

Université de Montréal

L'interprétation en musique et en traduction

par

Céline Arcand

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en traduction

juin 1999

© Céline Arcand, 1999



100-25-1130

P

25

U54

1999

n. 020

L'Université de Montréal

L'interprétation en anglais et en français

par

Christine Arcand

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en arts (M.A.)
en traduction

juin 1999

© Christine Arcand 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'interprétation en musique et en traduction

présenté par :

Céline Arcand

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Monique C. Cormier
Jeanne Dancette
Alexis Nouss

Mémoire accepté le : 26 août 1999

SOMMAIRE

Ce mémoire porte sur l'analogie entre interprétation musicale et interprétation traductive. Nous proposons en introduction un bref survol de l'évolution des métiers de musicien interprète et de traducteur dans l'histoire. Suivent deux chapitres : le premier est un essai de définition de la notion d'interprétation par l'exploration de deux modèles interprétatifs, en s'appuyant principalement sur des écrits de Hans-Georg Gadamer (courant herméneutique), Roland Barthes et Umberto Eco (courant sémiotique). Les modèles sont présentés sous forme de métaphores : « rêver vers le haut », qui suggère que l'interprète, par un contact privilégié avec l'œuvre, est celui qui peut en libérer l'essence, et « ouvrir la porte », où l'œuvre constitue l'élément central d'un schéma de communication. Ce chapitre comprend également quelques pages consacrées à la question de la fidélité. Le second chapitre présente l'esquisse d'une phénoménologie de l'interprétation qui se cristallise autour de trois éléments, soit le temps, l'oreille et le geste. Le domaine musical occupant dans cette section une place prépondérante, on touche ici à ce qui distingue fondamentalement la musique de la traduction, alors que l'étude des modèles qui précédait nous avait permis de tisser des liens entre les deux domaines. Une conclusion ouverte résume ce que les auteurs étudiés ont écrit (ou pas) sur la traduction, et propose sous forme de questions de prolonger la réflexion sur l'interprétation en s'approchant d'autres écrivains tels Maurice Blanchot, Peter Handke, Henri Meschonnic et Paul Valéry, et en explorant de nouvelles thématiques auxquelles cette notion est liée : le jeu, la traduction « réussie », l'intuition et l'inspiration, et enfin, le silence.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	vi
Introduction.....	1
Essai de définition de la notion d'interprétation	10
Rêver vers le haut.....	11
Ouvrir la porte	46
Le prêtre et le portier	58
Esquisse d'une phénoménologie de l'interprétation	63
Le temps	69
L'oreille	76
Le geste	83
Conclusion	89
Bibliographie.....	96
Remerciements	100

AVANT-PROPOS

En entreprenant des études en traduction, j'étais loin de soupçonner que celles-ci me porteraient à puiser si souvent dans mon expérience de musicienne. Violoniste, c'est ce que je suis d'abord¹ — mon contact avec un autre domaine me le fait ressentir avec beaucoup d'acuité.

Ainsi, je me suis souvent étonnée de la parenté existant entre l'interprétation musicale et celle à l'œuvre dans un processus de traduction. Qu'est-ce qui se cache derrière ce mot, *interprétation*? Le travail de réflexion qui suit prend ses racines dans cette question et plusieurs autres qui s'y sont greffées par la suite.

J'aimerais dire quelques mots sur la façon dont ce texte a été rédigé. J'ai d'abord pris une décision périlleuse, voire téméraire, qui a été de travailler sans plan, de me laisser guider par mon sujet, sans essayer de prévoir où il me mènerait. J'ai donc écrit un premier texte d'une douzaine de pages, sans filet (sans référence autre que mon expérience), auquel est venue s'agglutiner, au fil de lectures et de rencontres diverses, parfois fortuites (le hasard existe-t-il?), la pensée de nombreux auteurs qui à leur tour m'ont engagée à approfondir ma réflexion personnelle. Et ainsi un tri s'est tout naturellement effectué parmi les nombreux thèmes que j'avais au départ pensé aborder ou encore les auteurs qu'on m'avait suggéré de lire. J'ai le sentiment que ce laxisme méthodologique est un des éléments essentiels grâce auxquels j'ai pu mener mon projet à terme.

¹ Cela fera bientôt trente ans que j'ai un violon avec moi. Jouer dans un orchestre est actuellement mon principal gagne-pain.

Le titre du mémoire annonce une analyse comparée entre musique et traduction. On me reprochera peut-être d'avoir traité les deux termes de la comparaison avec injustice : il y a abondance d'illustrations musicales d'une part et très peu d'exemples littéraires de l'autre; aucun chapitre sur la traduction ne fait le pendant du chapitre consacré à la phénoménologie de l'interprétation musicale; et ainsi de suite. Cette excroissance musicale, il m'a fallu l'accepter, car elle s'est avérée inévitable. J'avais au début pensé tracer un parallèle entre la musique et la traduction en sculptant ma réflexion dans deux blocs égaux en poids et en volume. Mais il est vite apparu que la quête d'un équilibre de cette nature aurait été par trop artificielle. Le résultat aurait sonné faux.

Plutôt que d'organiser mon travail selon un plan préétabli, j'ai préféré adopter deux mots d'ordre : souplesse et ouverture. Ces mots d'ordre, je les dois pour une grande part à Gilles Deleuze qui a proclamé la nécessité d'une lecture non philosophique de la philosophie². Je lui suis infiniment reconnaissante de cette pensée qui m'a tant aidée à donner un sens à toutes ces heures passées à lire des écrivains que je comprenais à peine dans l'espoir d'une « rencontre », à trouver du plaisir dans ces lectures difficiles, à jouer à utiliser mon expérience de musicienne pour saisir à ma façon certains auteurs. Bref, j'ai lu et réfléchi sans me *forcer* à comprendre, mais sans non plus présumer de mon incapacité à le faire. Il m'est arrivé, telle la fourmi devant l'obstacle, de simplement changer de cap. Mon travail en était un d'exploration, non de conquête. J'y ai mis beaucoup d'effort et de cœur, sans acharnement.

² Cf. « De Neurologie à Zigzag », troisième partie de l'*Abécédaire de Gilles Deleuze* (film de Paul-André Boutang).

On ne couvre pas en quelques dizaines de pages le sujet de l'interprétation. Sachant qu'il était vain d'essayer de le mettre en boîte de quelque façon, j'ai fait un travail de perçage de fenêtres, d'ouverture de portes. J'ai tâché d'abattre des cloisons entre deux disciplines qui ont beaucoup à échanger et à partager. Plutôt que de cimenter quelques idées sur l'interprétation, j'ai voulu fragiliser l'édifice de certaines convictions la concernant, dans l'espoir de donner un élan à la réflexion dont elle est l'objet.

J'ai écrit ces pages installée à la pointe de ma connaissance, tout juste à la lisière de mon ignorance. On découvre peu de choses à parler de ce que l'on possède. C'est au fond sans intérêt. J'ai donc pris mon expérience d'interprète comme point d'appui pour contempler, puis réfléchir, et enfin écrire sur ce que je ne connaissais pas, c'est-à-dire sans jamais vraiment savoir ce dont je parlais. Cette position d'inconfort choisie pour la rédaction de mon mémoire en fait l'expérience intellectuelle la plus angoissante et la plus stimulante que j'aie connue.

