

**L'Interprète musicien :
un ensemble de musique de chambre**

Notre groupe de travail « L'Interprète musicien » est né d'une proposition de certaines de mes anciennes étudiantes, de fortes personnalités engagées brillamment dans la vie professionnelle. C'était au moment de mon départ de la classe d'Esthétique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Sans doute parce que j'avais fait là une large place à l'audition d'interprétations enregistrées différentes, comme une voie d'étude de l'émotion suscitée par l'œuvre ; domaine peu exploré par l'esthétique traditionnelle, parce que réputé trop enclin à la subjectivité, prisonnier généralement d'un « j'aime / je n'aime pas » apparemment irréductible. Mais, de la même façon que le discours sur la musique a été longtemps considéré comme une impossible traduction, par manque de dictionnaire musique-verbe/verbe-musique (question que le siècle dernier a cherché à entamer souvent avec succès ou du moins avec un succès relatif, par le croisement avec d'autres disciplines comme la psychanalyse, le structuralisme et d'autres voies encore) il ne semble plus que cette force exceptionnelle de la musique qu'est l'émotion demeure aujourd'hui encore une sorte de tabou ; voire de terrain réservé où n'aurait accès que le seul interprète exécutant – ce qui était l'état d'esprit couramment répandu au CNSM lorsque j'ai commencé à y enseigner.

Faisaient cependant exception mes deux prédécesseurs et maîtres, à l'exemple desquels je dois beaucoup : Roland-Manuel et Marcel Beauvils. Tous deux ouvraient large le champ musical à d'autres disciplines, ouverture qui manquait alors souvent dans l'institution, et stimulaient ainsi la curiosité et l'esprit d'aventure de leurs étudiants. Je me suis efforcé de

poursuivre dans la voie qu'ils avaient tracée, notamment en réduisant autant que possible la part du cours magistral, au profit d'un dialogue entre étudiants et professeur, aussi bien qu'entre les étudiants eux-mêmes. Ce type de relation est certainement plus soutenable avec de jeunes musiciens ayant déjà de par leur formation professionnelle une conscience éveillée de ce qu'est un interprète, de ses responsabilités qui vont bien au-delà de la simple réception d'un savoir magistral.

C'est aussi avec eux qu'il est le plus naturel d'élargir la notion traditionnellement reçue d'interprète : de celui qui joue à celui qui écoute. Au lieu de regretter l'imperfection de tout discours sur la musique et d'y chercher des remèdes plus ou moins scientifiques, il m'a toujours paru plus sage et plus conforme à la nature même du fait musical de considérer l'auditeur comme un dernier maillon de la chaîne interprétative de l'oeuvre. Et de lui donner la parole en tant que tel, afin qu'il formule oralement ou par écrit sa réception de ce qu'il entend. Quelle que soit dès lors la part tenue pour subjective de ce qu'il exprime par le langage, elle ne fait pas plus question, mais pas moins non plus, que celle de l'exécutant. Celui qui parle de musique ayant les mêmes droits, mais aussi les mêmes devoirs, que celui qui la joue.

Il ne fait pas de doute pour moi que la musique est le lieu où se vérifie une des richesses les mieux reconnues de la pédagogie dans ce qu'elle a de plus fertile : le nécessaire savoir à transmettre, mais enrichi constamment de la réaction de ceux qui le reçoivent et y réagissent. Pareille vertu, célébrée par les meilleurs, risque toujours d'entrer en conflit avec la situation générationnelle et peut-être davantage chez les musiciens, pour des raisons facilement compréhensibles : le souhait plus ou moins conscient de former des héritiers, plus ou moins à son image. C'est probablement là que ma lecture de Freud et mon expérience vécue de la psychanalyse (inconsidérément tenue, encore aujourd'hui pour certains, comme nuisible à l'expression artistique) installe de très utiles garde-fous. À l'instar d'un bon thérapeute qui vise d'abord chez son patient la meilleure connaissance de

soi, et le terme où il pourra se passer de son soutien pour s'accomplir le plus complètement possible, je me suis toujours intéressé à la nature des musiciens que j'avais en face de moi, à leur personnalité ; si distante qu'elle puisse éventuellement se montrer de mes goûts ou opinions, avec pour souci premier de les voir devenir eux-mêmes. Résultat qui ne cesse d'émerveiller même s'il engendre parfois des conflits, pacifiables ou non.

