Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: L'authenticité de l'interprétation musicale : mythe ou exigence esthétique?

Autor: Wirth, Jean

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858785

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JEAN WIRTH

L'authenticité de l'interprétation musicale : mythe ou exigence esthétique ?

La notion d'authenticité ne pose pas beaucoup de problèmes à l'historien de l'art : un tableau attribué à Titien est authentique ou ne l'est pas. Il en va de même pour le musicologue, par exemple face à une partition de Chopin jugée autographe. Mais il se trouve que l'œuvre musicale n'est pas une partition : elle n'existe que dans une réalisation sonore, dans une interprétation. Or depuis plusieurs décennies, la prétention de l'interprétation musicale à l'authenticité est le plus souvent dénoncée comme une utopie. Bien des tableaux anciens ont été vigoureusement nettoyés, rentoilés, retouchés, repeints, découpés pour s'adapter à un cadre. La statuaire des cathédrales gothiques a généralement perdu sa polychromie sous l'effet conjugué des intempéries et des vicissitudes du goût : il n'en subsiste plus que des fantômes incolores. Et pourtant, non seulement l'œuvre d'art défigurée est jugée authentique, mais encore la notion d'authenticité lui est appliquée sans réticence, comme si son état présent n'était pas lui aussi le produit d'une interprétation. A l'éditeur de Chopin qui, comme un restaurateur compétent, débarrasse sa musique des repeints intempestifs pour en restituer les vives couleurs, j'aimerais faire hommage de quelques réflexions sur ce paradoxe, en mettant en forme les arguments que suscitèrent plus d'une fois nos discussions amicales.

Le débat sur l'authenticité musicale est visiblement suscité par l'essor des interprétations historicistes. Un nombre croissant de musiciens joue la musique du passé en recherchant les instruments appropriés, en choisissant des partitions non frelatées (*facsimile*, *Urtext*, éditions critiques), en les lisant à la lumière des traités pour restituer les *tempi*, les phrasés, les ornements et, plus généralement, toutes les nuances non écrites qui font le style d'une époque. Le plus souvent, ces partisans de l'authenticité ne se justifient guère, car leur démarche leur semble aller de soi. Tout au plus jouent-ils quelquefois de la musique contemporaine pour écarter le soupçon de passéisme. En revanche, leurs adversaires argumentent pour dénoncer non pas un manque d'authenticité, mais la recherche de l'authenticité. Il semble qu'on peut distinguer quatre griefs principaux :

- La recherche de l'interprétation authentique repose sur une contradiction logique. Une œuvre musicale peut être authentique, mais son interprétation est actuelle par définition : elle est de toute manière un avatar contemporain de l'œuvre et la notion d'authenticité ne saurait s'y appliquer.
- L'exigence d'authenticité est vaine, car nous avons le droit d'interpréter les pièces comme nous le voulons, sur les instruments que nous voulons, ce que faisaient d'ailleurs les Anciens.
- La recherche de l'authenticité conduit à une aporie esthétique. Notre sensibilité est différente de celle de nos ancêtres et il faut adapter les pièces pour qu'elles nous fassent un effet comparable.
- L'authenticité est impossible de fait, car nous n'avons pas les moyens de savoir comment se jouaient les pièces à l'époque.

Bien sûr, ces arguments sont contradictoires entre eux, mais ils ne viennent pas toujours des mêmes critiques et pris séparément, ils méritent chacun l'attention. Prenons les donc un par un.

Une contradiction logique ?

Il faut d'abord écarter un type d'objection qui ne mériterait pas d'être mentionné, s'il n'était souvent proféré par des gens qui se piquent de philosophie : il consiste à nier l'existence de l'authenticité, parce que l'authenticité a toujours des limites. Cela revient à dire que le bien et le mal n'existent pas, parce que personne n'est tout bon ou tout mauvais. En fait, pour parler en termes aristotéliciens, l'authenticité est une qualité susceptible de plus ou de moins. Dire qu'une interprétation n'est jamais authentique revient à dire qu'un café n'est jamais chaud, même quand il brûle les lèvres. L'usage des historiens de l'art est sur ce point bien préférable, car l'authenticité est pensée comme relative : lorsque les statues gothiques privées de leur polychromie sont considérées comme authentiques, c'est relativement aux copies et aux pastiches des siècles postérieurs.