INTRODUCTION

Le terme interpréter est-il davantage qu'un point de rencontre entre la musique et la traduction, une sorte de carrefour où se croisent le musicien et le traducteur, dans la langue française, chacun allant sinon son propre chemin? Interrogeons d'abord le terme en plaçant les figures qu'il évoque dans une perspective historique. Tâchons de voir, en décrivant brièvement ce que fut et ce qu'est le métier d'interprète, si l'exécution musicale et la traduction littéraire³ partagent autre chose qu'un lieu commun terminologique.

Le musicien

C'est avec l'Ars antiqua⁴ que naît véritablement l'interprète tel qu'on veut l'étudier dans ces pages, c'est-à-dire l'interprète qui entretient un rapport complexe avec un texte écrit dont il n'est pas l'auteur. L'écriture polyphonique achevée a en effet « créé » l'interprète, en ce sens que celui-ci est devenu indispensable à partir du moment où l'on a commencé à composer pour plusieurs voix.

À cette époque, le rôle de l'interprète au service de l'église était de rendre possible une communication avec le divin en exprimant l'esprit collectif de la communauté. Toute manifestation d'individualité (ou d'émotion individuelle) était donc par principe bannie de l'interprétation de musique religieuse. Il serait cependant illusoire de croire que ce principe ait pu être

³ Restriction volontaire, car c'est le type de traduction offrant le plus de convergences avec l'interprétation musicale.

⁴ Terme appliqué à la musique allant des débuts de la polyphonie (fin du IX^e siècle) à 1320 environ, mais en particulier à celle du XII^e et du XIII^e siècle.

appliqué à la lettre... En réalité, il ne fait pas de doute que la musique sacrée ait été teintée d'accents régionaux et de pratiques issues de la musique profane, que cela ait plu ou non à un pouvoir ecclésiastique centralisateur qui souhaitait une liturgie désincarnée, unifiée et homogène dans toute la chrétienté.

À l'époque baroque, période de la musique occidentale dont Jean-Sébastien Bach (1685-1750) est sans doute le plus célèbre représentant, l'apport personnel de l'interprète est tantôt très limité, quand il a par exemple à rendre une forme rigoureuse comme la fugue, tantôt très important, lorsqu'il réalise une basse continue⁵ ou exécute du répertoire se prêtant à l'ornementation (les reprises variées⁶ dans les suites, par exemple). Ces pratiques laissent en effet une large place à l'interprète, si ce n'est pour l'expression d'émotions personnelles, en tout cas pour la part d'improvisation qu'exige l'exécution. Le poids de l'église s'allégeant, cette nouvelle émergence de l'individualité se manifeste autant dans la musique profane que dans la musique sacrée.

Qui interprétait la musique à cette époque? Souvent celui qui l'avait écrite. De fait, si l'on souffre aujourd'hui d'un manque d'indications dans les partitions de musique ancienne, il faut comprendre que ce manque n'en était pas un à l'origine, puisque la partition était la plus souvent exécutée ou dirigée par celui qui l'avait composée. Palestrina dirigeait les messes qu'il avait

⁵ Basse continue : Mode d'écriture inauguré en Italie, au début du XVII^e siècle, avec les premiers opéras et généralisé partout, ensuite, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, avant de disparaître totalement vers 1775. Son apogée coïncida avec celle de l'art baroque en musique. Le principe en était de sous-entendre, dans tout ensemble instrumental ou vocal, la présence d'un accompagnement de remplissage, réalisé sur un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth, théorbe, etc.) et dont seule était écrite la basse, chiffrée ou non. (Larousse, *Dictionnaire de la musique*, p. 138.)

⁶ Reprise : Terme désignant la répétition intégrale d'une partie d'une œuvre musicale. Parfois, la *reprise* n'est pas textuelle, mais laisse place à diverses modifications (variations) qui laissent cependant reconnaissable la forme originale déjà entendue. Elle est dite, dans ce cas, *reprise variée*. (Larousse, *Dictionnaire de la musique*, p. 1618.)

écrites, Hændel ses oratorios, et Bach, titulaire des orgues de l'église St. Thomas de Leipzig, jouait lui-même ses chorals et fugues. Ainsi, pendant longtemps, le compositeur qui n'interprétait pas ses œuvres faisait plutôt figure d'exception.

À l'époque classique, la relation entre partition et exécution témoigne d'une interdépendance accrue entre le compositeur et l'interprète : le premier se confondant de plus en plus rarement avec le second, il sentait le besoin de *marquer* davantage la partition en y inscrivant plus d'indications concernant le phrasé, l'articulation, les nuances ou le tempo. Cela a eu pour conséquence de limiter la contribution (la liberté) de l'instrumentiste. De plus, la basse continue a été délaissée; on n'attendait donc plus de l'interprète qu'il sache la réaliser.

Avec les Romantiques, la place est faite à l'individualisme et le travail d'interprétation est abordé de façon plus subjective. Les formes musicales se relâchent pour permettre l'émergence de nouvelles forces expressives. Plus on avance dans le XIX^e siècle, plus le subconscient et l'imagination du musicien sont sollicités. L'interprète s'approprie le texte en le colorant au maximum de son expérience et de sa personnalité, sans penser qu'il risque en ce faisant de trahir le compositeur... attitude qui peut paraître menaçante à ce dernier. C'est peut-être de cette époque que date le tiraillement (qui perdure depuis) entre la subjectivité de l'un et celle de l'autre. Mais en règle générale, l'esprit romantique craint qu'une soumission trop rigide à la lettre ne tue l'esprit de l'interprétation, comme en témoigne cette citation de Liszt :

« Notation, in spite of painstaking conscientiousness, can never fully suffice; although I have been trying by way of precise sketches to clarify my intentions, I do not mean to conceal the fact that certain features —and among them the

most important ones— cannot be put down in writing. Thoroughgoing effects can be achieved only through sympathetic, lofty reproduction by the conductor as well as by the other performers⁷. »

Le XX^e siècle a rendu à l'interprète la possibilité, voire la tâche d'improviser (dans la musique aléatoire notamment), fidèle en cela à l'esthétique de la modernité insistant sur l'autonomie du sujet créateur; cependant, il arrive aussi à notre époque que l'interprète se trouve menotté par un foisonnement de consignes. L'extrême liberté et la restriction excessive sont les deux pôles entre lesquels naviguent tous les modes d'écriture, la musique de notre siècle étant marquée par la diversité et l'expérimentation. Quoi qu'il en soit, l'interprète demeure un médiateur nécessaire à l'écoute musicale⁸.

Bref, avant le XX^e siècle, le musicien instrumentiste était, à de rares exceptions près, l'obscur serviteur du compositeur, intermédiaire entre le texte et l'auditeur, cet auditeur étant lui-même interprète (amateur) à ses heures. Les frontières entre compositeur, interprète et auditeur étaient floues, le vedettariat quasi inexistant. En cinq siècles, l'interprète est passé de l'ombre à la lumière. De figure anonyme, il est devenu étoile. Le culte de l'interprète est aujourd'hui célébré par un nombre d'adeptes de plus en plus important. Il s'insère parmi d'autres phénomènes de culture de masse dont les industries de la publicité et du marketing sont en grande partie responsables.