Cette façon d'aborder la notion de dialogue m'apparaît aujourd'hui comme l'un des fondements de notre groupe de travail. Qui sait même si l'on ne pourrait parler de fondations ? Comme pour un édifice. Or ce séminaire en est un, construit hors de toute institution, par la seule volonté de ses membres, fondé assurément sur ce que je viens de dire, mais aussi sur une exception d'amitié et d'estime qui a eu largement le temps d'abolir la relation originelle de maître à élève. En dépouillant, la retraite venue, ma tenue de professeur, je n'avais aucun désir de la remplacer par un quelconque déguisement. J'avais bien autrement en tête des modèles différents, en particulier ces associations d'interprètes qui ont constitué le théâtre et le cinéma autour d'Ingmar Bergman ou de Rainer Werner Fassbinder ; et je reprendrais volontiers les mots de ce dernier quand on lui demandait pourquoi il en était nécessairement venu à assumer un rôle principal. « C'est déplorable mais c'est un phénomène de société, il faudrait recommencer au début et changer notre éducation pour qu'on n'ait plus besoin d'une tête ou d'un chef. Mais ce n'est pas ainsi, notre éducation veut qu'il n'y ait pas de groupe sans chef¹ ».

Pourtant la comparaison s'arrête là. Et c'est sans doute grâce à nos personnalités si diverses, mais reliées par un passé commun, que nous avons réussi à changer quelque chose dans « l'éducation » dont parle Fassbinder. Nos séances mensuelles de travail sont, depuis l'origine, des moments de vie intense. Faits d'échanges, de discussions, de points de vue inattendus venant d'un côté ou de l'autre, qui suscitent aussitôt un

¹ *Lebensläufe, Fassbinder en conversation avec Peter W. Jansen* (1978), Collection Rainer Werner Fassbinder, partie 2, 5 DVD Carlotta GCT 333.

rebondissement de la réflexion. La plupart du temps, même la divergence d'appréciation, après avoir provoqué des réactions parfois très vives, fait son chemin vers la recherche d'un « accord », une fois de plus dans l'esprit de la musique de chambre. C'est-à-dire en respectant les vues individuelles, mais en cherchant comment les concilier sans les altérer. En somme, accorder nos instruments.

Ce n'est pas dire pour autant que cet enrichissement mutuel ait toujours été sans confrontations difficiles et nous présenter par-là comme une sorte de phalanstère utopiste. L'une d'entre nous, et des plus remarquables, s'est trouvée après quelque temps, en désaccord profond avec cette manière atypique de travailler et a fini par nous quitter, à notre grand regret. Mais ce départ a été suivi par l'entrée d'autres membres dans notre groupe. On pouvait alors craindre que l'osmose mette quelque temps à se recréer, parce que nous formions déjà une équipe unie par l'expérience, peut-être difficile à affronter pour une venue étrangère. Cette crainte s'est aussitôt dissipée devant l'intérêt d'une partie nouvelle qui est venue par trois fois remodeler et enrichir notre concert. L'adaptation s'est faite spontanément de part et d'autre.

Pour revenir aux débuts de notre entreprise, ce n'était pas moi qui avais suggéré que nous prenions comme sujet l'interprétation, même si j'ai adhéré aussitôt à l'idée. Et si j'ai proposé le premier sujet sur lequel nous avons travaillé, ce n'est que parce que j'y voyais un matériau dont je mesurais la richesse, que j'ai soumis à l'appréciation du groupe, lequel y a reconnu ses préoccupations. Nous avons donc commencé par deux lieder, l'un de Schubert (*Am Meer*) et l'autre de Brahms (*Feldeinsamkeit*). Nous avons la chance d'en posséder leur enregistrement par Gustav Walter en 1904, lequel avait été élève de Michael Vogl, l'ami et interprète de Schubert, et qui avait aussi été lié avec Brahms. L'idée alors était plutôt celle de recherche d'une tradition à travers le document sonore et de tenter, à partir de là, une histoire de l'interprétation.