Il est plus sérieux de faire état d'une contradiction entre la notion d'interprétation en général et celle d'authenticité. Par définition, l'interprète fait dire à un texte autre chose que ce qu'il dit. Comme on le voit à l'exemple du commentaire biblique, l'interprétation est un texte sur le texte et donc un nouveau texte. Le mot « interprétation » a été appliqué au jeu théâtral à partir de 1874 (selon le petit Robert) et ensuite à la mu-

sique. Il traduit l'idée que l'œuvre n'est pas le texte écrit, mais ce qu'on en fait sur scène et qui exige une part importante de création. Dans les siècles précédents, l'auteur de l'œuvre présidait le plus souvent à son exécution et y participait, mais les choses avaient changé au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Les œuvres du passé représentaient une part croissante du répertoire et Molière n'était plus là pour jouer Tartuffe, ni Beethoven pour diriger ses symphonies. Les exécutants avaient à retrouver l'esprit d'une œuvre et donc à l'interpréter.

Si des œuvres contemporaines au style familier étaient restées l'essentiel du répertoire et si l'auteur et l'exécutant avaient continué à se confondre le plus souvent, la notion d'interprétation ne se serait probablement imposée ni au théâtre, ni en musique. Il y aurait toujours eu des gens qui jouent mal ou faux, c'est-à-dire des difficultés ou des erreurs d'exécution, et des gens qui jouent autre chose que le texte ; non pas des interprétations, mais des adaptations. Tout au plus aurait-on pu parler d'interprétation pour la marge de manœuvre laissée à un musicien compétent par les indications écrites du compositeur – désormais très petite – et par les conventions tacites du style, comme le nombre approximatif de décibels qu'on attend d'un *f* ou d'un *ff*.

Il en va bien autrement lorsqu'on joue les œuvres du passé. Les conventions stylistiques ne sont plus les nôtres et leur découverte est une part essentielle de la musicologie. En plus, à mesure qu'on remonte dans le passé, la notation musicale est plus sommaire et présuppose davantage la familiarité du style, même si ce phénomène est loin de suivre une évolution linéaire. La restitution des œuvres exige donc un important travail philologique, préalable à ce que nous appelons l'interprétation. Si ce travail était parfaitement abouti, la tâche et la liberté du musicien actuel ne se distingueraient pas de celles des Anciens et il n'y aurait pas vraiment lieu de le désigner comme interprète. Comme c'est rarement le cas, comme l'état de conservation des sources et leurs silences imposent des limites à la philologie, on ne peut exécuter l'œuvre intelligemment qu'en suppléant à la connaissance par un acte interprétatif. La notion d'interprétation est donc liée à l'inévitable imperfection des connaissances musicologiques : le musicien doit entreprendre une restitution plus ou moins hasardeuse, à l'aide de son intuition et de son goût nécessairement subjectifs.

Dans la mesure où l'insuffisance des connaissances laisse libre cours à l'arbitraire de l'interprétation, il y a bien quelque chose de contradictoire à parler d'authenticité, mais dans cette mesure seulement. On retombe en effet sur l'évidence énoncée plus haut : l'authenticité absolue n'existe pas plus que le bien ou dans le mal absolu, mais ce n'est pas une raison pour

nier qu'il y a des interprétations plus ou moins authentiques, c'est-à-dire plus ou moins compétentes musicologiquement et fondées sur des hypothèses plus ou moins vérifiables.

Une exigence vaine ?

La liberté de l'interprétation est un fait : aucune utilisation des musiques sur lesquelles il n'y a plus d'ayant droits n'est interdite. Les exemples les plus irrespectueux ne manquent pas et sont parfois réjouissants. La Cinquième Symphonie de Beethoven a fait l'objet de pastiches qui n'ont rien à envier aux caricatures de la *Joconde*, comme *La pince à linge* des Quatre Barbus. La transposition d'œuvres d'orgue sur l'accordéon donne parfois d'excellents résultats. Le phénomène est d'autant moins une nouveauté que, quelques siècles plus tôt, la protection des droits d'auteurs n'existait pas. Au XVIe siècle, la *Bataille* de Janequin a été adaptée pour la danse sur toutes sortes d'instruments. Tandis que J. S. Bach adaptait pour quatre clavecins un concerto pour quatre violons de Vivaldi, les chansonniers parisiens recyclaient l'Air des Sauvages des *Indes Galantes* en chansons satiriques.

Mais il s'en faut de beaucoup que le rejet de l'authenticité vienne au secours de cette liberté que personne ne conteste. Ce ne sont pas les adaptations les plus libres que revendiquent les détracteurs de l'authenticité, mais l'interprétation la plus codifiée et la plus scolaire qui soit. Il n'est pas plus question de jouer Bach ou Chopin sur un accordéon que sur le clavecin ou le pianoforte. Le seul instrument qui jouerait suffisamment juste et qui possèderait toutes les nuances nécessaires pour leur rendre justice serait le piano à cadre métallique des firmes Steinway, Bösendorfer et éventuellement Yamaha. Vers le milieu du XXe siècle, l'enseignement des conservatoires et les modèles diffusés par le disque ont couché l'interprétation sur un lit de Procuste. Dans un ouvrage d'essais, *Le compositeur et son double*, le chef d'orchestre René Leibowitz confessait en 1971 qu'il ne parvenait guère à distinguer deux interprétations différentes de Wagner autrement qu'à la prise de son. La liberté d'adaptation dont jouissait Bach par rapport à Vivaldi, ou encore Schoenberg par rapport à Bach, n'est vraiment pas l'objet du débat.