Même en simplifiant à l'extrême l'histoire de l'interprétation musicale (en faisant abstraction de tous les contrastes et nuances qui distinguent

⁷ Franz Liszt, cité par Frederick Dorian dans *The History of Music in Performance*, p. 259 (raison pour laquelle nous la laissons en anglais).

⁸ À l'exception bien sûr de la musique électroacoustique, qui elle, a complètement évacué l'interprète.

musique vocale, musique instrumentale, musique sacrée, musique profane, anglaise, italienne, française, allemande, russe, etc., écoles divergentes en un même pays à une même époque, règles et exception aux règles,...), même en simplifiant à l'extrême la tâche de l'interprète donc, on peut déceler la présence de deux constantes : la préoccupation de la fidélité au texte et celle de l'expression individuelle, l'une masquant l'autre presque complètement et vice versa, selon les périodes et les individus. En va-t-il de même dans le monde de la traduction?

Le traducteur

Étant donné que l'écriture des langues précède de plusieurs siècles celle de la musique, le métier de traducteur est beaucoup plus ancien que celui d'interprète musicien : on a trouvé des traces d'activité de traduction qui remontent au troisième millénaire avant Jésus-Christ! À l'origine, les outils de traduction étaient rudimentaires, parfois même inexistantes (dans le cas où la langue cible était de tradition orale). Les premiers traducteurs ont dû être inventeurs d'alphabets, bâtisseurs de langues nationales. Nous l'oublions souvent, quand nous ne l'ignorons pas carrément.

Encore dans l'Europe du XV^e siècle, la tâche du traducteur était de contribuer au développement de la langue vernaculaire et à son enrichissement. Comme leurs prédécesseurs romains, les traducteurs médiévaux français se sont trouvés à « traduire une culture riche et une langue évoluée dans un idiome en cours de formation et pour un public qui, par eux, découvrait l'Antiquité »⁹. Le recours massif à la création de néologismes et à

⁹ Cf. *Les traducteurs dans l'histoire*, p. 49.

Ref ?

l'emprunt étant nécessaire, ces procédés étaient utilisés et acceptés sans réserve.

Les traducteurs de la Renaissance étaient polyvalents. À la fois écrivains et traducteurs pour la plupart, plusieurs cumulaient en outre des activités de lexicographe, correcteur d'épreuves, imprimeur, libraire¹⁰... Comme ils savaient écrire en plusieurs langues, nombreux étaient ceux qui s'auto-traduisaient¹¹. La traduction, loin d'être une activité secondaire ou subalterne, contribuait à dessiner la vie intellectuelle de l'époque, et il arrivait que le traducteur ressemble davantage à un activiste révolutionnaire qu'à un serviteur d'un auteur ou d'un texte¹². Les lecteurs, quant à eux, étaient souvent polyglottes, ce qui explique que « le public lettré du XVI^e siècle se réjouissait de lire une œuvre dans ses diverses variantes linguistiques; il ignorait la problématique de la fidélité et de la trahison, car il ne sacralisait pas la langue maternelle »¹³.

Suivit le XVII^e siècle, connu pour ses Belles Infidèles, c'est-à-dire pour ses traductions magnifiques (plusieurs des grands noms de la littérature figurent sur la liste des traducteurs de l'époque) qui faisaient preuve d'une insouciance débridée devant le respect de la lettre. L'art de traduire et l'art d'écrire allant de pair, il n'est pas étonnant que le traducteur se soit mis à écrire avec de plus en plus de liberté, au point que son activité a presque acquis le statut de création littéraire. Clarté, concision et élégance étaient les traits de la langue française, et l'on ne devait sous aucun prétexte laisser l'étranger défigurer la belle.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 52.

¹¹ Cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 13.

¹² Cf. Susan Bassnett, *Translation Studies*, p. 58.

¹³ Cf. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 15.

Au XVIII^e siècle, un retour du balancier s'est amorcé, en réaction aux excès des Infidèles. On a renoué avec une certaine obligation morale à l'égard de l'original, obligation se résumant habituellement à la consigne de fidélité. Le traducteur devait cependant faire passer l'autre dans la langue d'arrivée en amortissant au maximum le choc entre les cultures. La diffusion des idées nouvelles ne se faisait encore qu'au compte-gouttes...

Le XIX^e a été marqué de deux tendances opposées. L'une élevait la traduction à un rang élevé, croyant que celui qui la pratiquait possédait un génie créateur grâce auquel il accédait à une compréhension privilégiée de l'original, et qu'il contribuait à l'enrichissement de la littérature et de la langue d'arrivée. La seconde tendance réduisait la traduction à une sorte d'activité mécanique ayant pour seule fonction d'élargir le lectorat d'un auteur ou d'un texte en particulier¹⁴.

À partir du XX^e siècle (des années 50 surtout), le respect de l'œuvre originale est revenu de façon presque unanime au cœur des préoccupations du traducteur même si, majoritairement, la théorie traductologique privilégie le souci de l'équivalence et de l'efficacité de la transmission du message (« *dynamic equivalence* » de Nida, « ciblistes » de LADMIRAL). Mais cette exigence de fidélité reconnaît que, paradoxalement, tout processus de traduction implique une forme de trahison. Le déchirement inhérent à la traduction est enfin légitimisé, reconnu. Notre siècle est celui d'une traduction qui, peu à peu, apprend à dévoiler ses rouages :

« Abandonnant sa figure de passeur effacé, d'explorateur intrus, le traducteur peut devenir un traître sans honte, un contrebandier ignorant frontières et passeports, un agent double de l'histoire qui ne peut se faire sans lui, pour une

¹⁴ Cf. Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 65.

traduction qui n'est plus substitution mais hybridation, métissage¹⁵. »

Le musicien devant le traducteur

Si l'on cherche à épinglez des similitudes entre le musicien et le traducteur, on en trouvera facilement quelques-unes en lisant ce qui précède. On constatera par exemple que le personnage de l'écrivain-traducteur ressemble à celui du compositeur-interprète, et que le détournement de la littéralité qui caractérise le siècle des Belles Infidèles se rapproche de l'esprit romantique de l'interprétation musicale.

Mais ce qui frappe davantage dans ce tracé sommaire, et qui nous semble beaucoup plus important, est la mouvance de l'interprète comme figure sociale, et ce, qu'il soit musicien ou traducteur. Le lieu de sa pratique est toujours à retrouver, à reconstruire. Son domicile fixe est le voyage, la recherche. Car son activité est tributaire de questions absolument essentielles que l'humanité véhicule et approche (ou n'approche pas) toujours différemment, selon les époques : Quelle place tient un texte, une œuvre, dans la vie humaine? Qui est l'Autre?

♦ ♦ ♦

Parmi les nombreuses différences qui existent entre la musique et la traduction, il en est une encore que nous aimerions souligner : elle touche à la question de la virtuosité. Bien qu'il arrive qu'on admire l'agilité linguistique et stylistique d'un traducteur, ce dernier ne pourra jamais atteindre le niveau de gloire que connaissent certains musiciens, à cause de cet aspect de

¹⁵ *Les traducteurs dans l'histoire*, p. 222.

l'interprétation musicale (la virtuosité) dont la traduction est totalement exclue et qui, rendant le jeu du musicien semblable à un exploit sportif, frappe le public de façon éblouissante.

