⁹² » explique ainsi Bernard Sève. Ces « fausses notes localisées », ce sont justement des dissonances entre le contenu des choix interprétatifs et ce qui est écrit par le compositeur. Cependant, désormais, l'authenticité stricte est première, et toute dimension sonnante lui est subsumée. Dans ses notes, Adorno percevait déjà le mouvement en puissance, expliquant déjà que « de nos jours, l'interprète des œuvres contemporaines a souvent peu de latitude, voire aucune marge, pour un choix personnel, étant obligé de suivre les indications strictes du compositeur¹⁹³ ». Et cette nouvelle valorisation de l'exactitude semble élargir la portée de ce que peut être une *faute*. Comme l'explique la pianiste contemporaine Edna Stern, professeure au Royal College of Music :

Je pense que la définition de "fausse note" est vue de manière très scientifique de nos jours. C'est-à-dire qu'il y a la note écrite, sur une partition, qui fait référence à une note qui se trouve soit au piano, soit autre part, mais qui vit de manière irrévocable. Et ce qui est en fait une erreur de perception, c'est de considérer cette nature de la note comme étant une seule, c'est-à-dire qu'en étant celle-là, elle n'est pas une autre. Et c'est déjà quelque chose qui est problématique, dans le sens où la note fait partie d'une notation¹⁹⁴. Cette notation est assez rigoureuse et définie, mais elle reste une notation d'une idée, et si la manière la plus précise avec laquelle on peut l'écrire est celle-ci, cette manière-là n'est pas forcément l'image de l'idée. Et donc l'idée est encore autre chose, et c'est pour cela que le mot "fausse note" est problématique, parce que ces notations, qui sont certes très précises, changent. [...] Et peut-être qu'en effet, par le passé, on ne percevait pas la notation comme la forme tyrannique d'une vérité qui ne bouge pas. Et donc la question de la fausseté ne se réfère pas tant à la note, mais justement à l'idée qui est derrière cette notation.¹⁹⁵

Il nous semble ainsi que ce jeu sur la portée désormais double de l'authenticité en jeu dans le geste interprétatif se répercute à une autre échelle, dans un jeu entre fixité et mouvement. Mais peut-être que dans un premier temps l'usage de la notion de « forme » en musique peut nous

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), *op. cit.*, page 302.

¹⁹³ Theodor. W. ADORNO, *Interpréter : Pour une théorie de la reproduction musicale*, *op. cit.*, page 33.

¹⁹⁴ Au sujet de la notation, Adorno parlait déjà d'une « tendance de la notation moderne à devenir univoque ». Theodor. W. ADORNO, *Interpréter : Pour une théorie de la reproduction musicale*, *op. cit.*, page 33.

¹⁹⁵ Edna Stern, entretien avec l'auteur (Zoom: Paris, 19 janvier 2026).

permettre de saisir ces différences de détermination sémantique. À l'époque romantique déjà, tandis que se forge l'idée même d'interprétation musicale — dans un premier temps en dehors du domaine interprétatif, plutôt dans celui de la réception esthétique générale de la musique —, le concept de forme est au cœur d'une polémique. Comme l'explique Carl Dahlhaus, dans « L'esthétique musicale classique et romantique », c'est au départ Eduard Hanslick qui, par une formule énigmatique, lance le débat : le beau musical, ça n'est rien d'autre que de la « forme sonore en mouvement¹⁹⁶ ». Cependant, Hanslick expose une conception très spiritualiste et même plutôt réaliste de la forme, puisque la forme est bel et bien selon lui un « contenu¹⁹⁷ » en musique, une forme d'idée qui se réalise via la « matière » de la musique, selon un schème conceptuel en filiation directe avec les philosophies de l'art spiritualistes de Schelling puis Hegel. Mais d'autres théoriciens ont opposé à Hanslick une conception nettement plus proche du formalisme des historiens de l'art de la fin du XIXe siècle¹⁹⁸, Dalhaus parlant notamment de Hugo Riemann, qui entend par la forme musicale le contenu non pas spirituel ou idéal, qu'on pourrait peut-être aussi appeler de façon contemporaine l'expressivité, mais bien le contenu formel de la phrase musicale, sur les plans thématique, tonique, harmonique, etc. Pour Riemann, comme pour l'organiste Johann Nikolaus Forkel, la forme relève au fond d'un contenu plus objectif, et fait également du même coup référence à certaines lois qui président à la perception du beau musical. Comme l'explique Dalhaus, « Forkel considère le "langage sonore" comme une réserve d'"expressions artistiques", de signes simples ou composés renvoyant à des émotions elles-mêmes simples ou composées.¹⁹⁹ » La conception du beau musical de Forkel prend en réalité sa source chez Kant, qui déjà identifiait une « forme²⁰⁰ » musicale, sorte d'hybridation, puisque possédant certes une dimension « mathématique²⁰¹ », celle des « relations entre les sons²⁰² », comme l'explique Dalhaus, mais cette dimension mathématique se dissolvant dans un jeu des facultés, autrement dit, dans un

¹⁹⁶ HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, p.32 – traduction légèrement modifiée. (NdT), cité par DAHLHAUS, Carl. « Eduard Hanslick et le concept de forme musicale ». *L'Esthétique musicale classique et romantique*, Éditions Rue d'Ulm, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.2128>.

¹⁹⁷ DAHLHAUS, Carl. « Eduard Hanslick et le concept de forme musicale ». *L'Esthétique musicale classique et romantique*, Éditions Rue d'Ulm, 2019, §6 : <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.2128>

¹⁹⁸ Entendons ici de façon analogue aux conceptions de Wölfflin, Fiedler ou Riegl.

¹⁹⁹ *Ibid*, §17.

²⁰⁰ *Ibid*, §18.

²⁰¹ *Ibid*.

²⁰² *Ibid*.

« sentiment²⁰³ » esthétique. Mais cette connotation du concept de forme entre en résonance avec une autre de ses dimensions, celle de la totalité perçue, en l'occurrence celle de l'œuvre musicale déjà délivrée par le compositeur et qu'il convient désormais d'interpréter.

Ainsi, il est possible de remarquer que du point de vue formel, approches post-romantique et contemporaine semblent entrer en contradiction avec le discours explicite qu'elles portent sur leur conception de ce qu'est l'interprétation. Premièrement, l'approche post-romantique cherche explicitement à s'adapter à la réception perceptive du flux musical conçu comme une durée horizontale et même organique. Le naturel y est une valeur fondamentale, mais plus encore, le contenu perçu au sens strict réside ici dans les variables thématiques, harmoniques ou rythmiques, autrement dit dans le contenu objectif présenté par Riemann. Cependant, du point de vue pratique, elle semble cette fois chercher à figurer, en s'inscrivant dans une volonté de conformité au relief rencontré dans l'expérience usuelle, comme l'expliquait déjà Arrau par la nécessité d'« imiter la voix humaine²⁰⁴ ». Louant Edwin Fischer, Arrau déclarait ainsi qu'« on avait pas l'impression d'avoir affaire à un pianiste, mais à un poète²⁰⁵ ». C'est donc l'exact opposé de l'approche contemporaine. Celle-ci présente en effet un discours musical plus intrinsèquement formel, puisque procédant d'une plus forte abstraction, tout en adoptant néanmoins une posture nettement plus réaliste dans le discours qu'elle tient quant à l'existence d'un contenu, d'une autre définition de la forme, en l'occurrence fixée préalablement, et qu'elle justifie notamment par un certain appel à l'objectivité. Ainsi, il nous semble que dans l'approche post-romantique, le contenu se trouve dans la forme proprement musicale, dans le langage formel et reçu par une dimension instrumentale, y compris dans le cas de la musique vocale ou lyrique, la continuité du chant l'emportant sur l'intelligibilité du texte, qu'on appelle de façon plus contemporaine la diction, tandis que dans l'approche contemporaine, le contenu réside évidemment dans la forme fixée au préalable qu'est l'œuvre, considérée comme devant provenir de la façon la plus directe possible du passé.

Ainsi, revenons-en au cas du mouvement. La place du mouvement dans l'identification puis dans la validation de la réussite esthétique de l'authenticité, qu'elle soit phénoménale ou stricte, nous semble en effet un critère central dans la détermination sémantique des interprètes. Premièrement, l'approche post-romantique cherchait explicitement à s'adapter à la réception perceptive du flux musical conçu de façon analogue au fonctionnement d'un organisme. Le naturel y était une valeur essentielle, mais pour le faire percevoir, elle partait du mouvant, c'est-à-dire du

²⁰³ *Ibid.*, §18.

²⁰⁴ Claudio ARRAU, *Arrau parle, entretiens avec Joseph Horowitz*, op. cit., page 133.

²⁰⁵ *Ibid.*, page 118.

contenu perçu au sens strict, qui réside alors dans les variables thématiques, harmoniques ou rythmiques, autrement dit là encore dans ce que Riemann estimait comme étant le contenu objectif de la musique. Et une nouvelle fois, il s'agit donc de l'exact opposé de l'approche contemporaine. Car il nous semble ainsi que l'approche contemporaine repart de la fixité, celle d'une conception fermée d'une œuvre d'art qui serait originelle et première, pour ensuite tenter de créer du mouvement, tandis que l'approche post-romantique part du mouvement de l'organisme même, qu'elle cherche explicitement à imiter, pour retrouver de la fixité dans la mise en cohérence des choix interprétatifs subsumés à une unité, la totalité de l'œuvre qu'est en fait non pas l'œuvre du compositeur, mais celle de l'interprète. Ainsi, les conceptions de la tradition que proposent les deux approches s'opposent radicalement. L'approche post-romantique suppose en effet une conception de l'œuvre d'art ouverte, à l'instar du modèle proposé par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*. Comme l'explique Eco, l'ouverture d'une œuvre se comprend par l'étendue des lectures, et donc des interprétations qu'elle présuppose. Pour Eco, « aucune œuvre d'art n'est vraiment "fermée", que chacune d'elles comporte, au-delà d'une apparence définie, une infinité de "lectures" possibles.²⁰⁶ » La tradition, c'est dans le post-romantisme la tradition d'exécution, c'est-à-dire l'attachement aux variables échelonnant ensemble la valeur d'une interprétation donnée. Aux yeux d'Eco, s'inscrivant en parfaite continuité avec le rapport post-romantique de l'interprète et du compositeur, « l'ouverture est la condition même de la jouissance esthétique, et toute forme dont on peut jouir pour ce qu'elle est dotée d'une valeur esthétique, est "ouverte"²⁰⁷ ». Si aucun appel explicite à la tradition n'est au fondement de l'approche contemporaine, qui s'inscrit au contraire en adéquation avec la croyance réaliste en un progrès continu dans l'accroissement de nos connaissances au sujet des œuvres, la conception de celles-ci comme des fins à part entière ferme néanmoins l'acception du concept d'œuvre. Ce à quoi aurait donc abouti l'alliance contemporaine de cette nouvelle scientificité et de la dimension proprement artistique du geste interprétatif, c'est à ce qu'Eco appelle une simple « organisation²⁰⁸ », qui dans l'interprétation d'une œuvre issue du répertoire traditionnel permettrait à l'auditeur de « retrouver²⁰⁹ » un « ensemble de réalités sonores²¹⁰ » déjà connu. Eco oppose l'impermanence induite par des œuvres contemporaines comme celles de Boulez ou de

²⁰⁶ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* (1962), traduit par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Points, 2015, 320 pages, page 43.

²⁰⁷ *Ibid.*, page 59.

²⁰⁸ *Ibid.*, page 105.

²⁰⁹ *Ibid.*, page 16.

²¹⁰ *Ibid.*

Stockhausen à l'interprétation d'œuvres issues du passé, et semble ainsi supposer par là qu'il y aurait donc une forme fixe préalable à l'acte d'interprétation. C'est ce que semble au fond avoir confirmé l'approche contemporaine en fermant l'acception usuelle de l'œuvre qu'est l'interprétation, celle d'un geste novateur avant toute considération *a posteriori*, et donnant à percevoir une certaine conception mise en cohérence d'un matériau préalable, d'une forme déjà fixée — et dont l'écueil peut être, comme dans le cas de l'approche post-romantique, de considérer l'œuvre du compositeur comme un seul moyen d'expression. Dès lors, la fermeture dont il serait question concernerait la forme de l'œuvre du compositeur, qui ne peut plus être sujette à aucune « retouche », selon le mot de René Leibowitz, mais qui, en laissant croire que le support du sens est déjà immanent à celle-ci, en viendrait à réduire les possibilités du découpage de ce qui n'est jamais au départ qu'un continuum.

C'est sans doute pour cette raison qu'une interprétation lisse était impossible dans le paradigme post-romantique. Car l'homogénéité perçue au cœur de la perception du lisse nous semble provenir non nécessairement d'entités sémantiques isolées, mais bien prédéterminées si l'on part d'une forme fixe pour tenter de lui redonner du mouvement. Cela se comprend par le lieu où réside le lisse, puisque s'il est en effet interne au discours musical, le lisse est alors une propriété qui se perçoit par le phrasé. En fait, c'est que le geste qui insuffle le mouvement perçu dans le phrasé est alors mécanique. Or, dans le cas d'une approche post-romantique, une approche isolationniste de la détermination sémantique a pour conséquence non du lisse, mais la perception d'un certain « arbitraire²¹¹ », rendant incohérente la perception d'une totalité, comme le disait déjà Alfred Brendel au sujet des changements opérés dans la direction de Willem Mengelberg. Auparavant, on pouvait donc faire percevoir cet arbitraire, propriété esthétique évaluative, mais l'interprète avait encore trop à sa charge pour produire du lisse. Il nous semble ainsi que la perception du lisse, propriété esthétique perçue qui nous semble désormais à la fois non seulement descriptive, mais, dans la typologie proposée encore par Roger Pouivet, mais cette fois-ci dans le Chapitre 5 de *L'ontologie de l'œuvre d'art*, à la fois descriptive et évaluative, provient, sur le plan poïétique, de la confluence dans le discours musical d'une certaine uniformité dans la déclamation des phrases et de la prédétermination des entités sémantiques. Sur un plan strictement évaluatif, cette dimension mécanique pourrait ainsi impliquer à l'arrière-plan conceptuel une opposition entre surface et construction — ou, peut-être, archi-écriture comme le formule Bernard Sève. Pour Edna Stern, évoquant le cas du troisième *Prélude*, Opus 28, de Chopin, ce que l'on pourrait appeler le

²¹¹ BRENDDEL, Alfred, *Musique côté cour, côté jardin* (1990), traduit par Ernst-François et Rose-Marie Podlesnigg Paris, Buchet-Chastel, 1994, 286 pages, page 224.

lisse, « c'est ce qu'on fait à la main gauche en jouant tout simplement toutes les notes très vite, et sans montrer aucunement le côté squelettique, ce qu'il y a en dessous, ce que [l'on voit] au niveau structurel²¹² ». Si l'on radicalise cette conception, on en revient ainsi à l'opposition entre naturel et effet propre à l'époque post-romantique : accentuer chaque phrase pour ne faire ressortir qu'une manière unique, une uniformité qui réside en propre dans une méthode, en l'occurrence celle de lier ensemble les entités prédéterminées rétrospectivement par un geste mécanique, c'est bien plutôt isoler des accents et des effets qui relèvent de l'effet — au singulier. Cependant, il faut réciproquement rappeler que le découpage procède en lui-même du geste interprétatif, et qu'aucune entité proprement sémantique ne peut réellement précéder l'interprétation. Là où la fermeture de l'œuvre apparaît en fait problématique, c'est parce qu'en donnant naissance à une illusion de découpage préalable, elle ampute le geste de détermination, qui ne procède jamais que d'une intention qui ne peut être que celle de l'interprète. Mais si la détermination des entités sémantiques relève de la production même du discours musical de l'interprète, pourquoi donc a-t-on alors assisté à une fermeture de l'œuvre d'art musicale ?