Entre la transposition de Vivaldi au clavecin et le passage du clavecin au piano moderne, il y a une différence élémentaire qu'on omet généralement de signaler. Bach ne prétendait pas que l'œuvre transposée soit

l'original de Vivaldi et il était fréquent que l'adaptateur mette frauduleusement son propre nom sur l'œuvre transposée. En revanche, la transposition de Bach sur le piano moderne est donnée comme du Bach : programmes de concerts et pochettes de disques parlent explicitement de ses « concertos de piano ». (La réponse à ceux qui s'en inquiètent est bien connue : si Bach avait disposé du piano moderne, il l'aurait préféré aux claviers anciens. A quoi on peut répliquer : si ma grand-mère avait des pédales, ce serait un vélo). Même si la comparaison peut paraître saugrenue, le débat rappelle *mutatis mutandis* celui sur les organismes génétiquement modifiés, car il tourne autour de l'étiquetage. Il s'agit d'assimiler le produit d'une technologie à celui d'une autre, à l'insu du consommateur. Les avantages du procédé sont aussi évidents en musique que dans l'industrie agricole. Jouer tout le répertoire avec une technique unique, sur le même instrument moderne bien adapté aux grandes salles de concert, cela représente une économie de travail considérable et c'est financièrement avantageux pour le musicien. Il peut changer de répertoire sans apprendre de nouveaux doigtés et n'a pas besoin d'un éventail de clavecins et de pianoforte qui nécessiterait un vaste appartement. Qui plus est – et là s'arrête la comparaison avec les manipulations génétiques – les critiques, le public et les jurys des concours peuvent comparer les performances des interprètes sur un exercice identique, sans s'embarrasser de critères musicologiques.

Le problème n'est pas de savoir si les adaptations et les transpositions sont licites, car elles le sont, y compris la transposition de Bach sur le piano moderne. Il est même licite de faire passer cette transposition pour l'original, car cela ne contrevient à aucune réglementation, mais on peut douter que ce soit honnête. Paradoxalement, la liberté d'adapter les œuvres est invoquée au profit d'une seule tradition musicale aux détriments de toutes les autres, en rejetant avec une vigueur particulière l'utilisation des instruments et des techniques authentiques. Le refus de l'authenticité comme une exigence vaine est-il vraiment la revendication d'une liberté ? Ne serait-il pas plutôt celle de la facilité, de l'ignorance et du conformisme ?

Une aporie esthétique ?

La pratique de la musique ancienne est sans doute le meilleur moyen de se convaincre que nous ne vivons pas dans le passé. Nous percevons le son des instruments anciens comme relativement doux, parce que nous som-

mes habitués à des instruments plus bruyants, voire à la sonorisation. Il en va de même des voix, lorsqu'elles renoncent aux *fortissimi* dans les aigus qui caractérisent la pratique vocale depuis le vérisme. Du même coup, nous pouvons nous étonner que les Anciens jugeaient expressives et vigoureuses des musiques que nous trouvons apaisantes.

Un paradoxe peu discuté montre encore mieux que le passé est irrévocable. Nous jouons les pièces de plusieurs siècles et de plusieurs pays qui n'avaient pas les mêmes traditions musicales, alors que les musiciens d'antan pratiquaient un style national, parfois deux, et privilégiaient le plus souvent la musique la plus récente. Parmi ces pièces, certaines ont eu un immense succès du fait de leur nouveauté et ont été recopiées des dizaines de fois de manuscrit en manuscrit jusque dans les provinces les plus reculées. Mais pour autant que nous la percevions, leur nouveauté ne nous touche plus, car nous connaissons un grand nombre d'œuvres qu'elles ont inspirées. Plus une œuvre a plu par sa nouveauté, plus elle a été ensuite banalisée. Nous la percevrions de manière toute différente si nous pouvions ne pas connaître la suite de l'histoire : il y aurait en quelque sorte du suspens. Inversement, il doit nous arriver assez souvent d'aimer les pièces pour leur archaïsme, pour des traits stylistiques qui sont progressivement devenus exotiques, mais qui n'étaient alors que désuets. Il nous est difficile de comprendre pourquoi le roi de Pologne n'a pas apprécié la Messe en si mineur de Bach et n'en a pas aussitôt engagé l'auteur, car nous ne la percevons pas comme une œuvre provinciale à laquelle il manque le *cantabile* et la nervosité du style galant. C'est pourtant bien ainsi qu'elle devait être ressentie à Dresde. Il s'ensuit que nos efforts pour faire revivre une musique ne nous mettent en aucun cas dans la situation des contemporains et ne nous font pas partager les mêmes émotions.