La musique ne peut se passer de la présence et du travail de l'interprète. Sans médiateur, elle ne pourrait exister. Pour sa part, la littérature n'a besoin du traducteur que pour élargir son public. Cela explique peut-être que jamais le traducteur n'aura la reconnaissance populaire et sociale dont peut jouir le musicien. « L'effacement soit ma façon de resplendir », a dit une fois le poète-traducteur Philippe Jacottet¹⁶... On ne peut nier que cette position, bien qu'elle ait été critiquée¹⁷, domine encore largement la perception du traducteur dans notre société.

¹⁶ Antoine Berman, *op. cit.*, p. 280.

¹⁷ Déjà Benjamin avait placé le traducteur à l'avant-plan du texte, en tant que responsable de sa survie. Henri Meschonnic a pour sa part opposé, à la notion de transparence (ayant pour corollaire la modestie et l'effacement du traducteur), la traduction comme ré-énonciation d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*. (Cf. *Pour la poétique II*, p. 307.)

ESSAI DE DÉFINITION DE LA NOTION D'INTERPRÉTATION

L'appartenance de l'interprète à son texte est comparable à l'appartenance du point de fuite à la perspective donnée dans le tableau.

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*

D'entrée de jeu, la notion d'interprétation se présente à l'esprit sous la forme d'un aimant invisible auquel se soudent quatre éléments : ce sont l'auteur, l'interprète, le lecteur et le texte, ce dernier étant paradoxalement le plus insaisissable et le plus monolithique des quatre, le seul proprement désincarné et, peut-être précisément à cause de cela, absolument incontournable. Chacun de ces éléments file son cortège de synonymes et de nuances; des chaînes d'associations sémantiques sont formées qui se croisent et s'emmêlent parfois :

auteur — écrivain — compositeur — émetteur — lecteur,
interprète — traducteur — exécutant — transmetteur — lecteur,
lecteur — public — destinataire — spectateur,
texte — œuvre — message.

À force de penser les liens tissés en mailles lâches ou serrées entre ces différents acteurs, des modèles se dégagent, tantôt fortement contrastés, tantôt peints en camaïeu. C'est par l'étude de deux d'entre eux, choisis spontanément — une image arrive qui frappe l'esprit et force l'interrogation —, que nous tenterons de cerner d'un peu plus près la notion d'interprétation, en nous

appuyant principalement sur des écrits de Hans-Georg Gadamer, Umberto Eco et Roland Barthes.

Rêver vers le haut

« Rêver vers le haut » : on écrit ça et c'est tout de suite le kaléidoscope. L'image résonne de cent couleurs. Trois mots lourdement connotés, empesés de significations multiples — et parfois contradictoires — qu'il nous faut circonscrire pour les lancer dans la métaphore.

On peut d'abord se demander si l'association spontanée de la notion de rêve avec celle de l'interprétation n'est pas causée par quelque mouvement freudien de l'inconscient. En effet, depuis que Freud a posé la notion de rêve comme un tapis devant une porte automatique donnant sur l'inconscient, il est devenu difficile de penser le monde du rêve sans prendre en compte les recherches et les découvertes de la psychanalyse. C'est pourtant ce à quoi nous prétendons en utilisant le terme rêver dans une acception résolument anachronique (pré-psychanalytique) et non scientifique¹⁸, tout en nous autorisant les libres associations poétiques auxquelles il se prête d'emblée.

Cela dit, il est intéressant de remarquer que la soudure machinale du rêve et de l'interprétation à laquelle a donné naissance *L'Interprétation des rêves* est peut-être due dès le départ à une traduction qui pose problème, comme par exemple celle de la *Sehnsucht* qui, ne possédant pas de véritable équivalent dans notre langue, a catapulté « par défaut » le *désir* au centre de la théorie psychanalytique française¹⁹ — et l'on imagine les conséquences que

18 Soit au sens de « s'absorber » : il s'agit d'une des acceptions données à « rêver » dans la première moitié du XVII^e siècle. (Cf. le *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, p. 1797.)

19 Problème de traduction présenté par Jean-René Ladmiral lors d'une conférence donnée à l'Université de Montréal à l'automne 1993, alors qu'il avait été invité par Robert Larose à s'adresser aux étudiants de sa classe (cours de Théories de la traduction).

cela a entraîné. On peut en effet se demander si *interprétation* constitue un équivalent juste et plein de *Deutung*. Est-ce un hasard si Michel Foucault, en citant à la suite deux ouvrages de Freud lors d'une conférence donnée au Collège de France, dit « la *Traumdeutung* et le *Mot d'esprit* »²⁰? Pourquoi avoir donné le titre du premier en allemand? Y a-t-il ici un aveu implicite de l'impuissance du français à fournir un équivalent juste au terme freudien?

Comme l'écrit Antoine Berman, les rapports de la psychanalyse et de la traduction sont fort complexes : au-delà des problèmes de traduction à proprement parler que posent les *Grundwörter* freudiens, la psychanalyse « interroge le rapport de l'homme avec le langage, les langues et la langue dite "maternelle" d'une manière fondamentalement différente de celle de la tradition »²¹. Aux yeux du psychanalyste qui fouille le rapport de l'être au langage, le mot est intrinsèquement traducteur. Pour le traducteur, il est objet de travail et d'échange. Ainsi la réflexion analytique considère-t-elle l'acte de traduire comme une pulsion se suffisant à elle-même, alors que la tradition l'inscrit dans une histoire de la littérature et du dialogue entre les cultures.

Ajoutons que selon les psychanalystes, la pulsion traductrice en est une du détruire davantage que du désir. Pulsion de *dénaturalisation* de la langue maternelle qui est la seule réponse à offrir, pour le traducteur, à la supériorité de l'*autre* langue. « De fait, l'une des expériences premières de tout traducteur n'est-elle pas que sa langue est comme démunie, pauvre face à la richesse langagière de l'œuvre étrangère²²? » Le désir d'assimilation à l'étranger découlant de cette expérience est exprimé en attaquant la langue maternelle. L'inconfort de la langue maternelle, que tout locuteur polyglotte ressent à un

²⁰ Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, p. 804.

²¹ Antoine Berman, *op. cit.*, p. 283.

²² *Ibid.*, p. 22.

ref. ?
 Qui ?
 Qui ?

moment ou un autre, se mue en douleur pour le traducteur, lui qui se tient en équilibre entre les langues et a pour devoir d'écrire précisément là où sa propre langue le blesse de son insuffisance. La perte de la *Geborgenheit*²³ de la langue maternelle est en quelque sorte le prix que le voyageur-entre-les-langues doit payer pour son billet de passage. Celui qui ne traverse pas de frontières, c'est-à-dire qui ne sait s'exprimer qu'au sein de sa propre langue, ne peut éprouver ce type de ressentiment à l'égard de celle-ci. Gadamer écrit :

« Quiconque vit dans une langue est comblé par l'appropriation insurpassable des mots qu'il emploie aux choses qu'il a en vue. Il lui apparaît comme exclu que d'autres mots, appartenant à d'autres langues, puissent nommer les même choses d'une manière aussi appropriée²⁴. »

Berman affirme qu'une pensée moderne de la traduction doit inclure un axe analytique. Nous ne prétendons pas ignorer la richesse de la réflexion à laquelle nous mènerait sans doute un examen de l'interprétation à la lumière de la psychanalyse. Mais cette recherche n'est pas de notre ressort, et l'effort que nous menons ici est davantage de harnacher l'immense et fluide notion de l'interprétation que de la laisser se répandre en des contrées pour nous trop étrangères. La tradition et l'histoire constituant les assises de la pensée herméneutique, nous choisissons donc, en engageant notre réflexion sur la piste par elle indiquée, de nous détourner de l'avenue psychanalytique.