²¹² Edna Stern, entretien avec l'auteur (Zoom: Paris, 19 janvier 2026).

Chapitre 6 : Le concept du détournement

1. Remarques préalables

Ainsi, il ne nous semble pas possible de nier le rôle fondamental joué par l'intentionnalité dans l'acte d'interpréter. Plus encore, toute imprégnation intérieure d'un contenu ayant par lui-même une existence extérieure se fait malgré tout selon René Leibowitz dans *Le compositeur et son double* par la « conscience imageante²¹³ » de l'interprète. Et, Leibowitz décrivant le processus poïétique en jeu dans cette détermination devenue à ses yeux imprégnation sémantique, « c'est dans l'acte intentionnel de la conscience qui vise l'objet que se révèlent la vérité et le sens de l'œuvre²¹⁴ ». Cependant, Leibowitz conclut en réconciliant cette thèse réaliste avec le maintien de l'authenticité phénoménale, qui peut ainsi coexister avec cette exigence plus stricte du travail de l'imprégnation. En effet, Leibowitz revient du côté du pôle de la subjectivité de l'interprète, par une formule énigmatique : « la révélation du sens de l'œuvre révèle simultanément l'interprète lui-même.²¹⁵ »

Cette thèse réaliste soutenant l'existence d'un sens hors de la seule conscience intentionnelle de l'interprète et donc présent de façon immanente à la composition relève du même coup la centralité d'un concept autour duquel gravite l'approche contemporaine : le détournement. Celui-ci peut sans doute être compris, là encore, selon une certaine négativité. Il semble ainsi s'exprimer sous la forme d'une injonction : « une interprétation X peut être considérée comme valide si elle ne contient pas de propositions qui n'auraient pas pu être énoncées dans la conjoncture de la création de l'œuvre ». Considérons d'ailleurs qu'une nouvelle fois, l'interprétation se présente donc à nous sous la forme d'un régime discursif. Bien sûr, la révolution paradigmatique ayant abouti à l'établissement de l'approche contemporaine comme norme dominante se fondait sur une critique du présupposé selon lequel la dimension post-romantique d'une interprétation ne pouvait être considérée comme une variable nécessaire et suffisante. Cependant, pour faire fonctionner à nouveau certaines œuvres issues de l'époque pré-romantique, il est possible que les institutions du monde de la musique savante aient présenté une conception internaliste de l'injonction contre le détournement, et qui nous semble ainsi univoque, et mérite à ce titre d'être interrogée. En effet, les propositions ainsi considérées sont des choix interprétatifs internes au seul discours musical, c'est-

²¹³ LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), Paris, Gallimard, 550 pages, page 28.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

à-dire constitué de l'ensemble des valeurs objectives telles que la facture instrumentale, les relations harmoniques et toniques entre les sons, etc. Mais venons-en ainsi à l'interrogation des limites de cette conception internaliste, par l'étude des conditions d'énonciation et de réception contemporaine de ces œuvres pré-romantiques.

2. Vers une conception internaliste du détournement, un héritage romantique ?

Comme nous en avons déjà parlé, le phénomène de l'interprétation musicale est né dans le courant romantique, au cours du XIX^e siècle. Cela implique qu'aujourd'hui encore, les conditions de réception de la musique savante, c'est-à-dire celles dans lesquelles nous écoutons les interprètes, sont encore en pleine filiation avec cette époque de l'affirmation de la subjectivité individuelle et du génie. Cependant, les œuvres pré-romantiques ont été écrites à une époque dans laquelle l'interprétation n'avait pas lieu d'être. D'une part parce que l'interprète n'était pas un artiste, et, surtout, d'autre part parce que l'œuvre de musique savante n'avait pas vocation à garder une forme fermée. Plus encore, on peine en réalité à attribuer la qualification contemporaine du concept d'œuvre à ces productions. Un paradoxe se présente alors à nous : si l'approche contemporaine a été à même de faire fonctionner à nouveau des œuvres qui ne pouvaient s'implémenter dans la conjoncture post-romantique, elle n'a pu le faire qu'en reprenant des conditions de réception esthétique issues de l'époque romantique puis post-romantique, complètement décorrélées des conditions de réception originelles de ces œuvres. Cette conception internaliste du détournement implique dès lors cependant de préserver un certain cadre post-romantique.

Mais plus encore, le fonctionnement de ces œuvres pré-romantiques suppose désormais un cadre institutionnel radicalement impossible du temps de leur création : le disque. David Vandiedonck, dans « Musique baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », semblait lui-même toucher au sujet par la forge d'un concept, le « baroque [contemporain]²¹⁶ ». Sur le plan institutionnel existe tout un monde de la musique savante. Comme l'explique Vandiedonck, « les musicologues, les publicitaires, les interprètes, les éditeurs construisent la musique "baroque contemporaine"²¹⁷. » Il y a donc tout un tamis de « médiateurs²¹⁸ » qui assurent le fonctionnement de cette musique pré-romantique. Si l'on veut définir le concept de baroque contemporain, sans

²¹⁶ VANDIEDONCK, David, « Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », *Études de communication* [En ligne], 21 | 1998, mis en ligne le 25 mai 2011, consulté le 2 octobre 2025, §27. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2363>

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

doute faut-il le comprendre selon un certain alliage, entre la scientificité des recherches sur l'historicité des œuvres et des aspects purement interprétatifs, liés à la dimension post-romantique de l'interprétation. Comme l'explique ainsi Vandiedonck, les concerts et les disques sont des concrétions proprement artistiques attestant de l'évolution des recherches scientifiques : « le disque concrétise la recherche et lui donne une visibilité : le disque constitue en quelque sorte les "actes de la recherche en musicologie"²¹⁹ ». Aussi :

La technique et la reproduction ne sont plus considérées comme des facteurs d'appauvrissement mais comme la condition nécessaire à l'approfondissement et à l'enrichissement des œuvres, des interprétations et de l'ensemble du secteur musical. La reproduction apparaît plus comme une production nouvelle, une création, que comme une copie amoindrie des qualités originelles des œuvres.²²⁰

Mais cet alliage entre scientificité et pratiques proprement artistiques inclut une nouvelle dimension à l'interprétation. Car, en effet, la pratique des sciences suppose une certaine notion de progrès. C'est également ce que laisse supposer cette conception réaliste de l'imprégnation d'un contenu présent directement dans l'œuvre : grâce à cette imprégnation méthodique et réaliste, nous accroissons quantitativement nos connaissances sur elle. David Vandiedonck prend ainsi l'exemple du clavecin. Lorsque nous écoutons les disques des pionniers de la redécouverte du clavecin, ceux de Wanda Landowska, Helmut Walcha, Kenneth Gilbert, ou même les tout premiers enregistrements de Gustav Leonhardt, de la comparaison avec des disques plus proches de nous naît le sentiment que l'ancienne interprétation est « démodée²²¹ ». L'approche contemporaine s'oppose ainsi radicalement à l'approche post-romantique, qui s'articulait implicitement notamment autour du concept d'inactualité. Dans un cadre post-romantique, une interprétation pouvait être l'objet d'un jugement de valeur la dépréciant, mais elle n'aurait jamais pu être considérée comme dépassée. Du même coup, l'importance de la notion de progrès justifie la création artistique, car l'une dépend nécessairement de l'autre : s'il n'y a plus de recherche musicologique, il n'y a plus de raison autre que seulement artistique d'enregistrer à nouveau la même œuvre, et s'il n'y a plus d'interprétation, les résultats des recherches scientifiques ne peuvent être concrétisés de façon tangible. Comme l'explique David Vandiedonck :

²¹⁹ *Ibid.*, §12.

²²⁰ *Ibid.*, §13

²²¹ *Ibid.*, §12.

La référence symbolique à la notion de progrès dans l'acte d'interprétation légitime cette interprétation et stimule son renouvellement et son dépassement constant : un nouveau manuscrit découvert, un progrès dans la facture instrumentale, etc. provoquent un déplacement. Sur ce point, la musique baroque rejoint la création contemporaine, elle aussi alimentée et cautionnée par les innovations techniques²²².

Cependant, la scientificité musicologique comme l'interprétation musicale sont des concepts inopérants avant l'époque romantique. Néanmoins, comme nous le disions, l'effet de cette alliance fut d'abord le fonctionnement inédit depuis des siècles d'œuvres oubliées, ou bien détournées sur plan interne. En effet, certaines œuvres pré-romantiques étaient sujettes à des interprétations dans le cadre d'une approche post-romantique, mais ces interprétations consistaient dans l'incarnation même du détournement interne de l'œuvre : ces interprétations peuvent ainsi être considérées comme invalides, car elles contiennent des propositions qui n'auraient pas pu être énoncées dans la conjoncture de la création de l'œuvre. Néanmoins, c'est donc par un détournement externe que ces œuvres ont pu retrouver de l'actualité. Autrement dit, elles ont *malgré tout* été ramenées à la vie. Comme l'expliquent Antoine Hennion et Joel-Marie Fauquet, dans un article intitulé « Authority as performance: The love of Bach in nineteenth-century France » :

La sur-historicisation de Bach en tant que créateur temporellement situé de ses manuscrits intervient au détriment d'une sous-historicisation chronique de Bach en tant qu'il est l'objet de notre mélomanie. Qu'elles se considèrent comme modernistes (créant des tabous imaginaires à briser afin de paniquer devant leur propre audace [...]) ou "historiques" (appréciant la construction méticuleuse d'une conjoncture dépassée), les interprétations de Bach sont toutes victimes du plus brutal des courts-circuits anachroniques : qui est en train de les écouter, comment, à travers quelles catégories et quels instruments.²²³

Cependant, Hennion et Fauquet y voient une conséquence positive du point de vue de notre attitude vis-à-vis du compositeur. Pour eux, « cette distinction n'annule pas notre relation à Bach, mais elle [enrichit]²²⁴» notre réception esthétique. Les auteurs le justifient également sur un plan historique. Sans doute peut-on le concevoir ainsi : si nous sommes plus proches désormais, grâce aux recherches musicologiques, d'une certaine originellité de la musique de Bach, nous restons malgré tout tributaires d'une série d'innombrables pratiques, telles des altérations ou des

²²² *Ibid.*

²²³ HENNION, Antoine, FAUQUET, Joel-Marie, « Authority as performance: The love of Bach in nineteenth-century France », *Poetics*, No.29, 2001, pages 75-88, page 83. Nous traduisons : « The over-historicisation of Bach as a dated producer of his manuscripts occurs at the expense of a chronic under-historicisation of Bach as object of our melomania. Whether they take themselves for modernist (creating imaginary taboos to break in order to panic over their own audacity - oh, to dare to cover with leather and bicycle chains a suburban Bach!) or 'historical' (enjoying the meticulous construction of a vanished context), interpretations of Bach are all victims of the most brutal of anachronistic short-circuits: who is listening to it, how, through what categories and what instruments. »

²²⁴ *Ibid.*, page 84. Nous traduisons : « But this distinction does not annul our relation to Bach, it feeds into it. »

conceptions aussi bien sur les plans de la forme — instrumentaux, harmoniques, rythmiques²²⁵ — que du contenu — les textes, les valeurs philosophiques et spirituelles. Mais, plus encore, le détournement externe nous éloigne du contenu originel des œuvres préromantiques. D’abord, par la fermeture de la forme de l’œuvre que nous revendiquons de façon contemporaine tout en étant un héritage résolument romantique, mais, surtout, par des changements de valeurs fondamentaux, tels que le remplacement de la valeur religieuse par la valeur esthétique. Jamais un interprète n’aurait pu faire l’objet d’un « culte²²⁶ », comme le dit Joëlle Caullier, à l’époque baroque. De même, nous assistons à une « soushistoricisation chronique de Bach en tant qu’objet de notre mélomanie », comme l’expliquent Hennion et Fauquet. Autrement dit, nous considérons le rapport proprement esthétique aux œuvres de Bach comme une condition d’expérience initialement acceptée, sans en interroger l’émergence contextuelle, en l’occurrence précisément déterminée. Quentin Ghaillac, dans « La deuxième vie esthétique d’une Passion », interroge ce rapport extérieurement détourné à la *Passion selon Saint-Matthieu*. L’auteur envisage d’emblée l’enjeu d’une écoute contemporaine de l’œuvre : « le problème, toutefois, consiste à comprendre ce que peut signifier le fait d’interpréter une œuvre qui, comme telle, n’en est pas une.²²⁷ » Pour Quentin Ghaillac, « l’appel esthétique de la *Passion*²²⁸ » est en réalité complètement antagoniste d’une réception liturgique ou théologique de l’œuvre. Empiriquement, la source de cette subversion radicale de la nature propre de l’œuvre est due pour l’auteur au geste, notamment à partir de la fin des années 1820, à « considérer aussitôt la *Passion* comme une œuvre d’art répondant aux canons de l’œuvre d’art classico-romantique, au même titre qu’une symphonie de Beethoven²²⁹ ». On le comprend notamment en s’intéressant au premier concert qui fit fonctionner à nouveau la *Passion selon Saint-Matthieu*, à Leipzig, sous la direction de Felix Mendelssohn, en 1829. En effet, dans l’optique, toute romantique, de s’adapter à la réception perceptive du public, Mendelssohn amputa l’œuvre de près d’un tiers, et en révisa l’orchestration. L’enjeu était alors sans doute d’en faire une certaine œuvre formelle, dans une vision quasi-antinomique au concept de musique sacrée, et, tout au plus, d’en faire une musique à programme. Cette conception formelle de la *Passion selon Saint-Matthieu* s’est incarnée encore jusque dans l’approche post-romantique la plus tardive ; typiquement, en 1971, sous la direction de

²²⁵ Pour reprendre la définition de la forme musicale propre à Hugo Riemann.

²²⁶ CAULLIER, Joëlle, « L’art d’interpréter la musique, Un essai d’anthropologie culturelle », dans *TUMULTES*, numéro 37, 2011, pages 190-209, page 194.

²²⁷ GAILHAC, Quentin. « La deuxième vie esthétique d’une Passion ». *Répéter, refaire, reprendre*, édité par Marianne Massin et Gaëlle Périot-Bled, Presses universitaires de Rennes, 2025, §10 : <https://doi.org/10.4000/13rqw>

²²⁸ *Ibid.*, §4.

²²⁹ *Ibid.*, §12.