La volonté de contourner l'obstacle est assez fréquente chez les musiciens. Il s'agit alors de donner un équivalent de ce que les contemporains pouvaient ressentir. Pour les uns, c'est justement là le rôle de la transposition sur instruments modernes. Mais les spécialistes de musique ancienne ne sont pas en reste. Depuis une trentaine d'années, la mode est aux continuos tonitruants, aux intentions expressives des chanteurs sur chaque note pour compenser l'absence de diction, aux *tempi* alanguis dans les mouvements lents, pour ne rien dire de la mise en scène des opéras qui prétend les rendre intéressants en les truffant de plaisanteries puériles, comme de faire entrer une automobile sur scène ou, depuis quelque temps, de s'y exhiber nu comme un ver. Ce qu'on nous donne pour de l'opéra baroque peut faire regretter Bach au piano, surtout lorsque s'y ajoute la prétention à l'authenticité.

Sans sous-estimer l'aspect strictement commercial du phénomène, il faut faire état d'un contresens esthétique qui concerne l'ensemble des arts depuis le XXe siècle : la confusion entre la réalité de l'œuvre et l'impression subjective qu'elle produit. L'authenticité recherchée est alors celle du sentiment éprouvé et non celle de l'œuvre, ce qui conduit à des apories. Car, si quelque chose devait nous faire une impression approximativement comparable à celle que dut faire l'*Orfeo* de Monteverdi en 1607, ce ne serait pas une modernisation de cet opéra, mais un spectacle musical d'aujourd'hui qui présenterait à la fois la même nouveauté par rapport aux habitudes et la même cohérence esthétique. Quel que soit le degré d'adaptation, les sentiments que nous éprouvons devant une œuvre du passé ne peuvent rejoindre ceux des contemporains : ils ne peuvent être « authentiques » et n'ont pas à l'être.

Une œuvre exotique ou une œuvre du passé peut nous émouvoir autant ou plus que ceux à qui elle était primitivement destinée, mais elle nous émeut différemment. Le sentiment esthétique peut être aussi bien stimulé par l'étrangeté que par la familiarité. Ecouter une musique du passé ou celle d'un peuple exotique ne saurait nous donner la sensibilité de ceux qui l'ont produite, mais nous aide à comprendre cette sensibilité, dans la mesure exacte où cette musique nous parvient sous une forme authentique. C'est dire que l'authenticité, loin d'être une aporie esthétique, garantit un progrès de la conscience esthétique.

Une impossibilité de fait ?

Une fois admis que les objections théoriques contre l'authenticité de l'interprétation – contradiction logique, vaine exigence et aporie esthétique – ne sont pas vraiment fondées, il devient possible d'aborder le problème concrètement. Quelles exigences doivent être remplies pour qu'il soit raisonnable de parler d'authenticité ? Peut-on remplir ces exigences ? Il apparaît immédiatement que la réponse varie selon les époques et les styles musicaux considérés. Pour un genre musical particulier, elle dépend essentiellement de l'existence et de la précision de la notation, des traités et des autres documents relatifs aux conventions tacites, de la conservation des instruments de musique, de ce qu'on sait sur la nature des voix et sur les pratiques vocales. Dans le champ toujours plus étendu de l'interprétation des musiques du passé, ces exigences sont très diversement satisfaites. Prenons en exemple deux cas limites, soit les œuvres circulant

sous le nom de Hildegarde de Bingen et le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky.