Freud traite de l'interprétation des rêves. Nous parlons du rêve de l'interprétation. Rêve au sens de modèle, d'idéal. Pas un idéal qui fasse figure de lâche devant la réalité, mais plutôt l'idéal d'une réalité pleinement embrassée. Le mouvement de réunion du conscient et de l'inconscient que le

²³ Terme allemand évoquant le confort, la protection, la chaleur qui enveloppent comme les bras d'une mère l'enfant. Étymologiquement : de *Berg*, montagne. À l'abri comme au creux des montagnes.

²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 424.

rêve évoque pour nous en est un de réciprocité, alors que, c'est du moins ce qu'il nous semble, il y a dans le domaine psychanalytique une pulsion exercée sur le conscient par l'inconscient.

Rêver, pour l'interprète, ne signifie pas qu'il soit décroché de la réalité, bien au contraire. Par l'acte d'interprétation, l'être est entièrement absorbé, mis en branle (nous dirions « activé » si ce mot n'évoquait le monde binaire de l'informatique, monde dont on ne peut rapprocher l'interprétation, ne fût-ce qu'en vocabulaire. L'interprétation, ce n'est justement pas zéro et un. C'est tout ce qui est entre, et au-delà). Rêver est l'acte par lequel l'être humain s'accomplit, celui qui le sollicite entièrement, le projette là où l'air est le plus pur. Rêver : être dégagé de l'étau de la réflexion pragmatique; vivre dans la sensation, l'émotion; vibrer au contact de l'instant présent.

Dans cette image du rêve vers le haut, la préposition illustre le mouvement, composante essentielle de l'acte d'interprétation. Car l'interprétation est de nature intrinsèquement dialogique, c'est-à-dire qu'elle se constitue d'une mise en relation avec le monde, que ce soit le monde environnant ou celui des œuvres auquel nous nous intéressons particulièrement. Par le *vers*, qui d'ailleurs évoque la *projection* du travail fantasmatique chez Freud, il y a donc déploiement dynamique de l'interprète qui, dans un formidable élan, sort de lui-même, se métamorphose sans pour autant se détacher de son identité. C'est-à-dire que même si son être se dissout aux yeux du spectateur, l'interprète demeure, dans le jeu, en continuité avec lui-même. Car la métamorphose qu'il subit, qu'il instigue, et que Gadamer appelle *transmutation en œuvre* (*Verwandlung ins Gebilde*), est délivrance et retour à la vérité de l'être.

« Ce n'est jamais dans un monde étranger de magie, d'ivresse, de rêve, que l'exécutant, le sculpteur ou le spectateur sont ravis; c'est toujours à leur monde propre qu'ils continuent à être remis de manière plus authentique, dans la mesure où ils s'y reconnaissent plus profondément. Il subsiste une continuité de sens qui relie l'œuvre d'art au monde de l'existence²⁵ [...] »

Le haut : dès qu'on isole le terme, on est tenté d'y mettre la majuscule. En couleurs d'Épinal, le Haut est bleu, doré, translucide aussi. Le Haut, c'est le sacré, le porteur de vérité. L'essence et l'infini logent à cette enseigne. Le Haut : le Modèle qui s'offre au regard. Les majuscules évoquent celles qu'on appose aux corps célestes dans les ouvrages d'astrologie. Le Haut serait comme une constellation peuplée de créatures mystérieuses et fantastiques qui accueillent l'interprète pour lui livrer quelque secret, le secret n'étant pas le sens immuable de l'œuvre mais bien la clé permettant d'entrer en contact avec son essence vivante, mouvante. Le Haut est un espace ouvert par la rencontre d'un interprète et d'un texte.

Platon a proclamé un Royaume des Idées en instituant une coupure entre le « sensible » et l'« intelligible », le « corps » et l'« âme ». Les Idées de ce royaume sont désincarnées : elles existent hors la lettre. Si, dans le modèle que nous décrivons, le Haut suggère bien l'existence d'un royaume des Œuvres, ce n'est pas au sens platonicien du terme. Il symbolise simplement le lieu où se trouvent réunis les chefs-d'œuvre de l'histoire, ces précieux *monuments* qui, corps et âme, se sont frayé un chemin jusqu'à l'air libre à travers la montagne des productions de l'humanité. Nous empruntons à Gianni Vattimo cette définition du monument :

« C'est le passé, répété comme possibilité (encore) ouverte, qui nous libère de l'évidence opaque du quotidien. Ce passé encore ouvert — comme un texte classique, une œuvre d'art,

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

un “héros” capable de servir de modèle — est ce que l’on peut, précisément, appeler monument²⁶. »

Autre aspect inhérent au platonisme : l’inviolabilité des monuments. Il est vrai qu’un texte original est enveloppé d’une aura de sacré à laquelle jamais interprétation, fût-elle élevée au rang de canon, ne pourra prétendre. Cependant, le plus dévot des traducteurs ne peut se soumettre à aucune règle d’inviolabilité de l’original, puisqu’il ne peut fonder son activité ailleurs que sur la transgression de celle-ci. Il fait donc bande à part devant les autres interprètes (musiciens ou comédiens), pour qui l’exercice de leur art se joue en dehors de l’imprimé.

L’histoire de la traduction témoigne de l’ascendance que la pensée platonicienne a eue et continue d’exercer sur l’interprétation des textes lorsque celle-ci est vécue dans le choc de la langue étrangère. Pourtant, l’acte de traduire se fait entièrement dans la négation de la rupture du sens et de la lettre. On ne peut comparer le mot à un fruit dont le traducteur détacherait délicatement l’écorce (la lettre) pour la remplacer par une autre²⁷. Le traducteur déchire, mutile le fruit; car avec l’écorce il arrache presque inévitablement un peu — ou beaucoup — de chair (de sens). « [D]ès que l’on pose l’acte de traduire comme une captation du sens, quelque chose vient nier l’évidence et la légitimité de cette opération : l’adhérence obstinée du sens à sa lettre²⁸. » Dans la citation suivante, Berman exprime superbement la relation ténue de la lettre au sens en traduction. En tenant compte de la difficulté que posent les concepts de la lettre et du sens, il dépeint avec lucidité — sans

²⁶ Gianni Vattimo, *Éthique de l’interprétation*, p. 140.

²⁷ Walter Benjamin cite lui aussi cette métaphore du fruit pour ensuite la rejeter : « Si, en effet, dans la facture de l’original teneur et langue participent d’une unité sans faille, à l’instar du fruit et de sa peau, en revanche la langue de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis. » (*L’abandon du traducteur*, p. 21.)