Karl Richter. Chez Richter, l'enjeu est encore de s'inscrire dans une conception organique de la musique, la durée musicale se déployant sur une certaine horizontalité. On perçoit ainsi une certaine indistinction des plans sonores, tant du point de vue des pupitres instrumentaux que de ceux du chœur. Et, plus encore, c'est surtout que le cœur apparaît lui-même comme un instrument parmi les autres ! L'enjeu n'est pas de déclamer un texte pleinement compréhensible, mais de produire une forme de second orchestre, résolument abstrait, et nettement plus lent et plus épais que dans les conditions d'énonciation originelles de l'œuvre. Cependant, si, sur le plan interne, nous sommes sans doute revenus à un *instrumentarium* plus proche des indications du compositeur, notre réception esthétique, quant à elle, reste déterminée sur le plan intentionnel par les conditions du concert. Lorsque nous venons écouter la Passion, y compris dans une église, cela n'est jamais qu'un concert. Aussi, pour Quentin Ghailac, « la répétition esthétique de la *Passion selon saint Matthieu* [apparaît] ainsi doublement déterminée par le contexte profane de sa réception mais aussi et peut-être surtout par sa potentialité esthétique elle-même²³⁰ ».

Mais il apparaît dès lors à nos yeux que le détournement interne et le détournement externe ne sont pas nécessairement corrélés. Autrement dit, on peut faire fonctionner une œuvre convenablement sur un plan instrumental, tout en la détournant de façon externe. Seulement, sur un plan analytique, une interrogation subsiste : quelle est l'œuvre qui désormais fonctionne ? Ayant perdu une propriété essentielle, sa signification première elle-même, l'œuvre est-elle encore identique à elle-même ? De plus, si l'interprétation détourne la signification de l'œuvre, qui désormais est l'auteur de l'œuvre ? Où et comment, par quelles variables fixer la limite à partir de laquelle l'œuvre, si elle garde les mêmes propriétés perceptibles, n'est malgré tout plus elle-même, mais une autre ? Plus profondément, s'il paraît évidemment impossible de répondre en propre à ces interrogations, la double dimension de l'authenticité s'impose également par le fait que toute tentative de retrouver une forme originelle de l'œuvre d'un compositeur reste vouée à l'échec. L'interprétation reste donc un acte irréductible, et qui ne peut être limité au geste d'exécution d'une œuvre, car toute appréhension de celle-ci ne reste jamais que partielle. L'émergence du paradigme contemporain semble ainsi pouvoir s'expliquer par une tentative de réponse, intervenant face à la mise au jour explicite du détournement, au cœur de la conjoncture romantique. Cependant, sans doute faut-il alors mesurer une limite essentielle à cette réponse, car si le détournement semble si marquant dans l'écoute des interprétations post-romantiques, c'est aussi car le geste interprétatif s'est construit autour du concept de création, et de l'affirmation de l'authenticité phénoménale, ou

²³⁰ *Ibid.*, §23.

plus simplement dite artistique. Et s'il est peut-être possible de distinguer de déterminer, sur un plan quantitatif, des degrés de détournement, et ainsi d'en estimer certaines manifestations plus acceptables que d'autres, par exemple par un abord différent d'une œuvre pré-romantique par rapport à une œuvre post-romantique, est-ce que cette réponse par la fermeture du concept d'œuvre n'en viendrait-elle pas à amputer le geste interprétatif de la part créatrice dont il procède nécessairement ? L'œuvre musicale fermée, n'est-ce pas également la fin de l'adaptation perceptive, et de l'intuition propre au discours musical des interprètes post-romantiques ? Le geste interprétatif semble s'être construit, par l'émergence des conditions de réception romantiques, ancrant le concert dans sa forme actuelle, autour de cette adaptation des effets du discours musical vis-à-vis de la perception des auditeurs, et n'est-ce pas justement de cette forme de confrontation, et même d'altérité que dépend sa part créatrice ? Ainsi, si le geste interprétatif doit être explicitement limité de façon interne au discours musical, pourquoi ne nous sommes-nous donc pas départis également des conditions de réception issues du romantisme ?

Chapitre 7 : Bouleversements dans l'altérité

1. Actualité et inactualité. Vers une homogénéisation des attentes esthétiques ?

1.1. Vers une portée institutionnelle de l'uniformité ?

Nous disions précédemment que l'émergence du paradigme contemporain s'est accompagnée de l'affirmation d'une certaine objectivité, que nous disions structurale²³¹, selon le mot de Daston et Galison dans *Objectivité*. De fait, peut-être est-il possible de lier cette homogénéité poétique aboutissant à la perception de la propriété du lisse de façon interne au discours musical à une autre forme d'homogénéité, quant à elle présente à une échelle supérieure, et qui consiste en l'occurrence en une certaine similitude entre différentes interprétations provenant des dernières décennies. Autrement dit, l'on assisterait réciproquement à un mouvement d'uniformisation des attentes esthétiques, à la fois lié à l'attestation empirique que certains critères scientifiquement obtenus sont respectés, et puis à la confluence de la disparition du grain charnel propre à la déclamation post-romantique et du mouvement d'uniformisation des accords au sein de la facture instrumentale contemporaine. De fait, le lisse, désormais également conçu comme une conformité des interprétations les unes par rapport aux autres, pourrait être une nouvelle résultante de cette exigence de vérité propre au paradigme contemporain. Cette recherche de vérité suppose certes un ancrage paradigmatique donné, en l'occurrence fondé sur des résultats de nature scientifique, mais, plus profondément, nous disions que toute recherche de vérité en sciences suppose des méthodes itérables. Autrement dit, non seulement ces méthodes se sont incarnées dans les recherches historico-musicologiques, proprement scientifiques, mais encore au sein de la détermination sémantique des interprètes elle-même !

Mais cette homogénéité ainsi identifiée au sein des attentes esthétiques est-elle réellement inédite ? Si le paradigme post-romantique valorisait tant l'expression singulière d'une subjectivité par essence idiosyncrasique, ne supposait-il pas néanmoins nécessairement certaines attentes institutionnelles, et communément partagées ? Si Sofronitsky estimait si profondément la volonté de Rachmaninov, c'est qu'il la rapportait au fond à ce qui, à ses yeux, faisait d'Anton Rubinstein un meilleur musicien que Hans von Bülow. Car si des « poignées entières » de fausses notes ne nuisaient en rien à la musicalité du discours chez Rubinstein, c'était bien en raison de la forte

²³¹ C'est-à-dire appelée à répondre à un problème en traitant de relations entre des entités données.

cohérence de celui-ci. Peut-être est-il encore possible de rapprocher Hans von Bülow de Willem Mengelberg. Il a souvent été dit que Mengelberg était le principal descendant spirituel du style d'interprétation, résolument romantique, de Bülow. En s'intéressant au discours musical en lui-même, il nous semble que tous deux cherchaient évidemment à figurer comme le faisaient les interprètes romantiques en général, mais que l'opération décisive consistait chez eux à doter de sens des entités musicales considérées indépendamment de l'unité d'ensemble. Autrement dit, l'intention était certes d'isoler des entités sémantiques complexes et indéterminées vis-à-vis du texte, à l'instar de ce que nous disions du processus poïétique d'Alfred Cortot par exemple, mais l'enjeu était de les exposer de la meilleure façon possible, en tâchant de *faire sonner* le mieux possible leur caractère intrinsèque, c'est-à-dire ce qu'il y a de propre à ces entités — ou, plus simplement, ces passages — sans les rapporter au sens, qu'Adorno identifiait comme une unité constituant le liant sémantique du discours musical. Au fond, l'exposition des entités sémantiques considérées pour elles-mêmes était ici priorisée par rapport à la cohérence générale.

Or, nous avons vu que si la perception du lisse en interprétation dépend principalement de la perception d'une uniformité dans la méthode déterminant le sens des choix interprétatifs, celle-ci découlait d'une trop importante séparation des déterminations sémantiques, qui supposait alors de devoir retrouver de la cohérence en égalisant la manière en elle-même de déclamer les phrases. Pour autant, nous avons également dit que les interprétations de Mengelberg — et, peut-être, de son ancêtre spirituel Bulow — n'étaient pas lisses, et que ce n'était pas un hasard si Brendel les décrivait comme arbitraires plutôt que comme lisses. Nous disions également que le lisse dépend d'une prédétermination des entités sémantiques, laquelle dépend de l'itérabilité de certaines méthodes poïétiques répondant à une certaine existence de vérité, ici comprise comme adéquation des choix interprétatifs au contenu immanent au texte du compositeur. Mais au contraire de la propriété du lisse, il y a beaucoup de chair, de jeu sur l'épaisseur et d'ampleur en général dans l'orchestre de Mengelberg, propriétés tout à fait typiques de l'orchestre post-romantique. Or, cela se perçoit alors même que le chef semble déterminer le sens de son interprétation par entités séparées. Sans doute que cette constatation nous renvoie au fait que même si la conjoncture post-romantique supposait une forte valorisation de l'expression de soi, certaines attentes esthétiques étaient déjà prescrites de façon préalable à la réception des interprétations particulières. Et plus encore, il nous semble que le recours de Mengelberg à une méthode isolationniste dans sa détermination sémantique se fonde sur une raison institutionnelle. En effet, il est attendu d'un chef post-romantique qu'il produise une interprétation qui sera perçue comme naturelle parce que le son d'orchestre et le phrasé produiront sur le plan esthétique un effet analogue à la perception des

mouvements d'un organisme. L'opération que produit ainsi Mengelberg, c'est donc de rendre itérable une certaine méthode de détermination sémantique, laquelle répond non à une exigence de vérité, comme dans le paradigme contemporain, mais à des attentes esthétiques instituées collectivement dans le post-romantisme. Et c'est ce qui selon nous distingue Willem Mengelberg ou Hermann Abendroth de la réussite esthétique de Furtwängler dans son paradigme, qui supposait malgré tout une part d'adaptation perceptive, qui s'incarnait dans une méthode fondée sur l'intuition.

Cependant, aurait-on franchi un nouveau degré, sur le plan quantitatif, dans cette uniformisation des attentes esthétiques par cette nouvelle exigence de vérité apparue de façon contemporaine ? Peut-être que, sur un plan institutionnel, il est possible de l'expliquer premièrement par une certaine dynamique consistant à considérer de façon croissante que la musique savante est une musique avant tout issue du passé. Là où l'époque post-romantique supposait un idéal inactuel, dans lequel les œuvres se pérennisaient dans le temps pour finalement échapper à toute détermination contextuelle, la dynamique du paradigme contemporain cherche à retrouver une actualité des œuvres d'art en les replaçant dans leurs conditions originelles d'exécution. René Leibowitz, dans *Le compositeur et son double*, dénonçait déjà les effets de cette conception, largement répandue, d'une musique du passé. Leibowitz remarquait ainsi que les œuvres de Stravinsky, encore contemporain du temps de l'écriture de l'ouvrage, devaient être couplées à d'autres œuvres plus institutionnellement ancrées pour attirer du public. Leibowitz tentait ainsi d'y répondre justement par un appel à l'inactualité romantique :

Expliquons-nous : un chef-d'œuvre musical (peu importe à laquelle il appartient) constitue toujours une nouveauté et cela à cause de la nouveauté même de son expression. Cela veut dire qu'un tel chef-d'œuvre présente inévitablement des caractères musicaux auxquels nous ne sommes pas habitués et que la conscience musicale - celle de l'interprète ou celle de l'auditeur - n'arrive pas à saisir de façon immédiate. [...] Cet état de choses se vérifie aisément quand nous avons affaire à certaines œuvres contemporaines, puisque la plupart des musiciens n'ont pas encore eu le temps de se familiariser avec les exigences de ces textes musicaux récents. Il en résulte soit un désintéressement profond à l'égard de ces textes (c'est le cas des interprètes célèbres et, partant, de la grande majorité du public mélomane), soit des exécutions superficielles ou approximatives, incapables d'en transmettre le sens véritable.²³²

Ce que semble ainsi chercher à retrouver Leibowitz, c'est une forme d'actualité constante de la musique savante, justifiée par l'idée que les chefs-d'œuvre se sont au fond détemporalisés. Or cette forme d'actualité — qui s'oppose à la conception que le paradigme contemporain a forgée de ce que devrait être l'actualité d'une œuvre musicale issue du passé — se serait ainsi dissoute dans la

²³² René LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), *op. cit.*, page 35.

conception généralement partagée par le public et, à une échelle supérieure, par l'ensemble des institutions de la musique savante que la musique savante, appelée communément musique classique, est une musique du passé, obéissant à des codes formels déjà formulés. Or, peut-être est-il possible de formuler une hypothèse explicitant un fondement résolument non scientifique de la prédétermination des entités sémantiques au cœur du lisse apparu dans le sillage du paradigme contemporain. En effet, la musique savante de compositeurs post-romantiques avait une certaine actualité pour des interprètes du paradigme post-romantique. Arthur Nikisch a joué sous la direction de Wagner, Wilhelm Backhaus a joué devant Brahms, Frédéric Lamond ou Eugen d'Albert ont étudié avec Liszt, Willem Mengelberg, Bruno Walter ou Otto Klemperer ont travaillé avec Mahler, Francis Planté a entendu Chopin jouer, Furtwängler se considérait lui-même comme un contemporain de Bruckner. Et pour l'ensemble de ces interprètes, la composition d'œuvres s'incarnant dans la grande forme au sens traditionnel était un phénomène d'une brûlante actualité. Et, plus encore, toute interprétation était alors considérée comme une relation de re-création permanente d'une œuvre incessamment remise sur le métier, et dont la richesse se révélait également par l'ensemble des possibilités impliquées par ce geste non seulement de reprise, mais proprement créatif. L'œuvre de musique savante était alors résolument une œuvre ouverte, sur le modèle proposé par Umberto Eco. En 1962, dans *L'œuvre ouverte*, Eco opposait certes l'impermanence et l'ouverture d'œuvres contemporaines comme celles de Boulez ou de Stockhausen à la fermeture d'œuvres plus anciennes, or, entre-temps, une rupture formelle s'était opérée. Car la grande forme au sens traditionnel ne représentait déjà plus l'incarnation de la création en musique savante en 1962. Cependant, il est possible que le fait que la musique savante dans sa forme la plus usuelle depuis l'époque classique soit désormais considérée à une échelle institutionnelle comme une musique du passé encourage de fait une forme de fixité formelle, et la conception que l'œuvre de musique savante est une œuvre fermée, là encore sur le modèle proposé par Eco. Et que, donc, l'ancrage passé de ces œuvres inscrites dans l'histoire de la musique jusqu'à l'époque post-romantique justifie une certaine prédétermination d'un ensemble de conditions d'exécution, en particulier via la détermination sémantique, mais également via la prise en compte des résultats des recherches historico-musicologiques sur le plan de la facture instrumentale, comme de conditions de réception — lesquelles sont cependant restées les mêmes depuis la conjoncture post-romantique, y compris concernant des œuvres précédant l'époque romantique.

1.2. Du rôle des techniques sonores

Peut-être également que cette homogénéité des attentes doit beaucoup à l'évolution des techniques sonores. En particulier à un certain progrès, qui répond à une demande de transparence. Daston et Galison, dans *Objectivité*, remarquaient d'ailleurs eux-mêmes que la valorisation de l'objectivité en science, les auteurs parlant d'un véritable âge de l'objectivité au XIXe siècle, doit beaucoup à l'évolution des techniques de reproduction visuelle, et en particulier à la transparence permise de façon croissante par l'apparition puis l'évolution de la photographie. De la même façon, nous devons malgré tout remarquer que l'établissement du paradigme contemporain, et sa nouvelle exigence d'objectivité, a pris place dans le même temps que la transparence s'est actualisée dans le domaine de l'enregistrement.