Dans le domaine de la monodie médiévale, l'œuvre musicale de Hildegarde de Bingen (1098-1179) n'est pas celle dont la reconstitution est la plus incertaine. On possède d'elle 77 chants, principalement des antiphones et des répons. Même s'il est anachronique de qualifier les musiciens médiévaux de compositeurs au sens moderne du mot, il est possible que la grande abbesse ait inventé tout ou partie de ces mélodies. Les spécialistes relèvent une exceptionnelle vivacité des lignes mélodiques qui peut correspondre à une tradition locale, mais qui est généralement interprétée comme un effet de sa forte personnalité, ce qui n'est pas à exclure au vu de son œuvre littéraire. Ces chants sont notés sous forme de neumes, parfois sur une portée permettant la précision diastématique. En admettant que la détermination du mode utilisé ne pose pas de problèmes, il reste que nous n'avons pas d'indications rythmiques. En outre, nous ne savons ni si ces chants pouvaient faire l'objet d'un traitement polyphonique improvisé, du type de l'organum, ni s'il était coutumier de les accompagner sur des instruments. Sur les techniques et le style vocal de la musique liturgique au XIIe siècle, nous ignorons à peu près tout. Quant aux instruments, ils ont disparu et on les reconstitue de manière très approximative à partir de l'iconographie. Il en résulte que ces œuvres sont méconnaissables d'une interprétation à l'autre, ne serait-ce que par le choix ici d'un plain-chant rêveur, là du rythme entraînant d'une chanson à danser. Il s'agit d'authentiques créations contemporaines, dont le principal point de contact avec la musique médiévale est le retour à la modalité.

Un chef d'orchestre qui voudrait aborder le *Sacre du printemps* d'un point de vue historiciste aurait infiniment moins de problèmes. Les instruments et leur technique se sont peu modifiés depuis un siècle et, si les musiciens jugeaient nécessaire de recourir aux instruments d'époque, ils les retrouveraient facilement. De surcroît, nous possédons des enregistrements de l'œuvre, non seulement par le compositeur, mais encore par Pierre Monteux qui dirigea la première. Le chef pourrait même se payer le luxe de choisir entre la manière du compositeur et celle de Monteux, ou encore d'imiter leurs interprétations les plus anciennes et de rechercher comment ils pensaient l'œuvre à la veille de la première guerre mondiale. Il est connu en effet que le compositeur a retravaillé le *Sacre* par la suite : il n'avait aucune raison de rester fidèle à sa conception première.

La majorité des cas se situe entre ces deux pôles, celui de Hildegarde et celui de Stravinsky. Le problème de l'authenticité peut être raisonnablement posé dès que la pièce est conservée dans une notation suffisamment

précise pour qu'elle soit reconnaissable à travers ses diverses interprétations. Cela commence à être le cas avec des œuvres comme la Messe de Guillaume de Machaut, dont l'écriture à quatre voix est notée avec exactitude, tant pour les hauteurs que pour les rythmes. Il devient un faux problème lorsque l'écart entre deux interprétations ne dépasse plus celui qu'aurait admis le compositeur chez les musiciens de son entourage.

Dans l'entre deux, on peut distinguer des difficultés de nature différente :

- Bon nombre de problèmes se résolvent entièrement lorsqu'on veut bien tenir compte des connaissances musicologiques disponibles. Nous possédons, sous forme d'originaux bien conservés ou de copies, des pianoforte et des clavecins qui auraient certainement donné satisfaction aux musiciens du temps. Nous connaissons exactement les tempéraments et souvent les diapasons en usage dans une époque et un milieu. A partir du XVIIIe siècle, les indications que nous avons sur le *tempo* sont généralement suffisantes pour que nous puissions nous tenir dans les limites qui étaient alors celles de la liberté du musicien. Pour les deux siècles antérieurs, l'ornementation plus ou moins volubile des pièces et – lorsqu'il y a lieu – la connaissance des pas de danse, sont d'une aide précieuse pour déterminer le *tempo*.
- Nous avons moins de certitudes sur certaines pratiques, en particulier sur les phrasés. Quelle était en France vers 1700 l'amplitude désirée du *rubato* ? Jusqu'à quel point les arpèges du style brisé épousaient ou syncopaient la structure rythmique des pièces en forme de danse ? Quelle était la manière exacte de réaliser les notes inégales dont nous parlent les traités ? Les seuls enregistrements anciens dont nous disposons pour le XVIIIe siècle sont des automates dont le témoignage est précieux, mais dont on ne peut attendre la souplesse et l'expressivité d'un musicien vivant. La solution de ces problèmes ne se heurte pas à un obstacle technique et il est tout à fait possible que tel interprète actuel joue Couperin ou Rameau d'une manière qui aurait plu à ces compositeurs et à leurs commanditaires. Ce n'est pas la possibilité de l'authenticité qui est ici en cause, mais la difficulté de savoir ce qui est authentique.
- Sur d'autres points, de véritables problèmes techniques se présentent : nous savons ce qu'il faudrait faire, mais nous en sommes incapables. Les femmes n'étaient pas admises à chanter à l'église, de sorte que les voix aiguës étaient confiées à de jeunes garçons ou à des castrats. Les voix de garçons existent toujours, mais il y en a peu qui soient à même de chanter avec justesse et expression un air de cantate de Bach. La

mue survient aujourd'hui plus vite qu'il y a deux siècles et ne laisse pas le temps de parvenir à une maturité musicale suffisante. Notre évolution physiologique a aussi des conséquences sur la tessiture de ténor. Nous avons grandi dans les dernières décennies et les voix d'hommes sont majoritairement des barytons et des basses. Dans les chorales, des contraltos féminins servent souvent de ténors. Les ténors légers que demande l'opéra français sont encore plus difficiles à trouver que les ténors ordinaires.

