

Sylvie Lannes
Sylvie Pébrier
Hélène Pierrakos
Rémy Stricker
2006

Présentation du séminaire « L'Interprète musicien »

Notre projet d'un groupe de travail sur l'interprétation, est né du constat qu'il existe peu d'ouvrage sur le sujet. Conscients de l'étendue des problématiques soulevées et désireux d'ancrer notre travail directement dans l'expérience musicale, nous avons choisi de commencer par l'écoute comparée de plusieurs versions discographiques de deux lieder romantiques sur une large plage historique allant de 1904 à 1999¹.

I. Chronique d'une expérience partagée à cinq

Sans faire l'historique de notre démarche, nous jugeons cependant utile de rappeler quelques étapes essentielles.

Dans un premier temps nous voulions nous interroger sur les différents critères validant, pour chacun d'entre nous, un *jugement de valeur*. Pendant les séances d'écoute, chaque commentaire, quelle que soit sa nature, a fait l'objet d'échanges visant à mieux clarifier et expliciter nos positions personnelles. Nous avons alors constaté la diversité de nos réceptions et ce à un double niveau, dans l'écoute des différentes versions mais aussi dans leur mise en perspective avec nos analyses des lieder. La verbalisation s'est même parfois révélée difficile, moins par défaut d'une terminologie

¹ Voir le dossier « Lieder ».

appropriée, que par prise de conscience progressive de la nature particulièrement riche et complexe des critères d'évaluation.

Parallèlement, notre volonté d'inscrire notre travail dans une perspective historique, a renforcé ce phénomène. En effet, la diversité des supports sonores, leur ancrage dans des contextes culturels différenciés a favorisé pour chacun d'entre nous, une « plasticité » des écoutes, faisant évoluer nos critères de jugement, avec parmi les plus représentatifs :

-la question des vocalités datées (comme les ports de voix ou les techniques de vibrato au début du XXe siècle) pouvant provoquer des réactions de rejet et occulter momentanément des choix d'interprétations pertinents, davantage perceptibles lors d'écoutes renouvelées.

-la question non moins complexe de l'attitude du chanteur par rapport au lied : artiste lyrique ou chambriste, son rapport plus ou moins explicite avec le pianiste, sa vision du lied dans une appropriation généreuse (se mettre au service de l'œuvre) ou plus égotiste (faire valoir ses talents). De cette perception intuitive, dépend une plus ou moins grande acceptation/reconnaissance de ses prises de liberté par rapport à la partition. Ainsi, certains interprètes dégageant une aura musicale exceptionnelle nous ont semblé contourner aisément la question de la fidélité à l'œuvre et « faire sens » en dépit de manquements évidents au texte. On le devine, cette dimension a nourri rapidement des débats sur la notion d'œuvre et son respect, le rôle plus ou moins créateur de l'interprète...

-les aspects plus pragmatiques mais essentiels des influences entre les diverses interprétations, l'ordre chronologique des écoutes, les dates d'enregistrement, l'âge des interprètes...

Aussi, cette démarche pragmatique a très vite engagé des débats théoriques plus larges, et ce dans une double perspective : d'une part des tentatives de théorisation de notre expérience collective (comme la chaîne CPEA présentée plus loin), d'autre part la présentation critique de textes contemporains qui

pouvaient servir de référence et d'outils d'investigation dans des domaines variés comme la sociologie, la psychanalyse, la philosophie, l'esthétique²...

La deuxième étape fondatrice de notre séminaire est la prise de conscience que la diversité de nos écoutes, loin d'être un frein pour une étude plus approfondie sur l'interprétation, est le signe de la richesse d'un processus central dans l'expérience esthétique, quelles qu'en soient les traductions variées. C'est désormais à l'étude de ce processus fondamental que nous nous sommes consacrés. Il devient, à l'évidence, impossible de fonder dans l'absolu un jugement de valeur, trop dépendant de données mouvantes et pas toujours quantifiables. A la question du jugement de valeur s'est donc substituée celle d'un *élargissement de la notion d'interprétation*, pensée davantage comme le déploiement d'un réseau, une chaîne ininterrompue de multiples facteurs. Ceci nous a amené à revisiter certains concepts s'articulant principalement autour des acteurs de l'interprétation, avec bien entendu le binôme incontournable œuvre/interprète, mais aussi les apports conjugués de l'auteur et du public.

II. Notions revisitées et nouvelles articulations

C'est moins la spécificité des acteurs précédemment évoqués qui a polarisé notre attention, que l'articulation entre ces quatre constituants, baptisée dans un premier temps AOIP (Auteur, Œuvre, Interprète, Public). Nos expériences d'écoute nous ont amené à les penser dans une interactivité constamment renouvelée en poussant plus loin notre réflexion sur la dimension fondamentalement relationnelle de l'interprétation. Or l'étymologie du terme interprète confirme cette conception, à laquelle il s'avère tout aussi instructif d'associer celle du terme émotion. Toutes deux situent le geste interprétatif dans l'espace de l'échange, du mouvement, de la mobilisation forte de relations intersubjectives.