Dans le domaine des techniques de reproduction sonore, tout, et tout au long du XXe siècle, de l'invention de l'enregistrement électrique en 1925 jusqu'à sa digitalisation complète au cours des années 1980, a évolué non pas seulement vers une fidélité au son des instruments, mais vers un effacement de toute trace du matériel d'enregistrement dans la réception esthétique de l'enregistrement fini. Aucun stigmatisme ne devait subsister. Car dès 1925, la fidélité sonore vis-à-vis des instruments est forte. Cependant, la gêne provient des bruits de surface, extrêmement prégnants dans le cas du 78 tours. Du point de vue poétique, « la révolution va se faire par la bande²³³ », comme l'explique Laurent de Wilde dans *Les fous du son* :

Convenons que c'est une amélioration énorme par rapport au phonographe : déjà, uniquement du point de vue de la fidélité de captation et de restitution du son, la différence est frappante, il n'y a plus ce petit crachotement qui accompagne la lecture d'un phonogramme. Ensuite, l'équipement est facilement transportable, le magnifique AEG K7 de 1944 tient dans une petite valise qu'on peut emporter partout pour enregistrer ce qu'on veut, dedans comme dehors. On peut faire des copies quasi identiques d'une bande à l'autre sans difficultés. [...] Et puis c'est long, une bande, beaucoup plus long en durée que le phonogramme de l'époque [...] Et par-dessus tout, ça permet de coller des bouts de sons les uns aux autres, et ça c'est un saut absolument phénoménal. Car pour la première fois, on peut tenir le son entre ses doigts. [...] Là, on a enfin la liberté de le casser en petits bouts, de le tripoter comme on veut pour le recoller après. Et aussi d'effacer ce qu'on ne veut pas. La bande magnétique devient du son en ruban et va trouver une application immédiate dans les studios d'enregistrement : finie l'obligation d'exceller en une seule prise, on n'a plus peur de faire de faux départ comme avec le phonographe qui, une fois qu'il est lancé, ne peut plus s'arrêter au risque de gâcher la matrice du disque.²³⁴

²³³ WILDE (DE), Laurent, *Les fous du son. D'Edison à nos jours* (2016), Paris, Gallimard, 2019, 667 pages., page 255.

²³⁴ *Ibid.*, pages 262-263.

Ainsi, la bande fut la matrice décisive vers ce nouvel horizon de l'achèvement de la transparence. Et plus encore, il nous semble que cette transparence est devenue proprement esthétique. C'est-à-dire qu'avec l'évolution des techniques de captation sonore nous sommes, en écoutant un enregistrement, de moins en moins mis devant le fait perceptible qu'il s'agit là d'un enregistrement. Avec le 78 tours, non seulement l'enregistrement rencontrait une limite poïétique, celle de la phase, qui ne pouvait excéder quatre minutes trente, mais elle se répercutait sur le plan esthétique, par le fait que toute œuvre enregistrée excédant dans une de ses parties indivisibles — typiquement, un mouvement de sonate — les quatre minutes trente demandait alors de la part de l'auditeur de retourner ou de changer le disque. Et puis, bien sûr, le 78 tours supposait des bruits de surface conséquents. Cela s'est atténué avec la bande comme avec le 33 tours, mais ceux-ci ne s'effaçaient pas pleinement pour autant. En effet, toute bande analogique suppose non pas un effacement, mais ce qu'on appelle un souffle, c'est-à-dire une fréquence perceptible par-delà l'objet enregistré, et qui ne peut s'en dissocier. Et, de la même façon, le 33 tours suppose de légers bruits de frottement, qui ne se cessent jamais véritablement. Le silence, c'est-à-dire l'absence de médiation concrétisant de façon perceptible le fait que nous écoutons un enregistrement, n'a pu être réalisé — plus ou moins — pleinement qu'avec l'avènement de l'enregistrement numérique, dans les courant des années 1980.

Or, ne pourrions-nous pas mettre en relation cette actualisant croissante à travers le temps de la transparence avec un arrière-plan plus large, en l'occurrence avec un cadrage incluant un idéal plus général d'objectivité, et même de vérité ? En l'occurrence, cette recherche de vérité propre au changement paradigmatique. Car l'évolution du rendu des enregistrements vers une mise à l'écart du médium de captation, le rendant encore moins perceptible à chaque évolution, s'est en effet accomplie dans le sillage de la transition paradigmatique que nous étudions. Autrement dit, cet idéal d'objectivité et de vérité externe aux choix interprétatifs s'est réalisé dans le même temps qu'un idéal d'objectivité et de vérité s'est immiscé de façon interne au discours musical des interprètes.

Comment donc cette transparence incarne-t-elle l'objectivité, et se propose-t-elle donc comme une résolution à cette recherche de vérité immanente à l'histoire de l'interprétation ? Il est important à ce titre de rappeler que la transparence s'est accompagnée d'un élargissement permanent des possibilités de montage dans le cadre de l'enregistrement. Le 78 tours était également sa propre matrice, car c'était directement sur un disque premier qu'on gravait ce qui était enregistré, et qu'on dupliquait ensuite. Et donc il était seulement possible d'enregistrer par prises uniques. Seulement, celles-ci ne pouvaient pas excéder quatre minutes trente. La prise unique par mouvement fut donc pleinement concrétisée avec la démocratisation de la bande analogique. Cela entraînait parfaitement en

résonance avec l'idéal organique du paradigme post-romantique. Nous en parlions précédemment, ce fut par exemple une révolution aux yeux de Furtwängler, car c'est avec la bande analogique qu'il fut à même, enfin, d'adapter ses choix interprétatifs à la réception propre à l'expérience esthétique particulière du disque. Cependant, la facilité d'accès du montage l'a progressivement démocratisé dans la pratique du disque classique, et il nous semble qu'alors, du point de vue institutionnel, en l'occurrence notamment critique, la conception de ce que pouvait être une *faute* a changé. Dans une époque profondément marquée et même structurée par l'ancrage romantique de l'interprétation, il était encore possible, comme le disait Claudio Arrau, de voir dans les fausses notes « le droit du génie²³⁵ ». Nous l'avions déjà évoqué, la faute, c'était à l'époque post-romantique de faire obstacle à son propre discours musical, et de faire percevoir un écart non au sens d'une disjonction entre le contenu du discours musical interprétatif et le contenu strict de la partition du compositeur, mais au sens d'une incohérence entre les propositions internes au discours musical. Or, nous l'avons vu, désormais, une certaine fixité s'est immiscée dans la conception dominante de ce qu'est la notation, et donc, de fait, du rapport entre la notation et sa perception dans le discours musical. Cependant, il nous semble que la possibilité toujours plus importante de l'utilisation du montage a été ainsi mise au service d'une nouvelle injonction : ne pas livrer de propositions qui, au sein du discours musical, ne correspondent pas avec la conception de la notation issue des recherches historico-musicologiques — une notation plus fermée. Cependant, cela s'est aussi fait au détriment de la cohérence du discours musical, qui procède malgré tout de l'interprète. Et cela n'est pas sans poser un problème d'identité, comme l'explique Edna Stern :

C'est presque pour moi de l'ordre de l'opération esthétique chirurgicale, et qui finira par faire une sorte d'image de moi qui soit idéalisée, que j'aimerais bien, peut-être, mais qui ne sera pas moi. Et c'est comme cela que je vois le montage. Je ne veux pas du tout dire qu'on ne peut pas faire quelque chose de très bien avec. On le peut, mais il faut que cela soit fait par certaines personnes, dans une compréhension à la fois de ce qu'on peut faire avec, et une compréhension de qui a joué, et de ce qu'on a joué. [...] Ce moment-là, où [vous avez] le plein pouvoir sur la réverb... et de tout changer, c'est un moment vraiment très dangereux, et par rapport à [vous-même].²³⁶

Mais il nous semble ainsi que, plus encore, l'alliage de la transparence avec la possibilité du montage permet un certain désengagement. Et, justement, nous touchons ici à un des fondements poïétiques du lisse. Nous avons donné des causes de l'apparition contemporaine du lisse internes au discours musical, dans cette convergence de la prédétermination des entités sémantiques et d'une

²³⁵ Claudio ARRAU, *Arrau parle, entretiens avec Joseph Horowitz*, op. cit., page 121.

²³⁶ Edna Stern, entretien avec l'auteur (Zoom: Paris, 19 janvier 2026).

méthode itérable cherchant à homogénéiser la déclamation, mais il nous semble que nous tenons ici une cause institutionnelle à l'apparition du lisse. Là encore, le montage apparaît comme une forme d'échappatoire. Et, d'un autre côté, la transparence croissante des techniques d'enregistrement semble avoir, avec la perte du grain propre à la restitution des enregistrements, condition nécessaire de leur réception esthétique, permis au lisse de se faire mieux percevoir. Cela s'est en particulier répercuté dans les interprétations de studio de Herbert von Karajan. Nous disions déjà précédemment que, le déroulé de sa carrière épousant la transition paradigmatique de l'approche post-romantique vers l'approche contemporaine, le style de Karajan s'était véritablement hybridé. Et il semble également qu'en étudiant l'évolution de ses enregistrements de studio, la propriété du lisse se laisse percevoir. Autrement dit, une plus grande homogénéité au sein des phrases, et une dynamique réduite. Cela se comprend également par une forme de réduction de la dynamique de ses enregistrements. Sans doute qu'une étude du son obtenu par Karajan de ses orchestres au sein des *Métamorphoses*, l'étude pour vingt-trois cordes de Richard Strauss, peut nous le faire encore réaliser. En 1947, à la tête de la Philharmonie de Vienne, la dynamique se révèle extrêmement ample, et le son véritablement charnel. Surtout, ces propriétés sont amplifiées par la prise de son, dont la proximité donne à l'orchestre une présence organique, qui rapproche d'autant plus cette interprétation de celle de Furtwängler — captée en concert la même année —, qui avait encore à cette époque une influence décisive sur le jeune Karajan. Cependant, en 1971, le son des cordes a résolument changé. À la fois plus distant et plus unifié, les phrases se révèlent plus homogènes. Et il nous semble que des déterminations techniques permettent également d'expliquer cette évolution dans le studio. En effet, Karajan, qui cherchait à maintenir un contrôle très important sur la reproduction de ses propres enregistrements, fit de lui-même quelques essais pour réduire la dynamique de ses enregistrements, et obtenir un son plus globalisé. Dans le même temps, la transparence des techniques d'enregistrement s'était amplifiée, le souffle de la bande étant alors nettement moins présent. Ce rôle que Karajan se donnait dans le mixage de ses enregistrements prit une dimension supplémentaire dans la décennie suivante, puisqu'en même temps que l'enregistrement digital prit son essor, le chef lança sa propre maison de distribution pour ses concerts filmés, *Telemondial*. Ainsi, en 1980, le son est encore plus homogène, et les phrases de cordes s'étirent sur l'horizontalité, perdant en relief, et assombrissant un discours qui tient d'une approche nettement plus formelle, et moins figurative qu'en 1947, à une époque où le paradigme post-romantique était encore tout à fait prégnant.

2. Contre le désengagement. Pour une éthique de l'interprétation

2.1. Une puissance d'altérité : le geste interprétatif comme confrontation directe

Néanmoins, nous disions que le lisse apparaît pour nous comme une forme de désengagement. Pourquoi donc ? Et à quoi souhaiteraient donc échapper les interprètes par le montage et le lisse internes au discours musical ? Joëlle Caullier, dans « L'art d'interpréter la musique. Un essai d'anthropologie culturelle », identifie le geste interprétatif à une certaine difficulté : la confrontation. Dès l'abstract de l'article, Caullier estime que le geste interprétatif « établit une relation singulière, il implique une interrogation sur l'altérité et la transmission ». Pour Caullier, le geste interprétatif dénote ainsi bel et bien une dimension proprement « éthique²³⁷ ». C'est que l'interprétation constitue l'une « de ces expériences fondatrices qui préservent le sujet et accroissent ses capacités créatrices, ses capacités à prendre en considération un autre que soi²³⁸ ». Pourquoi ? Parce que ce que nous apprennent les interprètes en apprenant à recevoir leur œuvre, c'est « à [écouter la figure de l'autre] pour ce qu'il a à dire et non parce qu'il fait partie du décor, visuel ou sonore²³⁹ ». Cette mise en jeu de l'altérité, Alfred Brendel expliquait devoir s'y confronter à chaque concert dans son *Abécédaire d'un pianiste*. Pour Brendel :

[Lorsque l'interprète] joue, il s'adresse à la fois au compositeur et au public. Il a une vue d'ensemble du morceau et le fait pourtant naître dans l'instant. Il s'en tient à un plan d'interprétation prévu et se laisse malgré tout surprendre. Il se maîtrise et s'oublie. Il joue en même temps pour lui-même et le dernier recoin de la salle. Il impressionne par sa présence, mais lorsque la chance est avec lui il se dissout dans la musique. Il domine et il sert.²⁴⁰

Au-delà d'une adaptation, c'est donc d'une confrontation dont il est question. Et, plus encore, d'une division, car une interprétation ne nous donne jamais qu'une esquisse d'une œuvre, dont la singularité procède de choix qui sont pour beaucoup des arbitrages éliminant des possibilités — le plus souvent au nom de la cohérence, qui joue le rôle de valeur justifiant l'arbitrage —, œuvre qui ne nous sera jamais accessible indépendamment de tout présumé, lesquels sont aussi forgés par l'écoute d'interprétations déjà données. Cependant, il n'en reste pas moins qu'une interprétation

²³⁷ Joëlle CAULLIER, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », *op. cit.*, page 208.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Alfred BRENDEL, *L'abécédaire d'un pianiste*, *op. cit.*, pages 72-73.

suppose une réciprocité, un rapport intersubjectif. Et qu'au fond, une interprétation est une communion. « Quand le vent est favorable, la synthèse se produit dans l'interprétation²⁴¹ », écrivait encore Brendel. Comme l'explique encore Caullier :

L'enjeu de l'interprétation est de taille. C'est le face-à-face assumé avec le risque absolu. C'est probablement la nature métaphysique de cet enjeu qui rend souvent si difficile la compréhension des artistes par les gestionnaires de la culture, obnubilés par des impératifs de consommation et de communication.²⁴²

Bien entendu, un exemple éclatant de cette mise en jeu de l'altérité au cœur de l'interprétation musicale s'incarne dans la fausse note. Comme l'explique Bernard Sève, la fausse note révèle une puissance d'altération qui révèle l'altérité. Car la fausse note trahit la vie à l'œuvre, en créant « une tension spécifique de l'écoute²⁴³ ». Comme Bernard Sève le dit encore, la fausse note garde ainsi une fonction nécessaire dans cette mise en jeu, incarnant ce risque dénotant quelque chose d'absolu, dont Caullier parlait déjà :

Cette possibilité de la fausse note a une signification artistique et humaine fondamentale — et, d'une certaine façon, le sérieux de cette possibilité demande qu'il existe, parfois, de fausses notes. La tension de cette possibilité disparaîtrait si jamais nous n'entendions de fausses notes dans un concert. Je ne pense pas défendre un vain paradoxe en soutenant que les fausses notes, involontaires certes, jouent un rôle artistique positif, sans doute pas pour l'œuvre qu'elles affectent, mais pour le sérieux de l'idée de concert et de jeu musical en général.²⁴⁴

Or, l'altérité est doublement mise en jeu dans le cas de l'interprète, puisque sur le plan poétique l'interprète est confronté au texte d'un compositeur qu'il ne peut avoir connu — dans l'immense majorité des cas du moins —, et, surtout, il doit par projection imaginer de lui-même une totalité, son œuvre qui malgré tout excède, s'impose par-delà le texte, mais qui devra le rendre intelligible à un public qui ne pourra recevoir l'œuvre que dans un double mouvement. Car en effet, la construction d'une interprétation précède son exécution, dont la réussite esthétique dépend autant de l'adéquation de celle-ci avec l'idéalité des choix interprétatifs, c'est-à-dire la forme qu'ils prennent dans la conscience de l'interprète, que de la cohérence perçue de façon interne au discours musical sur le plan de la réception esthétique. Sans doute que Caullier, en identifiant cette nécessaire difficulté propre à tout geste interprétatif en musique, explique du même coup cette

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Joëlle CAULLIER, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », *op. cit.*, page 204.