²⁸ Antoine Berman, « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle », p. 119.

limpidité, en toute ambiguïté — le paradoxe qui précède et imprègne toute démarche traductive. S'il existe une vérité en traduction, elle ne peut être qu'inextricable.

« La traduction découvre à ses dépens que la lettre et le sens sont à la fois dissociables et indissociables. Peu importe que la dissociation soit philosophiquement ou théologiquement légitimée, car dans la traduction apparaît quelque chose d'irréductible à la scission platonicienne. Plus encore : *la traduction est l'un des lieux où le platonisme est simultanément démontré et réfuté*. Mais cette réfutation, loin d'ébranler le platonisme, retombe de tout son poids sur la traduction. Si lettre et sens sont liés, la traduction est une trahison et une impossibilité²⁹. »

Bien qu'il paraisse impossible de considérer la lettre et le sens de façon exclusive, c'est-à-dire l'une indépendamment de l'autre, sans que cela affecte leur intégrité respective, il reste que plusieurs théories sont fondées sur cette prémisse. Selon Eugene Nida, célèbre traducteur de la Bible, la traduction doit (et peut) transmettre un message de sorte à produire sur le récepteur le même effet que l'original. Cela implique que le sens puisse être détaché de son réceptacle et exporté dans une autre langue. Nida admet qu'en passant d'une langue à une autre, « quelque chose » peut être perdu du sens, mais il soutient qu'il suffit simplement d'ajouter dans le texte traduit des éléments d'information pour restituer intégralement, dans la langue d'arrivée, le sens d'un discours émis dans la langue de départ. Dans la même foulée, Danica Seleskovitch défend une théorie interprétative de la traduction (en opposition à une théorie linguistique) fondée sur le postulat que toute langue possède la capacité de dire clairement ce qui est clairement pensé, évacuant du coup le problème de l'absence de correspondances au plan des signifiés. Elle affirme donc que chaque langue est parfaitement capable d'exprimer le sens d'un

²⁹ *Ibid.*

discours émis dans une autre langue³⁰. Ce sens, quel est-il? À cela nous n'obtenons qu'une vague réponse : le sens qui intéresse la traduction ne serait pas celui qui préoccupe le philosophe, ni celui qu'étudie la sémantique, et rarement (!) celui dont s'empare l'artiste. Reste le sens constitué du vouloir dire de l'auteur³¹,... mais l'auteur Seleskovitch se garde d'expliquer ce qu'elle-même veut dire par là. On comprend pourquoi : ce vouloir dire tel qu'elle l'entend est littéralement inexplicable. La théorie du vouloir dire et l'acceptation aveugle (aveugle parce que si on y regarde de près on ne peut accepter cela) de la double autonomie du mot et du sens qu'elle implique emmure la pensée traductologique. Pour sortir de l'impasse, il faut avoir le courage de la mettre de côté, de percer de nouvelles fenêtres de réflexion, d'explorer d'autres métaphores. « Il faut que, d'une manière ou de l'autre, le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et, non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps³². » Le mot est autre chose qu'une trace d'encre sur la page, un doigt pointé en direction d'un objet, que l'enveloppe d'une pensée ou d'une réalité. Pour le traducteur devant l'œuvre littéraire, le mot *est* une pensée sensible. Il en est l'emblème. On ne peut écarter ce fait, même s'il rend la traduction insoutenable.

L'expérience musicale se plie plus aisément que l'expérience littéraire au principe d'indissociabilité du sens et de la forme. À vrai dire, cette question ne pose en musique aucun problème, car la dichotomie contenant/contenu y est a priori inconcevable. Et cela pour deux raisons.

³⁰ Cf. Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, p. 92-93.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 212.

D'une part, la musique n'a pas de signification. Cette absence de signification, en ce sens que la musique est seule à pouvoir dire ce qu'elle dit, qu'elle est une réalité complètement détachée à la fois de l'auteur et de la culture dont elle provient³³, lui confère une complète autonomie sans laquelle l'interprète ne pourrait la recevoir et la faire sienne³⁴. La musique est musique, en dehors des tonalités, de l'analyse, du décodage. Jouer Mozart, c'est le citer sans guillemets³⁵. Les guillemets « parlent de », ils instaurent une distance entre Mozart et la musique. L'interprète abolit cette distance. Ne reste que Mozart, tout Mozart.

« Quand on parle de la polyphonie comme discours et comme texte [...] "Texte" a ici le sens d'un donné médiateur, entendu comme lieu de figuration de l'élaboration des gestes d'écriture permettant la reproduction des processus à partir de l'interprétation qui en est donnée, laquelle peut partiellement se comprendre comme une herméneutique dont la traduction a lieu, non dans le langage verbal, mais dans le langage musical même. On peut oser parler d'une herméneutique dans la mesure où l'interprétation de l'exécutant traduit, en même temps que sa performance, son degré de compréhension, de pénétration du texte³⁶. »

« À la différence du langage, [la musique] n'est pas entravée par la communication du sens préexistant qui déjà leste les mots³⁷. » Elle ne veut rien dire en même temps qu'elle a ce « pouvoir extrême de dire hors sens l'extrême

³³ Par détachement, nous entendons qu'elle ne leur est pas subordonnée. Certes, toute œuvre conserve, à divers degrés, la marque de l'auteur qui l'a mise au monde (on reconnaît Beethoven, Stravinski, Ligeti), l'empreinte de la culture de laquelle elle est née (la forme sonate est une création occidentale, le Khyāl, typique de la musique indienne). Elle peut être très proche d'eux, mais aucune chaîne ne la retient. On pourrait aussi dire qu'aucune cage ne la protège. En tant qu'œuvre, elle est libre.

³⁴ En ce sens, elle est ce que Barthes théorise sous la notion de Texte.

³⁵ « D'abord le texte liquide tout méta-langage, et c'est en cela qu'il est texte : aucune voix (Science, Cause, Institution) n'est *en arrière* de ce qu'il dit. Ensuite, le texte détruit jusqu'au bout, *jusqu'à la contradiction*, sa propre catégorie discursive, sa référence sociolinguistique (son "genre") : il est le "comique qui ne fait pas rire", l'ironie qui n'assujettit pas, la jubilation sans âme, sans mystique, la citation sans guillemets. » (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 51.)

³⁶ Célestin Deliège, « L'écriture et ses mutations », p. 25.

³⁷ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 101.

douleur et l'extrême plaisir qui cohabitent dans la nuit des mondes »³⁸. Porteuse de sens, elle l'est sans doute mais, dépourvue de fonction référentielle, elle ne peut être investie de signification dans l'acception conventionnelle du terme. On pourrait objecter qu'il existe pourtant des musiques composées dans le but exprès d'illustrer une réalité visible ou un récit (musiques dites « à programme », dont on retrouve de nombreux exemples dans la littérature musicale, du baroque au post-romantisme), et qu'elles s'acquittent fort bien de cette tâche. Mais on oublierait alors ceci : tout en ayant la capacité de jouer magnifiquement son rôle de conteuse ou d'illustratrice, la musique n'est jamais enchaînée à une fonction narrative. Preuve en est qu'elle ne laisse à l'auditeur aucune possibilité de retraduction (*Rückübersetzung*³⁹) : la musique est une fumiste, une prestidigitatrice de la narration ! En littérature, bien qu'il soit impossible de recréer à la lettre un original à partir d'une traduction, on peut quand même se prêter à l'exercice de la traduction à rebours, et une structure narrative sera préservée ; on reconnaîtra le texte de départ, aussi marqué soit-il de son voyage à l'étranger. En musique, ce parcours à l'envers est impossible. La musique brouille systématiquement ses pistes au fur et à mesure de son déroulement.