² Voir le dossier « Lectures croisées ».

Le terme *émouvoir* vient du latin *ex-movere*, de *ex* = sortir, passer d'un état à l'autre, et de *movere* = mettre en mouvement. Pour nous, le sens de la recherche est donc orienté vers ce qui « sort » de l'oeuvre et « met en mouvement » sa réception. Quant à *interprète* : « C'est un emprunt au latin classique *interpres* - *etis* "intermédiaire, courtier, chargé d'affaires" puis "commentateur" et "traducteur", en particulier par oral. Le mot est probablement un ancien terme juridique composé de *inter* et d'un élément - *pres* qui représente peut-être une forme nominale d'un verbe disparu, signifiant "acheter" ou "vendre" et qui serait apparenté à *pretium* (prix). » La même source indique que *inter-* « Est un élément emprunté au latin [...], proprement "à l'intérieur de deux" (entre), préverbe et préposition formé de *in* "dans" (en) et de l'élément - *ter* - servant à opposer deux parties³».

L'interprétation se conçoit alors comme un *décentrement de l'oeuvre*. Le sens d'une interprétation ne peut plus résider dans le seul fait de l'oeuvre, considérée généralement comme point nodal de toute expérience esthétique. Il émerge dans la rencontre chaque fois unique entre :

- un compositeur [C], interprète de son projet sonore et de son environnement culturel
- une partition [P], trace partielle, transcription soumise aux aléas de la notation
- un exécutant [E], interprète de sa propre réception et de ses filiations stylistiques, esthétiques
- un auditeur [A], interprète de cette chaîne perçue à un moment donné, à travers le prisme de la sensibilité de son époque.

Parallèlement, nos diverses écoutes des lieder nous ont amenés à réfléchir sur la notion de *polysémie*, en prenant davantage conscience des diverses modalités de démultiplication et de superposition de sens intervenant à différents niveaux :

- le double texte, littéraire et musical, avec plus particulièrement, dans *Am Meer* de Schubert une interface étroite entre les ambiguïtés du poème

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1992.

(l'ineffable d'un malaise profond) et la subtilité d'un traitement musical oscillant entre désespoir et paix consolatrice.

- la diversité des regards portés par les interprètes allant d'une exécution peu investie jusqu'à l'empreinte d'une réelle « vision » personnelle. Cette dernière crée une strate supplémentaire confirmant, complétant ou même infirmant une première lecture. Plus encore, certains exécutants semblent valider des significations jusque là insoupçonnées, poser après coup un degré de vérité modifiant notre rapport à l'œuvre.

- la mobilité de nos propres réceptions, fluctuantes dans les différents moments d'écoute, aussi bien qu'en fonction des histoires personnelles de chacun, voire de nos ancrages culturels.

III. Nouveaux outils d'investigation

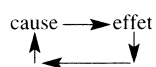
1. *Dialogique*

Ainsi conçue, l'interprétation relèverait moins du décryptage d'un sens univoque, que d'une « activation de sens », à tous les stades d'une chaîne ininterrompue d'échanges. En effet, contrairement à une idée répandue, ces échanges ne s'effectueraient pas de manière linéaire et causale, selon un axe orienté : auteur —> œuvre —> interprète —> public, mais se déploieraient dans une boucle interactive en constant renouvellement. C'est cette dynamique, appliquée au vaste domaine de l'épistémologie des sciences humaines qu'Edgar Morin a fondée dans *La Méthode*⁴, avec ses deux principes de *boucle récursive* et de *dialogique*.

⁴ Edgar MORIN, *La Méthode 6, Éthique*, Paris, Seuil, 2004, p. 233-234.

Boucle réursive

Notion essentielle pour concevoir les processus d'auto-organisation et d'auto-production. Elle constitue un circuit où les effets rétroagissent sur les causes, où les produits sont eux-mêmes producteurs de ce qui les produit.

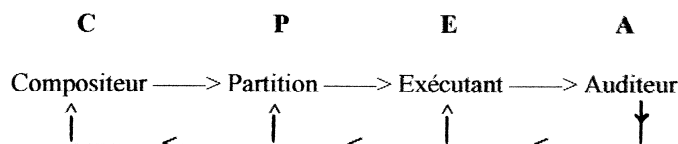


Cette notion dépasse la conception linéaire de la causalité : cause → effet.

Dialogique

Unité complexe entre deux logiques, entités ou instances complémentaires, concurrentes et antagonistes qui se nourrissent l'une de l'autre, se complètent, mais aussi s'opposent et se combattent. À distinguer de la dialectique hégélienne. Chez Hegel, les contradictions trouvent leur solution, se dépassent et se suppriment dans une unité supérieure. Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités ou phénomènes complexes.