²⁴³ Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), *op. cit.*, page 308.

²⁴⁴ *Ibid.*

homogénéisation des attentes esthétiques vis-à-vis des interprètes en pleine croissance dans le paradigme contemporain.

Et puis, il faut ajouter que ce renversement paradigmatique de l'œuvre ouverte vers l'œuvre fermée²⁴⁵ semble également s'affirmer dans un certain mouvement contradictoire vis-à-vis des pratiques qui furent celles des compositeurs. Une conception fermée qui le fut d'ailleurs d'abord sur un plan idéologique, d'où que nous nommions cette appréhension de l'authenticité comme étant stricte. Louis Allix, dans « L'Authenticité Comme Norme De l'interprétation Musicale », article paru dans *Savoirs En Prisme* en 2013, parle quant à lui de la recherche d'une authenticité devenue « totale²⁴⁶ » via l'interprétation musicale. Pour Allix :

Une véritable idéologie même de l'interprétation se répandit, bâtie sur le désir de rester « pur », en prenant le moins de risques possibles sur les *vibratos*, les *rubatos* et les *portamentos*, en limitant la variabilité de la dynamique et des *tempi* et, enfin, en bannissant toute personnalisation de l'interprétation, afin de faire entendre avant tout l'œuvre et non pas les interprètes.²⁴⁷

Cependant, comme le remarque également Allix,

la recherche d'une authenticité totale, c'est-à-dire la reproduction la plus exacte possible du son qu'entendirent les spectateurs dans le contexte où les œuvres furent jouées pour la première fois, s'avéra vite être une chimère. [...] il faut en effet non seulement avoir à sa disposition des instruments anciens restaurés dans leur condition d'origine (ou bien posséder des répliques possédant les mêmes qualités sonores, ce qui est loin d'être aisé) mais il faut également des musiciens sachant jouer de ces instruments tombés en désuétude [...]. Plus loin, s'il s'agit de jouer dans une salle de concert moderne des œuvres écrites pour des lieux spécifiques [...].²⁴⁸

Or, Allix remarque que les compositeurs, quant à eux, ne présentaient pas « des conceptions figées sur les outils mis à leur disposition²⁴⁹ », poursuivant par exemple de transcrire ou même de modifier après leurs premières exécutions leurs propres œuvres, et ce y compris durant et après la période romantique. Allix revient ainsi à ce que nous appelions l'ouverture de l'œuvre, dont l'extension semble nettement plus forte chez les compositeurs, ce dont leur pratique atteste par la modification récurrente des œuvres, le plus souvent en fonction de leur réception. Cet idéal d'authenticité dite totale serait donc parfaitement « inatteignable » aux yeux de Louis Allix. Ainsi,

²⁴⁵ Dans la considération de l'œuvre du compositeur.

²⁴⁶ ALLIX, Louis, « L'Authenticité Comme Norme De l'interprétation Musicale ». *Savoirs En Prisme*, n° 02, septembre 2013, pages 173-98, page 176 : doi:10.34929/sep.vi02.15.

²⁴⁷ *Ibid.*, page 175.

²⁴⁸ *Ibid.*, page 176.

²⁴⁹ *Ibid.*, page 183

les nouvelles méthodes poïétiques de détermination sémantique pourraient apparaître comme une forme de rattrapage *ad hoc*, par lesquelles, comme le dit encore Allix, « on doit par conséquent se contenter d'essayer de recréer le son d'époque, c'est-à-dire essentiellement de jouer avec des instruments historiques et de lire la partition d'origine, en adoptant le style interprétatif du temps²⁵⁰ ». Et cela semble une ambition d'autant plus difficile à satisfaire pour les interprètes que « l'ensemble de notes qui constitue l'œuvre à restituer n'est pas toujours parfaitement spécifiable²⁵¹ », et puis qu'avant l'époque romantique, et sa nouvelle fixation de l'écriture musicale, « les partitions étaient beaucoup moins précises qu'aujourd'hui²⁵² », ce qui suppose qu'il « faut aussi connaître les usages particuliers de l'époque concernant les altérations accidentelles²⁵³ ».

Cependant, Allix s'oppose ainsi à ce qu'il estime être cette nouvelle idéologie devenue prégnante dans la pratique de l'interprétation musicale pour des raisons analogues à celles par lesquelles Joëlle Caullier valorisait tant le geste interprétatif. En l'occurrence, c'est que, pour Allix :

L'emploi d'instruments anciens peut donc distraire en transformant une représentation musicale en un objet documentaire, dont on ne peut pas se détacher suffisamment pour écouter de façon attentive la musique exécutée. L'auditeur, loin d'oublier alors son existence en plongeant dans le monde sonore qu'on lui propose, se retrouve au centre de la représentation. Or, il ne faut pas oublier que la gratification que nous trouvons dans une œuvre musicale tient, d'abord, au fait que celle-ci nous propose de nous placer dans un monde idéal, très éloigné de la réalité : en effet, la structuration des sons musicaux, en général, ne ressemble en rien aux bruits des objets ordinaires ; en outre, nous entendons les sons comme s'ils émanaient d'un espace irréel et non pas comme s'ils provenaient d'objets localisés dans l'espace public - les sons étant plus détachables des objets qui les ont produits que les couleurs, par exemple.

Cependant, il reste malgré tout possible d'objecter à cette conception quasi-vitaliste de l'interprétation ses présupposés fortement romantiques ou post-romantiques. Cette valorisation du geste interprétatif s'appuie en effet largement sur une forte articulation entre la valeur d'une œuvre et sa pérennité, qui suppose alors détemporalisation et décontextualisation. L'œuvre d'art musicale posséderait ainsi une portée anhistorique, et sa puissance d'altérité serait ainsi minorée par le recours à des variables objectives déterminant certaines limites à l'expression de la subjectivité de l'interprète. De la même façon, pour Caullier, le principal obstacle à la confrontation et à la division qu'implique le geste interprétatif n'est pas une conformité interne à la pratique de l'interprétation, mais bien une conformité supposant une portée sociale supérieure, portant sur la structure même de

²⁵⁰ *Ibid.*, page 179.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

notre rapport à l'art, celle, d'après des modèles déjà identifiés par Guy Debord ou par Jacques Ellul, de la « société du divertissement²⁵⁴ », de la « société du spectacle²⁵⁵ » ou de la « société du divertissement²⁵⁶ ». Il s'agirait dès lors d'une conformité des modes de réception de l'interprétation qui menacerait la portée sémantique du geste interprétatif en lui-même, dont la valeur découlerait de la réussite avec laquelle l'expression d'une subjectivité, voire d'un génie à l'œuvre, produit du sens. Jacques Ellul, dans *L'empire du non sens*, voyait également rejaillir sur les pratiques poétiques le résultat de « techniques de manipulation de masse²⁵⁷ », supposant alors conformité, ou « plébiscite pour définir le Beau²⁵⁸ ». Cette conformité, propre pour Ellul à la conjoncture contemporaine, « est en fait une attitude technicienne²⁵⁹ », fruit d'une époque marquée par la prégnance accordée à l'évolution technique par rapport à la communication du sens, qui suppose d'en revenir, là aussi, à une forme de confrontation et d'altérité. C'est que, pour Ellul, le rôle de l'art reste de faire référence à notre expérience du monde. Or, cette recherche de transparence que nous disions déjà au cœur des évolutions dans le domaine de la reproduction sonore semble résonner, dans ce qu'Ellul appelle le système technicien contemporain, avec l'opposition qu'il dresse entre préoccupations formelles et communication sémantique. Autrement dit, la recherche de la transparence absolue dans le domaine de l'enregistrement suppose d'altérer qualitativement la portée de la détermination sémantique au cœur de l'interprétation musicale. « On procède, par élimination du sens, à des recherches qui de ce fait ne peuvent être que de pure forme²⁶⁰ », écrit ainsi Ellul. Mais, Ellul s'inscrivant lui aussi dans ces présupposés résolument post-romantiques, cette perte d'altérité tient notamment à ses yeux également à une « perte des traditions²⁶¹ ». Cela s'expliquerait parce que l'expression artistique contemporaine, définie *par* son conditionnement à l'évolution continue des possibilités techniques, « refuse le sens [...], mais en même temps [...] s'organise selon les principes techniques²⁶² » de la société dans laquelle elle évolue. Et, paradoxalement, l'époque post-romantique, et c'est aussi sans doute ce qui la distingue, outre l'évolution de la facture instrumentale, de l'époque romantique,

²⁵⁴ Joëlle CAULLIER, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », *op. cit.*, page 200.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ ELLUL, Jacques, *L'empire du non-sens : L'art et la société technicienne* (1980), Paris, PUF, 285 pages, page 222.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, page 204.

²⁶¹ *Ibid.*, page 236.

²⁶² *Ibid.*, page 194.

faisait appel à la tradition pour justifier certains usages, en particulier via l'importance accordée aux écoles dans l'enseignement, une tradition qui consistait justement dans l'affirmation de la filiation reliant la conjoncture à l'époque romantique et à ses valeurs.

Or, pour en revenir à la dimension sémantique propre à l'interprétation musicale, il faut rappeler que, quand bien même le paradigme post-romantique supposait de laisser libre cours à l'expression de la subjectivité de l'interprète, celui-ci y rencontrait néanmoins de nécessaires limites, et laissait percevoir des similitudes entre les interprétations, malgré le principe de division absolue qu'elle pourrait laisser penser. Et, plus encore, l'évolution technique, aussi bien sur le plan de la facture instrumentale que du point de vue des conditions d'enregistrement, si nous avons montré son influence décisive, ne semble pas avoir à elle seule imposé une nouvelle forme de conformité dans l'interprétation musicale. Et, surtout, si une évolution vers davantage de scientificité peut être considérée comme un progrès, est-ce que le geste interprétatif est effectivement altéré si l'expression subjective se trouve désormais limitée par un rapprochement vers une forme de l'œuvre possiblement plus proche de ce qu'auraient pu être les intentions des compositeurs ? Peut-être que ce rapprochement doit alors être considéré comme une tangente, une courbe ayant tendance à augmenter nos connaissances sur ce que ne peut pas être la forme de l'œuvre comme sur ce qui était impossible dans la conjoncture de la composition, tout en ne pouvant jamais donner de réponse définitive positive quant à une potentielle connaissance des intentions implicites disparues avec le compositeur. Dans ces positions critiques valorisant malgré tout l'ancrage romantique et post-romantique de l'interprétation musicale, comme celles de Caullier ou d'Allix — et à bien des égards celle d'Ellul quant à l'évolution de l'art contemporain —, la puissance d'altérité que dénoterait une grande interprétation musicale s'inscrirait en déprise avec l'extériorité, et les diverses déterminations contextuelles dans lesquelles le geste de l'artiste prend place. Mais si la minoration de la puissance d'altérité de certaines interprétations contemporaines ne relevait pas de l'appel à l'objectivité structurale issue des recherches sur l'historicité des œuvres, mais du désengagement poétique rendu possible, mais non nécessaire, par cette nouvelle fixité se répercutant via la forme de l'œuvre dans la détermination sémantique ? C'est sans doute ce qui explique que, plutôt que de parler, à l'instar de Louis Allix, de la recherche d'une authenticité « totale », dont l'atteinte semble en effet parfaitement impossible, nous expliquions plutôt le paradigme contemporain par une forme de restriction, et d'une conception désormais plus stricte de l'authenticité, ici premièrement comprise en tant que fidélité ou exactitude. Ainsi, comment pourrions-nous justifier l'importance éthique de l'altérité dans le geste interprétatif sans renier pour

autant cette idée réaliste d'un progrès à l'œuvre dans notre connaissance des œuvres, comme ce que mettait au jour David Vandiedonck, et sa définition du baroque contemporain ?

2.2. Vérité, progrès et confrontation

Au fond, c'est sans doute que cette recherche de vérité, qui s'appuie sur une exigence de positivité factuelle, entre en conflit direct avec une dimension fondamentale du geste interprétatif. L'approche contemporaine apparaît comme une réponse, vis-à-vis des valeurs romantiques, de l'affirmation subjective portée à son paroxysme jusqu'à pouvoir excéder au nom de l'expression du génie la fidélité au texte du compositeur. La réaction fut donc de tenter de revenir à une authenticité stricte vis-à-vis de la partition et des conditions d'énonciation originelle de l'œuvre par une certaine scientificité, en l'occurrence par une recherche de positivité, c'est-à-dire en recherchant empiriquement des faits permettant une expression conçue comme étant plus vraie, en l'occurrence en étant plus proche des conditions originelles d'énonciation des œuvres. Sans doute qu'une variable nouvelle s'étant greffée à la pratique des interprètes est ainsi une exigence de fiabilité : nous donnons une certaine confiance à l'interprète, celle non de nous faire entendre mieux ou différemment l'œuvre, de façon analogue à comment Brendel concevait la fécondité d'une interprétation, mais encore de nous faire entendre bien l'œuvre, de la bonne manière. Cela suppose une portée supplémentaire, non seulement cognitive, mais plus profondément éthique. Car cela suggère une exigence vis-à-vis de la posture même adoptée par les interprètes.