Notre travail en commun a vite montré ce qu'il y avait d'assez simpliste et utopique dans le projet. Ce sont nos discussions après écoute partagée, les avis contraires que nous acceptions toujours comme une chance d'approfondir la question ou de la considérer autrement, sans que jamais une critique ne soit prise ad hominem, qui ont fait apparaître le questionnement, en amont de toute interprétation, sur ce qu'était l'oeuvre elle-même. Très vite est venue, formulée par l'une d'entre nous mais aussitôt éprouvée comme une réponse que nous pressentions chacun à notre manière, la notion de polysémie. Que nos lieder n'étaient pas plus réductibles à la partition que nous avons sous les yeux, qu'à son exécutant, qu'à son auteur, pas plus qu'à nos oreilles orientées différemment à chaque écoute ou réécoute.

Je connaissais depuis longtemps le texte de Busoni sur la transcription², qui désacralisait déjà la partition écrite (tenue généralement pour référent) alors que nous étions bien conscients depuis un certain temps que ce n'était qu'une interprétation de l'oeuvre telle qu'elle avait été imaginée par son auteur, mais nécessairement rédigée en partition plus ou moins schématique. Bien que j'aie peu de raisons de croire au hasard, disons qu'il m'a fait à ce moment-là lire *L'Ethique* d'Edgar Morin, qui venait de paraître, et que j'y ai trouvé, dans le principe de la dialogique³, de quoi échapper à la pensée binaire qui nous ramenait toujours à la question insatisfaisante de fidélité ou non à la partition.

D'une pensée binaire qui nous piégeait et dont nous sentions l'irréalité en face de la notion de polysémie, Edgar Morin nous a ouvert le champ dialogique dans lequel nous évoluions déjà sans le savoir ; il le fondait sur une méthode (*La Méthode* est bien le titre générique des six volumes dont *L'Ethique* est le dernier), issue de son expérience de penseur, de savant et d'humaniste, un des grands de notre temps. Mais étions-nous, même confrontés à ce point de nos recherches, en quête seulement d'une

² Voir le dossier *Lectures croisées*.

³ Edgar Morin, *op. cit.*

méthode ? Plutôt de moyens de penser différents en face de questions mouvantes comme la musique. Parmi ces moyens, Freud et certains de ses continuateurs nous étaient aussi familiers. Et d'autres lectures, parfois éloignées du seul champ musical, initiées par telle ou tel du groupe, sont venues s'y adjoindre, récusées, admises, partiellement intégrées, selon les cas.

C'est ainsi que nous avons passé deux années sur ces seuls deux lieder, en nous éloignant dans toutes sortes de directions, pour y revenir toujours et pour finir par abandonner l'idée de construire une quelconque méthode de notre quête. Au lieu de viser une *théorisation*, mieux valait s'en tenir à ce qui nous avait motivés dès le départ : une démarche d'*expérimentation*. À l'image de la diversité d'individualités de notre groupe et en même temps de son assiduité à se réunir régulièrement sans autre contrainte que celle de notre vocation de musiciens, nous avons exploré comme je l'ai dit, divers moyens de penser, soucieux avant tout de ne pas nous figer en présence du mouvement et de l'émotion, dynamiques essentielles de toute musique.

Peut-être gardions-nous vaguement en tête l'idée d'une théorisation possible de l'interprétation, mais elle reculait chaque jour vers un avenir – envisageable peut-être, mais de plus en plus éloigné – au profit de quelque chose de moins abstrait, bien plus proche de ce que nous vivions depuis le début : une série d'expériences. Dès lors il importait surtout d'en vivre de nouvelles. C'est pourquoi nous avons en apparence compliqué le problème en y ajoutant la représentation visuelle (*La Damnation de Faust* de Berlioz) ; mais il n'y avait en l'occurrence qu'une seule interprétation en jeu, le spectacle du Festival de Salzbourg en 1999, qui existait en vidéo. Puis une musique sans texte (la *Tocatta* de Bach), avec cette fois le libre choix, pour chacun, d'une ou plusieurs versions parmi l'ensemble réuni des enregistrements accessibles aujourd'hui, que ce soit au clavecin ou au piano. Dans ces deux expériences, nous avons cherché le moyen de recentrer notre rôle individuel de dernier maillon de la chaîne interprétative, avec un choix personnel des moyens de penser.