Nous sommes conscients que ce schéma est un outil partiel qui ne doit pas figer une vision générale de l'interprétation. En effet, les quatre instances ne peuvent pas à elle seules rendre compte de toute la complexité des processus interprétatifs ; il faudrait intégrer d'autres paramètres comme le rôle du geste instrumental/vocal et plus généralement du corps, ou bien la nature des supports sonores, l'écoute se déclinant de manière différente selon son contexte (concert, CD, multimédia...). C'est pourquoi, à la chaîne initiale AOIP, nous avons préféré substituer pour l'instant celle de Compositeur/Partition/Exécutant/Auditeur **[CPEA]**, afin de laisser aux deux notions d'œuvre et d'interprète (trop souvent confondues précisément avec partition et exécutant) le sens beaucoup plus large qui nous est apparu dans notre expérience. Puisque tout le monde est interprète et que l'œuvre est partout.



L'interprétation devient ainsi un moment à part entière de *l'activité créatrice*. Laquelle donne naissance à l'œuvre, par le mouvement interactif complexe de ses instances : au moment de la « création » bien sûr, mais en réalité à

toutes les étapes de l'interprétation et de la réception. Parmi une infinité de possibilités, chaque version est unique, « chaque fois première et chaque fois seule⁵ et l'œuvre s'achève chaque fois dans la rencontre avec son public. Cela signifie que le sens de l'œuvre se déploie pour nous davantage comme processus et mise en mouvement que comme découverte d'une vérité.

2. *Espace potentiel*

Rappel, d'abord, d'une évidence : toute exécution musicale est de l'ordre du jeu (le musicien joue sa partition) et doublement lorsqu'il s'agit de l'opéra (l'acteur-chanteur joue son rôle). Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit dès lors d'un jeu ambigu entre réalité et illusion.

Mais se pose alors inmanquablement la question des partenaires du jeu, du moi et de l'autre, donc de la relation sujet/objet⁶, et ce dans l'interactivité même de la dialogique.

Ainsi avons-nous été amenés reconnaître un autre outil d'investigation, inspiré cette fois des travaux de D. W. Winnicott, celui d'*espace potentiel*. Winnicott a montré, dans *Jeu et réalité*⁷, que le nouveau-né ne conçoit pas à l'origine d'objet extérieur à lui-même. Même le sein maternel est perçu comme partie de son propre corps. Pourtant le sentiment d'omnipotence du moi qui en découle sera compromis tôt ou tard par l'absence, le retrait non désiré du sein maternel. L'enfant va alors élire un objet de substitution : *l'objet transitionnel*. Ce dernier possède un statut de double ambiguïté : le sujet le perçoit à la fois comme *interne* et *externe* à son propre corps, à la fois comme *inventé* par lui et *trouvé*. L'acceptation par l'autre (la mère) de ce statut équivoque entre illusion et réalité détermine un champ relationnel qui

⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, « Folios Essais », 1995, p.256.

⁶ Le terme « objet » est entendu ici dans son acception psychanalytique désignant l'autre, par rapport au moi- sujet.

⁷ Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.

vient combler l'absence, *espace potentiel*, lequel constitue la fondation pour l'être humain de la relation d'objet⁸.

Reconnaître que toute interprétation, par son caractère nécessairement relationnel, appartient à la survivance en nous d'un *espace potentiel*, et ce dans la problématique, toujours complexe, mais toujours renouvelée, de notre adhésion ou non, permet de ce fait la formulation d'une part de subjectivité. Laquelle ne relève alors plus seulement d'un jugement autoritaire ou arbitraire, mais d'un essai de comprendre la nature de notre relation personnelle, fiable ou non, à l'objet étudié.

Dialogique et *espace potentiel* nous sont donc apparus comme deux outils de pensée permettant de pousser plus loin notre enquête sur le phénomène de l'interprétation, en tant que *dynamique* et *relation*. Et ce dans le but défini au début de cette introduction, à savoir dépasser le concept de *jugement*, dont nous avons tôt perçu les limites arbitraires.

Ainsi la voie est-elle toute tracée pour qu'un jeu en commun s'instaure au sein d'une relation⁹.

*

Après ce dossier de présentation on trouvera sur le site trois autres dossiers qui reflètent chronologiquement la marche de nos premiers travaux :

Dossier lieder qui donne un aperçu de nos premières tentatives sur deux lieder (*Feldeinsamkeit* de Brahms et *Am Meer* de Schubert) dans une comparaison de tous les enregistrements que nous avons repérés.

⁸ Voir le dossier « Lectures croisées » pour les textes de Winnicott ainsi résumés.

⁹ Winnicott, *op. cit.*, p. 68.

Dossier Berlioz où un seul objet, la vidéo de *La Damnation de Faust*, enregistrée au Festival de Salzbourg en 1999, dans la mise en scène de la *Fura dels Baus*¹⁰, donne lieu à quatre textes signés chacun par les premiers membres du groupe de travail.

Dossier Bach où nous avons choisi cette fois une œuvre sans support textuel, la *Toccatà en ré majeur* BWV 912 de Bach, de nouveau en réunissant toutes les interprétations enregistrées disponibles, mais en laissant à chacun des quatre auteurs le choix d'une ou plusieurs d'entre elles pour construire son texte.

¹⁰ Édition en DVD ARTHAUS - MUSIK n° 100 018. Distribué en France par BEL AIR MEDIA.