– Le problème technique est souvent un problème sociologique. L'authenticité pourrait mener au crime si l'on décidait de revenir à la pratique des castrats, laquelle n'a d'ailleurs jamais fait l'unanimité. Dans le cas des voix de garçons, leur rareté est liée, comme on l'a dit, à la précocité de la mue, mais elle l'est aussi au contexte sociologique de l'enseignement. Un jeune garçon doué ne va pas forcément à l'église et, dans les églises, la musique de variétés s'est souvent substituée au plain chant et à la polyphonie. Enfin, les tendances pédagogiques actuelles qui prétendent stimuler la créativité aux dépens d'un apprentissage rigoureux ne favorisent pas la formation de jeunes virtuoses. L'impossibilité de surmonter ces obstacles sociologiques n'est pas absolue, mais elle est bien réelle.

Les difficultés que nous venons de prendre en exemples ne permettent pas de conclure que l'authenticité est impossible, mais montrent qu'elle a des limites. Or il est souvent possible de ruser avec les limites. On trouve, particulièrement en Angleterre, des chanteuses dont il est difficile de distinguer la voix de celle des garçons. Par ailleurs, les témoignages anciens nous apprennent que les voix de castrats se distinguaient de celles des femmes par leur puissance, mais cela ne veut pas dire qu'elles se distingueraient ainsi de celles de la plupart des chanteuses d'aujourd'hui. Beaucoup de nos chanteuses possèdent une physiologie et une puissance vocale qui les rapprochent sans doute plus des castrats que des cantatrices de l'époque baroque. La voix de ces dernières devait être plus fluette et ressemblait peut-être vaguement à nos voix de soubrettes. La solution qui consiste à apparier des voix féminines dans les premiers rôles de l'opéra baroque – y compris sur scène grâce à la pratique du travesti – est certainement la bonne. Il est difficile de comprendre pourquoi certains chefs ou leurs metteurs en scène veulent à tout prix confier les rôles masculins à des hommes qui chantent à l'octave inférieure, alors qu'ils n'ont aucune objection face à la pratique du travesti chez Mozart ou chez Richard Strauss.

Les problèmes techniques ou sociologiques ne sont pas les plus délicats. Pour nous, comme pour les Anciens, il s'agit de se débrouiller. Lorsqu'on ne disposait pas d'un orchestre, on jouait les symphonies de Beethoven en quatuor ou on les transcrivait au piano. Cela ne relève pas de l'interprétation, mais de l'adaptation que nous en avons distinguée. En soi, une adaptation n'est pas plus ou moins authentique, mais elle peut limiter considérablement l'authenticité de l'interprétation. Pour autant que l'on sache ce qui se faisait, il s'agit de choisir la solution la moins mutilante. Le problème le plus difficile n'est finalement pas celui-ci, mais celui de savoir ce qui est authentique, lorsqu'on parvient aux limites du savoir musicologique. Il peut en partie se résoudre par les progrès de ce savoir, mais il peut aussi demander qu'on dépasse le cadre ordinaire de la musicologie.

La musicologie de l'interprétation (ou « performance studies » comme elle est explicitement désignée dans les pays anglo-saxons) permet de connaître les conventions explicitées dans les traités, comme la réalisation des ornements notés, l'introduction d'ornements improvisés ou encore les notes inégales, caractéristiques de la musique française dès la seconde moitié du XVIIe siècle. Les conventions implicites sont plus difficiles à connaître, mais elles se révèlent souvent lorsque le musicien ou la musique voyage d'un milieu à l'autre. Notre meilleur informateur sur le style lulliste est certainement Georg Muffat, parce qu'il doit expliquer à des Allemands des conventions qui vont sans dire à la cour de Versailles. La description des styles passés est aussi précieuse que celle des styles étrangers. Le traité de luth de Monsieur Basset, dans l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1636), parle d'un ornement, le verre cassé, qui n'est rien d'autre que le vibrato, pour nous dire qu'il est passé de mode parce qu'on en abusait. La remarque permet de comprendre pourquoi les luthistes du début du siècle exploitent si volontiers le bas du manche, ce qui produit automatiquement du vibrato, alors que ceux de la génération de Mersenne l'évitent autant que possible.