Et cette exigence de vérité a dès lors pu justifier une expérimentation proprement scientifique, comme dans le cas du baroque contemporain mis en lumière par David Vandiedonck. De là sont venues certaines restrictions méthodiques, en vue de produire des expérimentations itérables autant qu'il est possible, conditionnées par des protocoles méthodologiques. Cependant, cette exigence a du même coup restreint l'expression de la subjectivité de l'interprète. Or, l'interprétation est apparue dans le sillage de la philosophie romantique, et les conditions d'émergence de tout geste proprement interprétatif en musique sont celles de l'époque romantique. Surtout, il s'agit de conditions visant à permettre à la subjectivité de l'artiste de rencontrer une double altérité, celle du compositeur — et de son œuvre — et celle du public. Et là où il semble non pas seulement y avoir conflit, mais contradiction et incompatibilité forte entre exigence de vérité et geste interprétatif, c'est que la mise au jour de toute vérité suppose conformité, consensus, accord au sein de la communauté, tandis que l'interprétation, par sa mise en jeu de l'altérité, suppose nécessairement division et confrontation. L'interprète ne peut faire consensus, tout au plus il remporte l'adhésion

par la portée quantitativement importante qu'il donne à percevoir d'authenticité phénoménale au sein de son geste même. Le claveciniste Gustav Leonhardt, figure centrale de l'affirmation de l'approche contemporaine, révélait ainsi au sujet de l'évolution de sa propre conception de l'interprétation que :

J'ai profondément honte des enregistrements que j'ai réalisés il y a une quinzaine d'années. Je jouais mécaniquement, d'une façon complètement stérile, une réaction contre le romantisme qui était alors en vogue. [...] À un moment donné, j'ai atteint le zéro absolu en matière de sentiment, ce qui, naturellement, est intenable. Pendant cette crise, j'ai découvert que l'époque de Bach était très passionnée.²⁶³

Cependant, il nous semble profondément réducteur de supposer que la thèse réaliste consistant dans la reconnaissance d'un progrès immanent à l'histoire de l'interprétation est incompatible avec la confrontation au cœur du geste interprétatif mise au jour par Joëlle Caullier. En réalité, il nous semble même qu'il s'agit de deux dimensions internes disjointes dans la pratique des interprètes. Autrement dit, qu'elles n'entretiennent pas de lien nécessaire, et donc, qu'elles peuvent se révéler concomitantes. Cependant, si le lisse suppose un désengagement vis-à-vis de la nécessaire altérité qu'implique tout geste interprétatif, alors il apparaît comme une conséquence négative possible, bien que non nécessaire, de l'affirmation de l'approche contemporaine. Cela revient, nous semble-t-il, à expliquer pourquoi, alors que la forme fermée des œuvres induite par l'approche contemporaine a entraîné par une nouvelle fixité des entités sémantiques la possibilité de se désengager en cherchant à éviter cette confrontation nécessaire pour en propre interpréter, l'interprétation n'a cependant pas disparu. Cela tient notamment au fait que la dimension sonnante n'a jamais quitté la pratique des interprètes. Bernard Sève remarque ainsi que l'importance du timbre continue ainsi d'emblée de trahir ce rapport intersubjectif à l'œuvre dans l'interprétation. Faire percevoir reste un souci permanent, et nécessaire, bien qu'il ne soit plus suffisant. Car le timbre est au fond ce qui permet de lier tout en les dépassant les « variables objectives » de la musique identifiées par Riemann :

Le caractère trop étroit de la triade « mélodie, harmonie, rythme » a sans doute été ressenti très tôt par les musiciens, mais il faut attendre Berlioz pour que ce sentiment soit explicitement et publiquement exprimé et théorisé. En faisant du timbre "la quatrième puissance de la musique" à l'orée de son *Traité d'instrumentation* en 1844, Berlioz fait époque. [...] La brèche est [...] ouverte, qu'élargiront les réflexions de très nombreux musiciens et musicologues, au premier rang desquels André Souris, Hugues Dufourt et Jean-Claude Risse.²⁶⁴

²⁶³ Cité dans Renaud Machart, *Les baroqueux. Un demi-siècle de musique, 1949-2001* (2024), *op. cit.*, pages 63-64.

²⁶⁴ Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), *op. cit.*, page 318.

Mais plus encore que le timbre, une entité musicale semble malgré tout résister à toute homogénéité. À la fois par son expression en elle-même, mais également par la portée de l'engagement qu'elle implique. Il s'agit de l'arpège. Il est un recours bien connu des interprètes post-romantiques, et en particulier des chefs d'orchestre adeptes de changements devant être perçus comme organiques. En effet, l'arpège n'altère pas directement la perception de l'écriture du compositeur, tout en donnant à percevoir de l'irrégularité. Furtwängler, qui ne donnait d'ailleurs jamais les départs — jusqu'à en être forcé pour le disque par son producteur chez *His Master's Voice* Walter Legge —, aimait à tirer la force de l'orchestre ainsi sur l'horizontalité, en étalant l'expression de l'accord, partant des cordes pour ensuite faire sonner les vents, et résoudre par les timbales, ce qu'il opérait, malgré tout, sur le temps d'un seul accord. Cependant, force est de constater que, loin de faire disparaître l'arpège, les recherches sur l'historicité des œuvres et de la facture instrumentale l'ont institué à nouveau, mais d'une manière qualitativement différente. La dynamique étant ainsi plus transparente, les cordes au soutien de vents et de percussions nettement plus exposés, chaque *tutti* se retrouve de fait étagé. Et cette nécessité de l'arpège peut ainsi en venir à appeler, pour continuer à faire percevoir de la cohérence, à une mise en relation de choix interprétatifs sonnante de façon fortement différenciée selon les instruments impliqués. De la même façon, au clavier, l'absence de pédale suppose nécessairement que chaque note au sein de l'accord ne puisse se faire percevoir parfaitement au même moment.

Au fond, c'est donc que l'impératif de l'arpège remet au premier plan l'engagement attendu de l'interprète, celui de faire des choix, et d'en assumer la part de risque. Car la mise en cohérence de telles disparités au sein de l'orchestre peut alors supposer deux voies. La première est celle de l'homogénéisation méthodique. C'est donc le désengagement, mais c'est surtout, au fond, se refuser à faire des choix, et renoncer au geste de division et à ses implications propres au geste interprétatif. La seconde voie est alors l'exigence d'une considération de chaque choix interprétatif par rapport à ceux qui le précèdent et le suivent. Autrement dit, de préserver la dimension sonnante, dont la valeur se mesure à la perception de la propriété esthétique de la cohérence. Il semble ainsi que nous pouvons prendre appui sur l'exemple d'un chef d'orchestre qui, tout en prenant en compte pleinement les recherches sur l'historicité des œuvres en jouant sur des instruments d'époque — ou des répliques —, ne renonça pas à la part d'affirmation, et au geste de confrontation propre au concept d'interprétation. Il s'agit de Frans Brüggen. Flûtiste pionnier, parmi les tout premiers sur instruments anciens, il commença sa carrière au côté de Gustav Leonhardt et de Nikolaus Harnoncourt. Cependant, comme l'explique Renaud Machart dans *Les baroqueux* :

En 1981, Frans Brüggen fonde son propre ensemble, l'Orchestre du XVIII^e siècle, avec lequel il va aborder non seulement la musique baroque [...] mais aussi le répertoire classique (Haydn, Mozart), avec un basculement vers le début du XIX^e siècle (Beethoven).²⁶⁵

Ainsi, Brüggen s'intéresse à l'interprétation historiquement informée des œuvres de l'époque de « la véritable naissance de l'orchestre "moderne"²⁶⁶ », et en particulier aux Symphonies de Beethoven, véritable étalon des principes de l'interprétation moderne, que déjà Wagner plaçait au centre de son traité *Über das Dirigieren*. Et plus encore, Brüggen revendique également une forte inspiration chez Furtwängler. Ainsi, le geste de Brüggen consiste à tenir ensemble imbriquées les contraintes des instruments de la conjoncture originelle des œuvres et une dimension proprement sonnante. De cette articulation naît alors une vision nouvelle à l'époque. Car Brüggen ne renonce ni au *rubato*, ni à la plénitude d'un son d'orchestre aux couleurs saturées. Plus encore, il articule la netteté de certaines phrases, écourtées par la facture même des instruments, à des arpèges directement hérités du style de Furtwängler. En l'occurrence, il s'agit d'étager là encore l'accord, faisant d'abord entrer les cordes, avant les vents, en concluant par les percussions. Le geste reprend en horizontalité, et brasse une ampleur nouvelle. Au fond, Brüggen semble ainsi utiliser ce grain et ce contraste singuliers des instruments anciens pour donner de la chair au discours musical. Ainsi, s'il ne peut jouer sur la perception d'unité sonore liée à la facture instrumentale moderne, Brüggen compense par une profondeur des plans sonores, amplifiée par de véritables silences permettant au tissu orchestral de proprement respirer — adaptation dont pouvaient se passer les interprètes post-romantiques, car la facture instrumentale moderne suppose une plus grande homogénéité des pupitres et une dominante de la déclamation la plus homogène, les cordes, partie la plus importante de l'effectif d'alors. Aussi, Brüggen mobilise des propriétés esthétiques issues du romantisme ayant fait naître l'interprétation tout en semblant chercher à s'émanciper de certains présupposés post-romantiques.

Ce que semble ainsi dénoter l'exemple de Frans Brüggen, c'est la possibilité manifeste de préserver non seulement une dimension proprement sonnante, mais surtout la part de confrontation et de division induite par le geste interprétatif tout en acceptant que ni les œuvres ni les conditions d'exécution ne sont anhistoriques. Et cela nous renvoie à un certain paradoxe, au fondement même de la naissance et du développement de l'interprétation musicale dans la culture occidentale. Car l'interprétation est née d'une part à la confluence d'une nouvelle fixation de l'écriture musicale et d'autre part du maintien de l'œuvre d'art comme étant ouverte, et comme ayant vocation à être

²⁶⁵ Renaud MACHART, *Les baroqueux. Un demi-siècle de musique, 1949-2001* (2024), *op. cit.*, page 97.

²⁶⁶ *Ibid.*

révélée, sur un modèle résolument exégétique. L'interprète répond ainsi à une exigence forte, celle consistant, par un geste de reprise, à révéler des sens implicites inhérents à l'œuvre mais de nature mêlée : à la fois immanents à l'œuvre elle-même, via l'interprétation d'intentions propres au compositeur, et extérieurs, résultant d'un travail procédant de l'intériorité de l'interprète. Le geste de Brüggén semble ainsi s'affirmer comme une recherche d'équilibre, cherchant à considérer œuvre originelle, dont la forme doit avoir été achevée par un compositeur, et geste interprétatif tous les deux comme une fin. Ainsi, Brüggén semble tenter de s'éloigner d'un arbitrage de valeur qui semble peser sur tout interprète, et qui consiste à déterminer laquelle, en priorité, de l'œuvre ou du geste interprétatif, doit être le support de l'autre. Et si les fortes exigences qui pèsent sur l'interprète, et la portée révélatrice de son geste, restent intactes, celles-ci ont quantitativement augmenté, teintant les enjeux artistiques — que nous avons également appelés sémantiques — d'une exigence plus strictement vérifiable. Cette validité repose sur des attentes préalables qui se manifestent dans une forme d'attestation, consistant à déterminer si une interprétation est sémantiquement valide non seulement par l'observation de la mise en cohérence des propositions que sont les choix interprétatifs, mais également par l'adéquation de ces choix interprétatifs à la fois avec le contenu strict de la partition, mais également avec un ensemble de variables empiriques, interagissant entre elles et formant un ensemble mouvant — telles les recherches sur les notations passées, les écrits des compositeurs, la conjoncture historique —, issues de recherches scientifiques portant sur l'historicité de l'œuvre.

Cette porosité des deux dimensions de l'authenticité s'incarne également chez deux autres interprètes contemporains, que sont les chefs d'orchestre Masaaki Suzuki et Charles Mackerras, et en particulier dans leur approche de la musique de Mozart. Si Suzuki peut être légitimement considéré comme un interprète historiquement informé, jouant les œuvres sur des instruments d'époque, le cas de Mackerras se révèle nettement plus complexe. Car le chef australien travaillait dans une forme singulière d'hybridité, sur un modèle qui fut déjà celui de Nikolaus Harnoncourt lorsqu'il dirigea les *Symphonies* de Mozart à la tête de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Car si les vents sont identiques à ceux de la période classique, la facture des cordes est moderne. Là où Mackerras semble cependant s'inscrire en parfaite adéquation avec le paradigme contemporain, c'est par un souci permanent accordé à la restitution de l'ornementation, condition essentielle du discours musical mozartien. L'apport des recherches musicologiques, auxquelles Mackerras contribua d'ailleurs, fut en effet de réévaluer le rôle de l'ornementation dans la respiration propre au discours musical mozartien. Ainsi, le geste de Mackerras, lorsqu'il dirige les dernières *Symphonies* à la tête de l'Orchestre de Chambre d'Écosse, semble consister à alléger le tissu orchestral par la

mise au premier plan de l'ornementation, par une primauté donnée à la précision de chaque attaque. Or, cette précision semble justement en réelle opposition avec le lisse. Mais l'incarnation esthétique de cette leçon héritée des recherches historico-musicologiques propres au paradigme contemporain nécessite-t-elle pour se faire percevoir d'user d'instruments de facture ancienne ? Mackerras montre qu'elle n'y est pas nécessairement corrélée, mais qu'elle dépend plus exactement d'interactions entre des valeurs. En particulier, d'un équilibre, comme chez Brüggen, qui consiste à inclure la dimension sonnante dans la nouvelle marge donnée par les recherches empiriques portant sur l'historicité des œuvres. Le cas de Suzuki est peut-être plus complexe encore. C'est que le chef semble, dans ses enregistrements du *Requiem* et de la *Grande Messe* en ut mineur, s'inspirer des valeurs du post-romantisme, en les subsumant aux conditions d'expression propres aux instruments d'époque. Car Suzuki semble bel et bien rechercher l'unification des plans sonores, et surtout n'hésite pas à recourir à du *rubato*, sur le modèle de la détermination sémantique post-romantique. Mais la facture instrumentale appelle à préserver la valeur fondamentale de l'ornementation, et, par sa légèreté, elle permet de fonder la cohérence du discours musical sur la précision. Aussi, le retour à l'ornementation, soit-elle indépendante de la facture instrumentale, permet de soutenir des *tempi* plus lents, et diminue ainsi la part laissée à la pure virtuosité, là où la dynamique de l'*instrumentarium* post-romantique, par l'ampleur de son effectif et la domination des cordes, supposait que pour maintenir la tension il faille sans doute jouer le plus vite possible²⁶⁷. Ainsi, Suzuki comme Mackerras semblent actualiser en quoi la clarté de la polyphonie et la précision propre à l'*instrumentarium* retrouvé par les recherches historico-musicologiques s'opposent réellement au lisse, dont ne procède d'ailleurs surtout pas la sonorité des instruments anciens. Comme chez Brüggen, Suzuki et Mackerras semblent, plutôt que de rechercher à retrouver des usages passés, à s'inscrire dans une « création authentique », selon le terme employé par Arrau, ce qui suppose dès lors que si certaines limites du jeu de la création se sont déplacées, celui-ci ne relève pas néanmoins du régime de la feinte — ce qui reviendrait à rejouer les pratiques passées —, mais de la constitution d'un nouvel environnement à la fois sonore et discursif — par une sonorité singulière et reconnaissable comme par une détermination sémantique fondée sur l'adaptation perceptive.

Or, supposer qu'il puisse exister une éthique de l'interprétation musicale n'est pas sans poser un problème de taille. En effet, comment donc pourrions-nous tenter de donner quelque principe *a priori* que ce soit en vue de la pratique de l'interprétation alors même que celle-ci est le fruit d'une

²⁶⁷ Jouer Mozart le plus vite possible, telle était d'ailleurs l'ambition de Bruno Walter.

subjectivité à l'œuvre, dont le contenu est nécessairement idiosyncrasique ? Nous avons défini précédemment le geste interprétatif selon la théorie du fonctionnement des œuvres d'art proposée par Nelson Goodman dans *L'art en théorie et en action*, selon laquelle, pour qu'une œuvre fonctionne, il est nécessaire qu'elle soit à même de changer notre regard sur elle-même comme sur le monde qui nous entoure. Or, le paradoxe de cette possible portée cognitive du geste interprétatif, qu'Alfred Brendel posait déjà, c'est que les interprétations fonctionnent tout en réduisant les œuvres à une simple esquisse. Le problème posé par une éthique de l'interprétation, c'est donc qu'il s'agirait de donner des maximes d'action à un type de geste dont le principe même est de se confronter à une totalité inaccessible, l'œuvre n'étant jamais connue que par le tamis de certains prérequis, pour en livrer une esquisse en-soi incomplète. Mais alors, peut-être, peut-on envisager la question par la négative : si l'interprétation suppose nécessairement confrontation et division pour fonctionner, alors toute interprétation qui prend la voie du désengagement pour tenter de retrouver de la conformité ou du consensus ne peut être pleinement considérée comme valide. Une nouvelle fois, cela suppose d'affirmer une décorrélation entre une validité scientifique, comprise selon la propriété de l'exactitude ou, autrement dit, de l'authenticité stricte, et une validité proprement artistique ou, autrement dit, de l'attestation réelle d'une authenticité phénoménale. Et si certains progrès contemporains supposent que l'authenticité stricte ne peut être évacuée, alors il faut maintenir que l'exigence vis-à-vis des interprètes doit préserver l'expression de l'authenticité phénoménale.