À l'origine, nous avons prévu deux volets à notre entreprise, l'un de recherche de critères pour évaluer l'interprétation, l'autre, que nous voyions bien plus loin dans le temps, de mettre par écrit, dans une forme d'interprétation, le résultat de notre réflexion. Pendant les deux années consacrées aux lieder, nos séances de travail fournissaient un tel matériau oral, que leur compte rendu remplissait des pages parfaitement impropres à la lecture. C'est pourquoi le texte « Présentation du séminaire », qui suit dans le même dossier donne un état des lieux, au bout de trois années, sur des bases élémentaires qui continuent de guider nos travaux.

Le dossier « Lieder », tente d'en fournir uniquement une première synthèse. Montrant une fois de plus le caractère expérimental de notre démarche, il n'est apparu que quatre écrits, quelquefois à peine rédigés, sur la question des lieder.

Dans le dossier « Berlioz », où nous avons travaillé sur un objet unique, nous nous sommes en revanche rapprochés de l'idée première d'une interprétation par un écrit structuré, libre à chacun d'entre nous d'orienter le sien comme il l'entendrait.

Il en va de même pour le dossier « Bach », avec une liberté de choix d'objet encore accrue, puisque nous ne nous obligeons plus à traiter de toutes les versions écoutées, mais seulement à justifier nos raisons d'apprécier l'une ou plusieurs d'entre elles.

Cependant nous n'avons jamais perdu de vue le principe de musique de chambre que j'ai tenté de décrire ici. En effet, chacun de ces textes a été lu par nous tous, critiqué, remanié et pour finir admis, même si ce n'était pas toujours à l'unanimité finale d'approbation pleine et entière, mais dans le simple respect d'une interprétation argumentée.

Nous avons depuis longtemps en tête l'idée de faire connaître nos travaux en les éditant, certainement davantage à l'intention de partenaires éventuels intéressés par notre recherche, que par simple satisfaction de publier.

Parvenus à ce que la voix populaire appelle l'âge de réflexion, l'accord de l'ensemble s'est arrêté, après avoir envisagé plusieurs modalités traditionnelles, sur leur seul reflet possible conforme à nos desseins : la forme en mouvement, comme l'art qui nous occupe, de la mise en ligne. Elle conservera la liberté non institutionnelle qui a été et demeure la nôtre, sacrifiera de plein gré tout égocentrisme musicologique qui nous est viscéralement étranger, et appellera plus généreusement au partage, pour qui le souhaitera, du nom que la langue allemande donne à une forme intime (*Hausmusik*) de la réunion musicale.

*

Je me suis longtemps refusé à rédiger ce qui précède et si je m'y suis résolu, sept ans après la constitution de ce séminaire, c'est pour donner une idée de la tonalité affective qui l'a motivé, mis en mouvement et qui continue de le mouvoir, au moment où nous décidons de créer notre site. Je pensais au départ qu'il y aurait trop été question de mon action dans un ensemble qui s'est voulu et se veut toujours agissant sur le modèle de la musique de chambre. Me représenter en premier pupitre me paraissait absolument contraire à la réalité de notre entreprise, telle qu'elle continue de se jouer. Le temps passant, ma répugnance s'est atténuée devant ce rôle, épisodique, de soliste, par un simple souci d'historien en même temps que de témoin. Position de toute manière difficile à tenir, mais qu'il m'a paru bon de risquer aujourd'hui pour éclairer l'origine de ce groupe de travail et l'esprit d'entente très particulier qui est le sien : j'en suis certes à la source, mais le cours qui en est issu ne fait aujourd'hui de moi qu'un de ses riverains, et pas le moins irrigué par ses bienfaits.