De tels textes sont de véritables pierres de Rosette pour l'interprète, mais ils ne fournissent le plus souvent que des indications qualitatives et, du même coup, relatives. Qu'il s'agisse de n'importe quel problème de phrasé ou d'intensité sonore, nous aimerions avoir des repères absolus. Nous sommes reconnaissants à Monsieur Basset de nous faire comprendre que la génération précédente abusait du vibrato, mais cela ne nous dit pas si le jeu de Jean-Baptiste Bésard ou de John Dowland était aussi affecté que celui du guitariste Andrés Segovia ou s'il correspondait à ce que nous estimons aujourd'hui convenable. Dans la première hypothèse, ce sont les luthistes du temps de Mersenne, comme le Vieux Gautier, qui

devaient jouer d'une manière « normale » pour nos oreilles. Dans la seconde, le son de ces derniers devait être assez sec et nous ferait peut-être l'effet d'un cliquetis. Face aux nombreuses exigences qui ne sont pas quantifiables, les Anciens se référaient au bon goût et demandaient de jouer « avec discrétion », une expression ambiguë qui implique tout à la fois la retenue et la licence (« boire à discrétion »). Cela impliquait la connaissance des usages et de bonnes manières sur lesquelles nous ne pouvons plus prendre modèle.

Les connaissances musicologiques ne suffisent donc pas à garantir l'authenticité de l'interprétation. On peut corriger une erreur musicologique, mais, pour corriger les fautes de goût, il faudrait disposer de critères si subtils que les Anciens renonçaient à les codifier, alors qu'ils sont déterminants pour le résultat sonore. L'évolution de l'interprétation de la musique baroque dans le dernier quart de siècle suffit pour s'en convaincre. Indépendamment de leurs connaissances musicologiques très variables, les spécialistes font des choix qui relèvent du goût et qui ne s'affinent pas toujours avec le temps. En simplifiant trop, notons que les instruments sont passés d'une articulation sèche et nerveuse (Kuijken, Hogwood, Göbel) à un jeu nettement plus souple, mais parfois léché (Concerto Köln, Giardino Armonico), les voix d'un timbre léger et peu expressif (Judith Nelson, Marianne Kweksilber) à une sorte de vérisme baroqueux (Guillemette Laurens) et à un volume sonore compatible avec les orchestres modernes (Mireille Delunsch). Ces évolutions traduisent plutôt des changements de mode liés à la consommation frénétique des enregistrements ou encore la volonté de faire de l'opéra baroque un spectacle rendu « vivant » que les progrès de la musicologie de l'inter–prétation. Contentons-nous d'un point significatif : la diction des chanteurs est devenue à ce point inintelligible depuis un demi-siècle qu'on s'est finalement résigné à sur-titrer les opéras. Et pourtant, l'intelligibilité du texte fut une exigence première des compositeurs depuis la naissance de l'opéra, et les chanteurs prononçaient encore admirablement durant la première moitié du XXe siècle. Le retour à une diction claire serait non seulement un immense progrès musicologique, mais encore le moyen le plus sûr de rendre l'opéra vraiment vivant.

A défaut de pouvoir codifier le bon goût, les Anciens en ont donné l'exemple dans des arts que nous n'avons pas besoin de restituer, à commencer par la littérature et la peinture. Il va de soi qu'il ne suffit pas de bien les connaître pour trouver la manière juste de placer les appogiatures, mais lorsqu'on possède les connaissances musicologiques nécessaires, cela permet d'approcher le style. Dans tous les cas, un style constitue une limitation conventionnelle des moyens expressifs, fondée sur des limita-

tions techniques imposées ou volontaires. La première caractéristique de la peinture médiévale est l'absence du mélange de couleurs. La première caractéristique du théâtre français classique est la limitation du vocabulaire à cinq mille mots environ : cela vaut également pour les livrets d'opéra. Dans des tragédies qui parlent de passions perverses, de meurtres et d'adultères, cela suppose les formes d'expression indirecte que sont la métaphore, l'allusion, l'ellipse et la litote. Il en découle une pudeur qui, loin de laisser insensible, amplifie l'émotion. Des réflexions comparables peuvent être faites sur la peinture de Poussin, par exemple. Il n'est que de comparer sa composition du *Déluge* avec le *Radeau de la Méduse* de Géricault pour comprendre combien l'expression de l'horreur y est retenue.