Conclusion

Pourtant, un domaine profondément attaché au discours musical semble d'emblée avoir été tenu à l'écart de cette révolution paradigmatique. Il s'agit de la mise en scène, en l'occurrence principalement à l'opéra. En vérité, la mise en scène d'opéra semble même avoir connu un mouvement inverse. Si le post-romantique accordait un poids très important à la notion de tradition, celle-ci ne s'est pas incarnée de la même façon au théâtre que dans le discours strictement musical. Les mises en scène de l'époque romantique présentaient des intrigues souvent contextuellement résolument situées, ce qui culmina chez Wagner, qui de son vivant à Bayreuth présentait sa réactualisation des mythes germaniques dans une esthétique médiévale, voire archaïque. Concernant l'œuvre du maître de Bayreuth, il fallut attendre 1951 pour connaître une forme de rupture moderniste, sans doute principalement causée par la nécessité, pour une institution profondément marquée par la récupération de l'œuvre du compositeur par le nazisme, d'ouvrir un nouveau chapitre, dont le dépouillement esthétique s'inscrivait avant tout en cohérence avec la mise au placard des casques à ailes et des châteaux forts, sous l'impulsion de Wieland Wagner, et ses décors épurés composés de couleurs saturées quoique froides, cherchant à concentrer l'attention du spectateur sur les relations intersubjectives des personnages.

Au fond, l'histoire de la mise en scène d'opéra semble avoir traversé une dynamique parfaitement inverse à celle que connut le discours strictement musical. Au point que le modernisme, l'abstraction, la détemporalisation des intrigues se sont même semble-t-il institutionnalisés dans l'évolution contemporaine. Et toute disqualification en vertu d'un prétendu détournement n'a plus même voix au chapitre, tant il est admis que la cohérence constitue l'étalon assurant la validité reçue d'une mise en scène — bien que ne constituant pas à elle seule sa réussite esthétique. Cela s'explique peut-être par l'opposition conceptuelle de la valorisation contemporaine de la notion de progrès dans l'interprétation — ou, si l'on s'intéresse à la mise en scène, peut-être davantage l'exégèse —, qui de fait entre en conflit direct avec l'importance de la tradition dans les valeurs romantiques. L'inactualité reste ici un concept clé, bien que sa connotation se soit déplacée. En effet, l'inactualité romantique n'est pas l'inactualité contemporaine. Car là où Schelling voyait le signe d'une œuvre de haute valeur par une certaine faculté à se détemporaliser, car en tant que « symbole de l'absolu, l'œuvre se donne à nous en un *instant* où l'éternité transperce le temps²⁶⁸ »,

²⁶⁸ GALLAND-SZYMKOIAK, Mildred, "Relire la *Philosophie de l'art* de Schelling, du côté des œuvres : construction spéculative et construction historique de l'art", *Revue germanique internationale*, 18, 2013, pages 187-203, §27.

selon le mot de Mildred Galland-Szymkowiak, l'inactualité romantique étant celle d'une sortie du régime temporel, l'inactualité contemporaine semble s'imposer comme un geste d'innovation, en l'occurrence, sur le modèle proposé déjà par René Leibowitz, comme la réalisation que tout chef d'œuvre, par la « nouveauté même de son expression²⁶⁹ », possède une actualité, et que la tâche de tout interprète est de la mettre en œuvre. Cette actualisation d'une forme de nouveauté paradoxalement inactuelle, en tous les cas hors du régime de l'histoire, entre ainsi en cohérence avec cette nouvelle notion de progrès en interprétation, et aux résultats des recherches scientifiques sur l'historicité des œuvres se greffent des préoccupations s'étant imposées dans le débat artistique au cours de ces dernières années, telles que la découverte des œuvres des compositrices du passé, et la mise au programme de celles du présent²⁷⁰.

Pour autant, s'il fallait mettre en exergue un point commun à l'évolution des pratiques internes à la pratique des interprètes et à celles des metteuses et metteurs en scène contemporains, il consisterait sans doute dans une intention de concentrer l'attention sur ce que l'on pourrait appeler du contenu intradiégétique. En effet, dans le discours musical opératique, la diction a profondément muté, et le chanté est devenu davantage parlé. À l'époque post-romantique, ce qui comptait était la continuité perçue de la mélodie, conçue selon une approche organique et holistique, et donc la continuité du chant était priorisée sur une compréhension adéquate du contenu textuel. Or, l'une des conséquences de la rupture esthétique intervenue dans l'interprétation des œuvres baroques dans le respect le plus fidèle possible de leurs conditions musicales originelles fut la réalisation que la sémantique du texte chanté, en particulier dans la musique sacrée, avait vocation à être comprise par l'auditoire. Et donc, cela supposait de réduire l'effectif des chœurs, ainsi que de repenser drastiquement la manière même de chanter. En somme, il fallait apprendre à chanter différemment. Peut-être, au moins en partie, à désapprendre à chanter, pour un peu mieux parler. Or, l'institutionnalisation du paradigme actuellement en vigueur s'est imposée par une déteinte des pratiques de l'interprétation de la musique baroque — et pré-baroque — vers la musique classique, puis romantique, et puis enfin à l'ensemble de l'histoire de la composition en musique savante.

L'opération décisive que semblent ainsi accomplir de tels paradigmes esthétiques, c'est la détermination de certains présupposés, qui entrent eux-mêmes en interaction avec des conceptions spécifiques et résolument subjectives, qui continuent à constituer la dimension proprement

²⁶⁹ LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), Paris, Gallimard, 550 pages, page 35.

²⁷⁰ De fait, un regret restera celui de n'avoir jamais pu entendre les œuvres de certaines compositrices dans un paradigme post-romantique, alors que celles-ci s'y inscrivaient, comme par exemple Marie Jaëll ou Rita Strohl, dont les œuvres tombèrent dans l'oubli dès leur décès — et n'étaient pas non plus jouées avec récurrence de leur vivant.

artistique du geste des interprètes. D'où que, dans un paradigme dont la valeur étalon était l'expression du génie singulier, les interprètes continuaient à rencontrer des limites empiriques dans leur pratique, et qu'un paradigme supposant de subsumer l'expression subjective à l'exactitude de la fidélité au texte originel du compositeur n'ait pas enterré le concept d'interprétation.

L'un des tout derniers numéros — celui d'avril 2026 — de la revue *Diapason*, mensuel de référence dans le domaine de la critique musicale et véritable institution à part entière de la musique savante, était consacré à Nikolaus Harnoncourt, pour commémorer les dix ans qui se sont écoulés depuis sa disparition, le 5 mars 2016. L'hommage consiste en un abécédaire, constitué par des propos tenus par le chef lors de rencontres avec les journalistes du mensuel depuis novembre 1985, chacune des retranscriptions étant corrélés à un terme, une catégorie ou un concept. Cependant, Ivan. A. Alexandre, auteur — ou plutôt passeur — de l'abécédaire, a délibérément

choisi de ne pas en préciser la date car, même s'il affirmait son droit à la contradiction, l'homme ne s'est jamais renié. Certaines idées, jusqu'à leur formulation, sont identiques en 1954 et en 2013. Il n'est pas sûr qu'elles le seraient en 2026. Dix ans après sa mort, notre monde a changé. Raison de plus pour rendre la parole au musicien qui, dans la fièvre avant-gardiste de l'après-guerre, l'aura le plus hardiment questionné.²⁷¹

Comme par providence, la toute première entrée est consacrée au terme d'authenticité, si central depuis le début de notre réflexion dans cette affaire. Harnoncourt s'inscrit explicitement dans une démarche d'interprétation. S'il fut à l'initiative d'une véritable révolution paradigmatique, « le phare de la "musique historique", un artiste qui aura transformé l'oreille de son siècle²⁷² » selon le mot d'Ivan. A. Alexandre, Harnoncourt ne chercha jamais à nier l'ancrage profondément romantique du geste interprétatif, conscient peut-être plus que tout autre en son temps que la musique a son histoire, et que les conditions par lesquelles nous la recevons ont pleinement à voir avec celle-ci. Nikolaus Harnoncourt n'hésita d'ailleurs pas à donner le répertoire classique avec des orchestres contemporains, sur des instruments de facture moderne, comme en témoignent les Symphonies de Mozart ou de Haydn enregistrées avec l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Et force est de constater que Harnoncourt s'inscrivait d'emblée dans une démarche d'interprétation sans doute également parce qu'il avait pleinement conscience que le geste interprétatif suppose confrontation et division. Ainsi, le chef en venait à dénoncer fortement toute tentative de conformité esthétique :

²⁷¹ ALEXANDRE, Ivan. A., « Nikolaus Harnoncourt. "Enfant, je disais toujours non" », dans *Diapason*, No.754, avril 2026, pages 22-31, page 22.

²⁷² *Ibid.*

La tendance esthétique de notre époque est l'homogénéité. On cherche un son, un climat homogènes. Tout doit être harmonieux. Quand une personne assiste à un concert, elle veut passer une soirée agréable. Or, si les musiciens jouent vraiment l'oeuvre avec toutes ses exigences, le public doit travailler avec lui, parler avec lui, écouter attentivement. Après un tel concert, l'auditeur lui aussi est fatigué, car il s'est beaucoup impliqué. Le public normal est venu se détendre après une journée de labeur, écouter un morceau qu'il connaît bien, à l'abri de tout conflit. Je comprends cela, mais cette attitude est fatale à toute forme d'art. J'aime mieux placer le public, même s'il est fatigué et ne veut que se détendre, au cœur du conflit musical, seul moyen qu'il soit transformé par le concert.²⁷³

Certes, Harnoncourt explicite ainsi ce que nous semblons entendre en parlant de cette nouvelle homogénéité, voire de cette nouvelle propriété du lisse qui semble s'imposer de façon contemporaine. Cependant, ce mouvement vient-il réellement d'attentes esthétiques venues du public ? Si la conformité suppose un échappatoire à la confrontation, sa dénonciation semble ainsi reposer sur un rejet vis-à-vis d'une certaine facilité s'étant immiscée dans la réception des interprétations. Or, les interprètes post-romantiques rencontraient eux aussi des limites paradigmatiques, et certaines similitudes se laissaient percevoir entre leurs gestes. En conformant avant tout leurs interprétations à des attentes institutionnelles, Mengelberg ou Bülow ne cherchaient-ils donc qu'à plaire à un public empreint des valeurs post-romantiques ? Et puis, si le phénomène a muté comme nous semblons pouvoir le supposer, le public a-t-il changé dans le sillage de certains déplacements de valeurs contemporains ? Cette conformité est-elle affaire seulement de massification quant à la réception esthétique de la musique savante, comme semblait le laisser supposer par exemple Joëlle Caullier ? Ce « conflit » dont parle Harnoncourt, cette confrontation qui nous semble au cœur du geste interprétatif, semble également rejaillir sur la double teinte de l'authenticité, dont la difficile conciliation se trouve au cœur du paradigme interprétatif contemporain. Au sujet de l'authenticité, Harnoncourt en disait ainsi ceci :

Dans le sens de « conformité », le mot lui-même est une aberration. Ce n'est pas le jeu qui est authentique, c'est l'artiste. Une partition peut être authentique ou non. Un interprète peut seulement être authentique dans son approche personnelle de cette partition. [...] J'ai toujours changé d'avis. Tant que je vivrai, je découvrirai des choses qui me feront changer d'avis. [...]

Est-il d'ailleurs si important de savoir si telle ou telle chose est « exacte » ? Je ne le pense pas. La seule chose qui compte vraiment, c'est d'être conscient qu'on ne peut jamais être exact. On apprend un son en l'entendant, pas à partir de la lecture d'un livre. Et comme par définition nous n'avons aucun témoignage sonore de l'époque baroque... en fait d'« authenticité », rien ne prouve que nous n'ayons pas tort sur toute la ligne.²⁷⁴

²⁷³ *Ibid.*, page 29.

²⁷⁴ *Ibid.*, page 24.

Ce que donne ainsi à lire Harnoncourt, c'est la conscience de l'importance fondamentale d'une nouvelle conception du geste interprétatif, fondée sur une forme de dualité. D'une part, le texte du compositeur est souverain, et certains progrès obtenus par des méthodes proprement scientifiques nous rapprochent de sa forme originelle, et d'autre part le geste d'un interprète est celui d'un artiste créateur. Alfred Brendel l'explique quant à lui en remontant à la nature même de l'interprète, qui s'émancipa et s'affirma comme un artiste à part entière au XIXe siècle précisément en incarnant la figure du musicien. C'est au fond parce que l'interprète est un musicien qu'il ne peut être un simple intermédiaire. Dans son *Abécédaire d'un pianiste*, Brendel consacre une entrée à la notion de « Fidélité au texte ». Exposant ce qu'il entend par cette association d'idées profondément marquée par la rupture paradigmatique, Brendel écrit ainsi que :

Jouer ce qui est écrit ? Autant que possible. L'accent est mis sur "possible". Car la fidélité au texte peut en effet aussi aller trop loin. Dans les manuscrits et les premières éditions, il y a des erreurs et des imprécisions. Or nous ne devons pas nous demander seulement "Qu'est-ce que le compositeur voulait coucher sur le papier ?", mais aussi: "Que voulait-il dire du point de vue musical ?" et : "Comment satisfaire aux exigences du morceau ?" Le texte, à lui seul, ne suffit pas comme réponse.²⁷⁵

Penser en musicien, voilà pour Brendel un impératif éthique, une posture fondamentale à ses yeux qui doit être à l'origine de tout geste interprétatif. À ce titre, si Sergiu Celibidache louait tant Furtwängler, c'est précisément parce qu'il « n'était pas un bon chef d'orchestre, mais c'était un musicien de génie²⁷⁶ ». Et ce que semblent ainsi affirmer à l'arrière-plan tous ces interprètes, c'est une certaine disjonction entre soucis proprement techniques et enjeux résolument artistiques, ici, musicaux, qui s'incarnent dans la dimension sonnante du geste interprétatif. La notion d'écart ou de marge semble ici s'inscrire au cœur de la pratique de l'interprétation. Un écart qui résiderait alors dans une certaine indétermination, qui reste centrale parce que l'interprétation se comprend dans la tradition de musique savante occidentale comme une forme de révélation, sur le modèle de l'exégèse. Un écart à la fois entre ce qui est écrit ou prescrit et ce qui ne l'est pas et reste entièrement à la charge de l'interprète, et qui porte également sur la dimension implicite des indications notées par le compositeur. Et puis, bien sûr, un écart sur lequel s'est en elle-même fondée l'interprétation. Car le phénomène de l'interprétation musicale n'aurait pas été possible sans une tension résolument paradoxale, à la confluence d'une nouvelle fixation de l'écriture musicale, et puis d'une conception restant malgré tout ouverte d'une œuvre jamais pleinement achevée. Ainsi,

²⁷⁵ Alfred BRENDL, *L'abécédaire d'un pianiste*, op. cit., page 58.