Prenons par exemple la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Si on lit le texte qui a précédé la musique et l'accompagne, on éprouvera à l'écoute de l'œuvre un plaisir de « reconnaissance », plaisir que nous qualifierions d'anecdotique, de se faire raconter une histoire par la musique. Mais, sans le texte, que nous donne la musique, sur le plan narratif ? Tout au plus un jeu de

³⁸ Friedrich Nietzsche, cité par Claude Lévesque, in *L'esprit de la musique*, p. 271.

³⁹ En français, l'élément re- peut exprimer autant le fait de ramener en arrière, le retour à un état antérieur, que la répétition (cf. le *Petit Robert*). Le recours à la langue allemande nous permet de dissiper l'ambiguïté du re- français, l'idée du travail à rebours n'étant pas nécessairement incluse dans le terme « retraduction ». Ainsi, « retraduire » au sens d'un retour à la langue originale a pour équivalents (*zu*)*rückübersetzen* et, à celui de traduire de nouveau, *neu übersetzen* (cf. Weis Mattutat, *Französisch-Deutsch Großwörterbuch*).

devinettes, de suggestion d'images. Et l'habileté du compositeur à transférer le sens d'un texte en musique n'est certainement pas à mettre en cause. Berlioz n'était évidemment pas dupe de l'intraduisibilité de la musique. Il a fait imprimer dans le programme, lors de la création de la *Symphonie fantastique*, le texte qui avait servi à l'inspiration et à la construction de l'œuvre ⁴⁰.

Et la musique vocale? Ne porte-t-elle pas les mots dans sa chair même? N'a-t-elle pas de signification véritable? Prenons un exemple tiré de l'œuvre de Johann Sebastian Bach, compositeur ayant su illustrer avec un génie insurpassable le rapport que la musique entretient avec le langage.

Dans toute la musique sacrée que Bach a écrite, on retrouve une opposition entre la douleur, la lourdeur de l'existence terrestre et l'espoir du Royaume, de la Rédemption. Le choral initial de la cantate BWV 103 (*cf.* fig. 1) est entièrement construit en fonction de ce contraste qu'illustrent deux motifs principaux : les pleurs et les lamentations sont dépeints par un motif descendant au chromatisme douloureux (—); un second motif (—) composé de valeurs deux fois plus courtes (ce qui donne l'impression d'une musique deux fois plus rapide) organisées en un rythme dansant, décrit la joie qui supplantera la tristesse. Écrit en mode mineur, le choral se termine sur un accord de tierce de Picardie, accord le plus lumineux qui soit, symbole de toutes les tensions résolues.

⁴⁰ Texte que Berlioz fait précéder de la remarque suivante : « Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique dont il motive le caractère et l'expression. » *in* Henry Barraud, *Hector Berlioz*, p. 65.

35
Ihr wer - det wei - nen und heu -

39
len, wei - nen und heu -

43
len, a - ber die Welt wird sich freu -

45
en,

The image shows a musical score for soprano in G major, 3/4 time. It consists of four staves of music. The lyrics are: 'Ihr wer - det wei - nen und heu - len, wei - nen und heu - len, a - ber die Welt wird sich freu - en,'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fig. 1. Extrait de la partie de soprano. Bach, cantate BWV 103

Bach, très sensible à la sonorité de la langue allemande, l’incorporait à sa musique au même titre que les autres instruments, et c’est ce qui mène certains musicologues (Georgiades notamment) à affirmer que toute l’œuvre du grand maître est musique instrumentale pure, qu’on y retrouve ou non la voix humaine. Car il est vrai que l’ignorance de l’allemand ne nuit en rien à la compréhension de la musique de Bach, et quiconque a fait l’expérience de ce mystère ne saurait le réfuter.

En va-t-il autrement de la musique vocale profane, comme par exemple le lied allemand ou la mélodie française? Nous croyons que non.

Un compositeur choisit un texte poétique à mettre en musique. Quels seront ses critères de sélection? Le sujet, certes : les mots, ce qu’ils évoquent ou signifient, constituent une source d’inspiration extrêmement riche pour le compositeur. La banque d’images qu’ils renferment sert de tremplin à la création musicale. Mais, bien davantage, le texte poétique est élu pour son rythme et ses sonorités.

« Consciemment ou non, la musique vise à se retirer dans sa propre totalité, à vider le texte de son sens lexico-grammatical traduisible. Elle cherche à vocaliser entièrement la phonétique, les syllabes signifiantes du langage. Les mots doivent être fondus en pures vocalises⁴¹. »

Alors que le transfert en musique vide la langue poétique de sa signification, il lui conserve son rythme et ses sons, éléments que la musique transforme, exalte, magnifie. Ils sont la musique de la langue. De la sorte, c'est-à-dire en laissant tomber la signification du langage pour en englober toute la *signifiance*, la musique vocale réfute avec splendeur la dualité signifiant/signifié.

Le compositeur se place donc à l'affût d'une syntaxe musicale sous-jacente aux mots que la mise en musique dévoilera, déplacera en position dominante. Et cette syntaxe mystérieuse perçue par l'oreille musicienne ne se trouve pas toujours du côté des textes forts. Jankélévitch, qui a consacré un volume aux mélodies de Fauré, nous dit au sujet de ce dernier :

« Fauré veut un texte mou, et qui cède sous les notes, et qui n'offre aucune résistance à la liberté de l'imagination musicale; Fauré fuit les paroles encombrantes, les textes suggestifs ou trop originaux. Mais pour que les mots boivent ainsi toute la musique qu'on verse sur eux, ils ne doivent lui opposer par eux-mêmes aucune préférence marquée, aucune élection trop impérieuse. Ce pouvoir absorbant, les livrets faibles le possèdent à un haut degré; [...] Fauré tombe régulièrement mal, c'est-à-dire bien⁴². »

« Schubert a-t-il raison, quand il met en musique *Der Wanderer* de Schmidt von Lubeck, de ramasser tout le sens de la phrase sur le *nicht* du dernier vers en plaçant le mot en appoggiature sur un accord inattendu⁴³? »

⁴¹ George Steiner, *Errata*, p. 97.

⁴² Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, p. 25.

⁴³ George Steiner, *Après Babel*, p. 384.

Cette question, posée par George Steiner, est d'ordre linguistique. Si on ne fait pas attention, on croira qu'elle interroge la musique. À côté des questions verbales la musique glisse, sereine, imprenable, impénétrable. Tout comme les œuvres (musicales ou littéraires) naviguent à des années-lumière des intentions de leur auteur.