Le parallèle des arts oblige donc à mettre en doute le style d'interprétation musicale qu'on impose aujourd'hui à la musique française du XVIIe siècle. Est-il nécessaire de gémir littéralement chaque fois qu'on prononce le mot « douleur », de hurler systématiquement « traître » ou « perfide » et de laisser régulièrement la voix s'effondrer sur « mort » ? Ne vaudrait-il pas mieux laisser le mot et l'ornement qui le souligne faire leur effet que de les transformer en une sorte de cri primal *ready made* ? Plus le texte et la musique sont denses et riches en intentions, plus les effets excessifs créent de monotonie. L'Italie dite « baroque » fait preuve d'un lyrisme moins contenu que la France dite « classique », mais on chercherait en vain, même dans la peinture napolitaine, les audaces d'un Géricault, tandis que, de Caccini à Cavalli, la monodie devient insupportable lorsque le chanteur charge chaque ornement d'un effet expressif. Les conseils de Shakespeare, le dramaturge que Stendhal opposait à Racine, valent sans doute pour tout le théâtre du XVIIe siècle et bien sûr pour sa musique :

> Dites cette tirade, je vous en prie, d'une manière cursive et bien articulée, comme je viens de le faire ; mais si vous la beuglez, comme font nombre de vos acteurs, autant confier mon texte au crieur public. Et puis ne fauchez donc pas trop l'air avec la main, comme ceci. Allez-y doucement. Dans le torrent même, dans la tempête ou, si je puis dire, l'ouragan de la passion, obtenez et imposez une tempérance qui lui donne du velouté. Il m'offense jusqu'à l'âme, le bruyant cabotin emperruqué, déchirant son cœur en lambeaux, en loques, qui rompt les oreilles du parterre, lequel du reste ne se laisse émouvoir, le plus souvent, que par ces déclamations redondantes. De pareils sur-Artabans méritent le fouet. Evitez ces exagérations, je vous en prie.
>
> (*Hamlet*, acte III, scène 2 ; traduction d'André Gide)

De l'époque baroque à la nôtre, la recherche de l'expressivité directe aux dépens de la stylisation, de la convention, de l'expression rhétorique n'a fait que croître. Dans l'expression picturale de l'horreur, par exemple, le *Radeau de la Méduse* est dépassé depuis longtemps. On peut sans grand ris-

que en conclure que même la musique romantique devrait être jouée avec plus de retenue que nous ne le faisons. Elle n'en deviendrait pas forcément ennuyeuse, car on ne gagne rien en expressivité à trop élever la voix.

D'un point de vue strictement musicologique, l'interprétation de la musique ancienne a progressé dans les dernières décennies. Nous connaissons mieux aujourd'hui la composition exacte des orchestres baroques et romantiques et nous ne jouons plus Lully et Mozart sur les mêmes violons et au même diapason. On peut en revanche douter que le problème le plus délicat, celui du goût, ait obtenu toute la considération qu'il mérite. On peut même se demander si l'exigence du goût n'est pas ressentie comme rétrograde, voire comme antidémocratique (ce qu'elle est à l'évidence, si la démocratie, c'est la radio-trottoir et la télé-réalité). Or la recherche de l'authenticité passe non seulement par les connaissances musicologiques, mais encore par une interrogation sur le goût et sur ce que nous en avons fait. Elle est fondée sur la nostalgie du goût, un phénomène qui scandalise les gardiens de l'ordre (ou du désordre) esthétique régnant. Aussi la rejettent-ils avec des arguments péremptoires qui interdisent toute mise en cause de leurs habitudes, mais ne résistent pas à l'analyse.

Il reste à savoir pourquoi le restaurateur qui dégage les couleurs originales d'un tableau, ou encore le musicologue qui édite scrupuleusement les musiques du passé, ne sont pas accusés à leur tour de se livrer à une vaine recherche de l'authenticité. A titre d'exemple, la polémique suscitée par la restauration des fresques de la Chapelle Sixtine ne condamnait pas la recherche de l'authenticité. Bien au contraire, on reprochait au restaurateur (sans doute à tort) d'avoir éliminé les couches superficielles de l'œuvre et d'avoir ainsi attenté à son authenticité. Dans le cas de l'objet d'art, l'intervention porte sur la substance de l'œuvre que tout le monde souhaite préserver, mais cela ne résout pas le problème, car le musicologue jouit du même traitement que le restaurateur, alors qu'il n'intervient pas plus sur la substance de l'œuvre que le musicien. En fait, le restaurateur et le musicologue, mais pas le musicien, ont ceci de commun que leur pratique n'est pas homologue à celle qu'ils étudient. En louant l'un et l'autre, nous rendons hommage à des techniques et à des sciences d'aujourd'hui. Il en va autrement du musicien, lorsqu'il répudie les habitudes musicales contemporaines pour servir le passé : c'est bien lui qu'on accuse du crime de lèse-majesté. Le musicologue s'est contenté de lui fournir discrètement des armes.