²⁷⁶ Cité dans Philippe JACQUARD (sous la direction de), *L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens, Volume 1* (1991), op. cit., page 3.

la rupture paradigmatique à laquelle nous avons assisté depuis les années 1950 n'apparaît pas tant comme un renversement de valeur que comme la mise au jour d'un nouvel équilibre entre ces valeurs. Un nouvel équilibre qui marque alors du même coup la relativité de tels paradigmes esthétiques, fondés sur un certain ordre entre des valeurs, et particulièrement les deux conceptions d'apparence antagoniste de l'authenticité, comme l'explique encore David Vandiedonck :

La réactualisation, dans l'action des médiateurs, d'une tradition morte s'est transformée en l'implantation d'une nouvelle tradition vivante en lieu et place de la tradition en vigueur jusqu'alors. Il n'existe plus aucun chef pour diriger Lully ou Bach selon les critères "modernes" issus des objectivations stylistiques de la tradition "romantique". Ce sont ces interprétations "modernes" de la musique baroque qui sont aujourd'hui "historiques", dans la mesure où elles appartiennent à une tradition révolue : de nouveau une mise à distance s'opère permettant à de nouvelles médiations de s'opérer. Ainsi, les interprétations d'après-guerre de Karajan ou Klemperer, après avoir été clouées au pilori pour leur illégitimité historique, sont-elles à présent considérées comme l'expression d'une tradition d'interprétation. Des jeunes interprètes, après avoir tenté de jouer Brahms comme Brahms, jouent Brahms comme Klemperer. Ces nouveaux-anciens tentent de recomposer une médiation autour d'une tradition d'interprétation que les "baroqueux" ont brisée.²⁷⁷

De là, faut-il en conclure, sur le modèle romantique qui vit naître le principe même de l'interprétation musicale, que tout choix interprétatif se justifie de lui-même par la perception d'une cohérence entre lui-même et les autres qui constituent le discours musical ? Et que, de fait, le retour de certains interprètes à des usages issus du paradigme post-romantique rendrait toute recherche de vérité dans le geste interprétatif absolument vaine ? Plus encore, pour David Vandiedonck, « le répertoire classique reste constitué en répertoire-musée tant qu'est maintenue une "tradition d'interprétation" figée dans ses critères esthétiques : en ce sens, le mouvement de ré-interprétation du répertoire ancien a révélé son potentiel destructeur²⁷⁸ ». Le problème, ce serait au fond tout recours à des usages prédéterminés. Car en effet, si l'interprétation suppose confrontation à une double altérité, tout geste interprétatif suppose dès lors du même coup une adaptation, une intuition, nécessaire condition de la création en interprétation. Cependant, est-ce bien tenable après avoir observé comment toute appréhension d'une œuvre donnée est conditionnée par de fortes préconceptions, aux implications philosophiques profondes ? Revenir à des usages post-romantiques, ça n'est sans doute rien d'autre que de renoncer, là encore, à la confrontation, au « risque absolu » dont parlait Joëlle Caullier. En effet, n'est-ce pas là malgré tout s'en tenir à une forme de fixité, radicalement contradictoire au principe créateur dont devrait procéder le geste interprétatif ? Peut-être même est-il même possible de penser cette ambition comme une réaction,

²⁷⁷ David VANDIEDONCK, « Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », *op. cit.*, §19.

²⁷⁸ *Ibid*, §16.

car si les usages post-romantiques possèderaient une actualité et permettaient des innovations pour des interprètes comme Klemperer et bien sûr comme Furtwängler, qui dans leur pratique redéfinissaient en permanence les possibilités de l'interprétation — en particulier par leur conception de l'œuvre d'art musicale, celle du compositeur comme celle de l'interprète, comme étant une œuvre ouverte —, c'est bien parce que ces usages ont été institutionnels et que ces interprétations ont été érigées en référence — notamment par le moyen de l'enregistrement — qu'il est possible de s'y référer, en l'occurrence en tant qu'elles constitueraient des arguments d'autorité. Plus encore, nous esquissons la possibilité que des degrés soient peut-être identifiables dans le jugement que nous exerçons sur ce que nous appelons un détournement. Et c'est une nouvelle fois au rôle central de l'adaptation que semble nous renvoyer David Vandiedonck : s'il est possible que Brahms soit au fond le premier des post-romantiques, sans doute est-ce alors plus acceptable de jouer ses Symphonies sur un grand orchestre de facture moderne que de jouer Lully avec le même *instrumentarium*. Et cela semble malgré tout s'imposer comme une forme de progrès, par la conscience que la musique n'est pas anhistorique.

Ainsi, si un certain progrès semble se laisser concevoir par la thèse réaliste affirmant un certain rapprochement vis-à-vis du caractère originel des œuvres, le geste interprétatif semble supposer, par la part sonnante qui continue de faire de l'interprétation une œuvre d'art, malgré tout confrontation et division. Confrontation à de l'implicite, chez le compositeur, de par la forme qu'a prise la transmission des œuvres, division parce qu'affirmation, au risque de mettre en jeu certains présupposés fondamentaux de la réception esthétique, qui semble malgré tout contextuellement déterminée.

Bibliographie

Ouvrages

ADORNO, Theodor. W., *Interpréter : Pour une théorie de la reproduction musicale*, édition établie par Henri Lonitz, traduit par Martin Kaltenecker, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2024, 448 pages.

ARRAU, Claudio, *Arrau parle, entretiens avec Joseph Horowitz*, traduit par André Tubeuf, Paris, Gallimard, 1985, 312 pages.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique* (1934), Paris, Vrin, 1967, 257 pages.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), édition critique dirigée par Frédéric Worms, introduction inédite et notes par Ghislain Waterloo et Frédéric Keck, Paris, PUF, 2013, 744 pages.

BRENDEL, Alfred, *L'abécédaire d'un pianiste*, traduit par Olivier Mannoni, Christian Bourgeois Éditeur, 2014, 2912, 156 pages.

BRENDEL, Alfred, *Musique côté cour, côté jardin* (1990), traduit par Ernst-François et Rose-Marie Podlesnigg Paris, Buchet-Chastel, 1994, 286 pages.

BRENDEL, Alfred, *Réflexions faites*, traduit par Dominique Miermont et Brigitte Vergne, Paris, Buchet-Chastel, 1979, 224 pages.

CELIBIDACHE, Sergiu, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, traduit par Patrick Lang, Paris, Actes Sud, 2012, 336 pages.

CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin* (1949), Paris, Éditions Albin Michel, 2010, 284 pages.

DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, *Objectivité* (2007), traduit par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, 576 pages.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 648 pages.

DEWEY, John, *L'Art comme expérience* (1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, postface de Stewart Buettner, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, 608 pages.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* (1962), traduit par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Points, 2015, 320 pages.

ELLUL, Jacques, *L'empire du non-sens : L'art et la société technicienne* (1980), Paris, PUF, 285 pages.

FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Carnets 1924-1954, écrits fragmentaires* (1994), Genève, Georg Éditeur, 189 pages.

GAUSSIN, Frédéric, *Une mission d'Etat : Les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV^e République (1950-1954)* (2022), 931 pages.

GAVOTY, Bernard, *Vingt grands interprètes* (1966), Lausanne, Éditions Rencontre, 128 pages.

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action* (1996), traduit et postfacé par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Gallimard, 2009, 192 pages.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* (1990), traduit par Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 318 pages.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical*, traduit par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984, 300 pages.

HEINICH, Nathalie, SHAPIRO, Roberta (sous la direction de), *De l'artification, enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, 336 pages.

HERLIN, Philippe, *L'enchantement musical* (2003), Paris, Le Manuscrit, 85 pages.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), traduit de l'allemand par Henri Dussort, préface de Gérard Garanel, Paris, PUF, 1996, 224 pages.

JACQUARD, Philippe (sous la direction de), *L'atelier du maître, Furtwängler vu par les musiciens, Volume I* (1991), Société Wilhelm Furtwängler, 38 pages.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015, 544 pages.

KUHN, Thomas, *La structure des révolutions scientifiques* (1962), traduit par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2018, 352 pages.

LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition définitive (1986), Paris, Gallimard, 550 pages.

LÉVY, Lazare, *Cours d'exécution musicale* (1956), « Notes sur la fièvre interprétative », Tokyo Ongakunotomosha, traduit par Miho Yoshihara et Yuko Nonaka, révisée par Frédéric Gaussin, cité dans GAUSSIN, Frédéric, *Une mission d'Etat : Les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste*,

professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV^e République (1950-1954) (2022), 931 pages.

LIÉBERT, Georges, *L'art du chef d'orchestre*, Paris, Fayard, 2013, 896 pages.

MACHART, Renaud, *Les baroqueux. Un demi-siècle de musique, 1949-2001* (2024), Paris, Éditions Fugue, 224 pages.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner, Crépuscule des idoles* (1888), traduit par Éric Blondel et Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2005, 352 pages.

PARIENTÉ, Robert, *La symphonie des chefs, entretiens avec 70 grands maestros* (2004), Paris, Éditions de La Martinière, 811 pages.

PLATON, *Apologie de Socrate, Criton*, traduction et présentation par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2017, 272 pages.

POUIVET, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010, 272 pages.

POUIVET, Roger, *Le réalisme esthétique* (2006), Paris, PUF, 248 pages.

REICHENBACH, Hans, *Experience And Prediction: An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge* (1938), London, Sothis Press, 2023, 422 pages.

ROTHSCHILD, Inbar, *In Search of Poetic Understanding* (2023), 305 pages.

SÈVE, Bernard, *L'instrument de musique. Une étude philosophique* (2013), Paris, Seuil, 376 pages.

TOPAKIAN, Stéphane (réalisé par), *Wilhelm Furtwängler et la Philharmonie de Berlin en tournée de 1924 à 1936* (1993), Société Wilhelm Furtwängler, 34 pages.

TRÉMINE, René (réalisé par), *Centenaire Wilhelm Furtwängler, Furtwängler et la France* (1987), Société Wilhelm Furtwängler, 80 pages.

WHEWELL, William, *The Philosophy of the Inductive Sciences, founded upon their History* (1840), Volume I, London, John. W. Parker, West Strand, Cambridge, J. and J.J. Deighton.

WILDE (DE), Laurent, *Les fous du son. D'Edison à nos jours* (2016), Paris, Gallimard, 2019, 667 pages.

Articles et revues

ALEXANDRE, Ivan. A., « Nikolaus Harnoncourt. "Enfant, je disais toujours non" », dans *Diapason*, No.754, avril 2026, pages 22-31.

ALLIX, Louis, « L'Authenticité Comme Norme De l'interprétation Musicale ». *Savoirs En Prisme*, n° 02, septembre 2013, pages 173-98, page 176 : doi:10.34929/sep.vi02.15

Autrement No.99, Mai 1988, *L'Orchestre, Des Rites et Des Dieux*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial et Georges Zeisel.

BRÉTÉCHÉ, Sylvain, « L'incarnation musicale comme principe expérientiel », XIth International Congress on Musical Signification (ICMS) : Music, Semiotics and intermediality, Avril 2013, Louvain, France. halshs-01798823

BUCH, Esteban, « À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », *Noesis*[Online], 22-23 | 2014, Online since 15 June 2016, connection on 28 January 2026. URL: <http://journals.openedition.org/noesis/1886>

CAULLIER, Joëlle, « L'art d'interpréter la musique, Un essai d'anthropologie culturelle », dans *TUMULTES*, numéro 37, 2011, pages 190-209.

CAULLIER, Joëlle, « La condition d'interprète », *Revue DEMéter*, décembre 2002, Université de Lille-3 [en ligne], consulté le 30 juin 2025. URL : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/cauliere.pdf

DAHLHAUS, Carl. « Eduard Hanslick et le concept de forme musicale ». *L'Esthétique musicale classique et romantique*, Éditions Rue d'Ulm, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.2128>.

EMERSON, Stephen, RYZHIK, Lenya, « An Interview with Vladimir Sofronitsky, conducted by A. Vitsinsky on October 28, 1945 », translated by Stephen Emerson et Lenya Ryzhik, Stanford University [en ligne], consulté le 18 avril 2024. URL : <http://math.stanford.edu/~ryzhik/SofrInterviewEdited-Oct2008.doc>

FABIAN, Dorottya, SCHUBERT, Emery, « The dimensions of baroque music performance: a semantic differential study », *Psychology of Music*, 2006, pages 573-587.

GAILHAC, Quentin. « La deuxième vie esthétique d'une Passion ». *Répéter, refaire, reprendre*, édité par Marianne Massin et Gaëlle Périot-Bled, Presses universitaires de Rennes, 2025, <https://doi.org/10.4000/13rqw>

HENNION, Antoine, FAUQUET, Joel-Marie, « Authority as performance: The love of Bach in nineteenth-century France », *Poetics*, No.29, 2001, pages 75-88.

KUHN, Thomas, « Objectivity, Value judgment, and theory choice », Previously unpublished Machette Lecture, delivered at Furman University, 30 November 1973, dans David Zaret, *Review of Thomas S. Kuhn The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, pages 320-339 (1981)

LENAIN, Thierry, « Authenticité iconique vs authenticité artistique. À partir d'une œuvre de Francis Alÿs », *Noesis* [En ligne], 22-23 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 28 janvier 2026. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1888>

ONKEN, Jan Moritz, « Version de Wilhelm Furtwängler de la 4^e Symphonie de Schumann », traduit par Marc Trautmann, SWF D15, *Autour de la quatrième Symphonie de Schumann*, 2024, 25 pages.

POUIVET, Roger. « Pourquoi la beauté ? ». *Des propriétés esthétiques*, édité par Alexandre Declos et Claudine Tiercelin, Collège de France, 2024, §7 : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.15707>

TALON-HUGON, Carole, “Introduction”, *Noesis* [Online], 22-23 | 2014, Online since 15 June 2016, connection on 28 January 2026. URL: <http://journals.openedition.org/noesis/1881>

TALON-HUGON, Carole, « Ornières cognitives : ce que l'esthétique a fait à la question des propriétés artistiques ». *Des propriétés esthétiques*, édité par Alexandre Declos et Claudine Tiercelin, Collège de France, 2024 : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.15776>

VANDIEDONCK, David, « Musiques baroque et contemporaine : l'interprétation e(s)t la médiation », *Études de communication* [En ligne], 21 | 1998, mis en ligne le 25 mai 2011, consulté le 2 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2363>

ZAIETTA, Lucia, « Mélodie, essence et espèce. Thématisme et variations entre Raymond Ruyer et Maurice Merleau-Ponty », *Revue de métaphysique et de morale*, No.101, 2019, « Phénoménologie de la vie animale », pages 79-90.

Sitographie

« An Interview with Nicolas André, conductor », *Sofronichrist* : <https://sofronichrist.com/interviews/>

« Entretiens sur des entretiens », SWF D20, *Furtwängler à Paris, 4 mai 1954*, 2025, URL : <https://furtwangler.fr/produit/swf-d20-furtwangler-a-paris-1954/>