Steiner, au dernier chapitre de *Après Babel*, livre une analyse de différentes mises en musique du poème de Goethe *Es war ein König in Thule*, soit celles de Zelter, Schumann, Liszt, Gounod et Berlioz, ces deux derniers ayant travaillé à partir de la version française du poème. Après avoir observé, pour chacune des versions, la structure (épousant ou non le découpage des strophes du poème), l'organisation des lignes principales et des motifs d'accompagnement, la tonalité, le ou les chiffres indicateurs de mesure ainsi que l'instrumentation, il remarque la soumission de Zelter, l'audace de Schumann et le romantisme des trois autres. Son verdict : « Autant que je puisse en juger, aucune de ces six transformations n'est satisfaisante⁴⁴. » En abattant sur ces morceaux le couperet de son jugement, Steiner nous semble perdre pied. D'un pas léger, il s'élance dans le vide. La musique n'est pas là pour le recevoir.

Il est sans doute fort intéressant de reconnaître ce qui a guidé l'élaboration d'une œuvre, de savoir à quelle musique a donné naissance telle ligne poétique dans la sensibilité personnelle d'un compositeur. Mais ce type de connaissance d'une œuvre qui, après un examen minutieux, nous fait par exemple s'exclamer : « Vois comme Mahler a "dilaté" son écriture pour illustrer le mot *ewig* (« pour l'éternité »)⁴⁵! », ne nous dit rien de l'essence de la musique. La comparaison des couleurs de la chenille avec celles du papillon

⁴⁴ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁵ Cf. les dernières pages de *Das Lied der Erde* (*Le chant de la terre*) de Gustav Mahler.

qu'elle est devenue, pas plus que la compréhension de la métamorphose qui s'opère dans le cocon, ne nous parle du charme du papillon, de sa légèreté, de son vol, de la façon dont le soleil joue de ses couleurs. « Nous avons beau compter les pas de la déesse, en noter la fréquence et la longueur *moyenne*, nous n'en tirons pas le secret de sa grâce instantanée⁴⁶. » On devrait considérer l'analyse du lien entre le texte et la musique d'un lied comme un jeu, et se garder d'en utiliser les aboutissants pour juger la qualité de l'œuvre. Car ce qui fait la puissance d'un lied en tant qu'objet musical n'est pas compris dans ce qui le précède, soit ce travail de composition qui consiste à créer une musique à partir d'un texte.

On est donc toujours réduit à parler de la musique à côté d'elle. Car comme objet de parole, elle n'existe pas. C'est ce qui la fait musique. Voilà pourquoi ceux qui se targuent de cerner son essence ou d'en jauger la valeur en appliquant sur elle une méthode d'analyse objective foncent vers l'impasse. Steiner lui-même affirme dans son dernier ouvrage que presque tout ce qui est dit des compositions musicales par les critiques, les poètes et les auteurs de fiction, par l'auditeur ordinaire et l'amateur de musique n'est que verbiage (au sens pragmatique, voire neutre, du mot). « C'est un discours qui mêle métaphores, images, analogies, dans un magma plus ou moins impressionniste, entièrement subjectif⁴⁷. » C'est dire qu'il faut être dans le cadre musical pour parler de musique avec justesse. Or, pour *parler* musique, il faut métaphoriser la parole. Car *parler* musique, ce ne peut être qu'en faire (que ce soit en composer, en jouer ou en écouter).

⁴⁶ Paul Valéry, *Variété III*, p. 40.

⁴⁷ George Steiner, *Errata*, p. 94.

À la fin de son livre consacré aux mélodies de Fauré, Jankélévitch écrit :

« Maintenant que nous avons analysé en lui [le langage fauréen] tout ce qui peut s'analyser, reconnaissons que nous avons sans doute laissé échapper l'essentiel, ce résidu irréductible à l'analyse et qui est précisément l'inexplicable. Le je ne sais quoi, l'indicible, le parfum de l'esprit... Ce doit être ce qu'on appelle le Charme⁴⁸. »

Bref, la musique n'a pas de fonction discursive ou représentative. Elle est présentation. Elle va *de soi*.

Nous avons dit que la musique ne pouvait s'articuler sur l'opposition de la forme et du sens pour deux raisons, la première étant que la musique n'a pas de signification. La deuxième s'exprime de façon tout à fait banale : voudrait-on distinguer à la musique deux éléments constitutifs qu'on ne le pourrait. Car il n'existe, en musique, aucune différence entre l'essence et l'apparence, ou entre signifiant et signifié. La musique *est* sa propre apparence.

« La signification musicale de la sonate est inséparable des sons qui la portent : avant que nous l'ayons entendue, aucune analyse ne nous permet de la deviner; une fois terminée l'exécution, nous ne pourrions plus, dans nos analyses intellectuelles de la musique, que nous reporter au moment de l'expérience; pendant l'exécution, les sons ne sont pas seulement les "signes" de la sonate, mais elle est là à travers eux, elle descend en eux⁴⁹. »

La musique ne pouvant exister sans son code, autrement dit, étant donné que le signifié en musique est indissociable du signifiant, à tel point qu'on ne peut lui concevoir ni signifié ni signifiant, comment la qualifier de

⁴⁸ Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, p. 248.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 213. L'auteur fait référence à la sonate de Vinteuil. (Cf. Marcel Proust, *Un amour de Swann*.)

langage, sinon métaphoriquement⁵⁰? Jean-Paul Sartre soulève l'antinomie que contient le syntagme *langage musical* : « Des esprits qui pensent sans rigueur se sont plu à parler de “langage musical”. Mais nous savons bien que la “phrase musicale” ne désigne aucun objet : elle est objet par elle-même. Comment cette muette pourrait-elle évoquer l'homme et son destin⁵¹? »

Et pourtant, l'utilisation du langage comme métaphore a fait croire à notre intelligence raisonnable (raisonneuse) toujours tentée d'enchâsser, d'encastrier l'objet de sa pensée, qu'elle pouvait « saisir » la musique : l'esprit humain est ainsi fait qu'il tolère mal l'ineffable, l'indicible, et qu'il tient à nommer, à compartimenter et à analyser les forces qui l'éveillent. Mais ce procédé littéraire qui au départ constitue un outil très valable pour structurer un discours sur la musique — et nous mener ainsi à une meilleure compréhension de sa structure — risque à tout instant de devenir un instrument qui nous éloigne de la musique elle-même.

« Rêver vers le haut », c'est l'image d'un musicien sur scène qui joue, la tête un peu rejetée vers l'arrière, les yeux fermés ou tournés vers un plafond tenant lieu de ciel, et qui semble posséder la clef d'un paradis dont l'accès est interdit au public. Le musicien rêve et il est ravi. L'image, bien qu'intéressante, est borgne; pour en faire un modèle d'interprétation viable, il faut y ajouter l'œil du public. Si on photographiait le tableau, la mise au point serait faite sur l'interprète; elle serait cependant volontairement imprécise, et la profondeur de champ serait au minimum, condamnant le public à un arrière-plan brumeux. Ce serait une photographie qui saurait saisir l'instant. Il y a la tentation, doublée d'une résistance, d'écrire « la magie de l'instant ». Le

⁵⁰ Un langage étant, par définition, un système de signes permettant aux êtres humains d'exprimer leur pensée.

⁵¹ Préface de Jean-Paul Sartre à *L'artiste et sa conscience* de René Leibowitz.

modèle, s'il est réaliste, doit se passer de ce rêve-ci et laisser la porte ouverte à l'ennui autant qu'à la magie. Une photographie donc qui saisirait l'instant mais plongerait les sujets dans l'anonymat. L'œuvre, dans son existence réelle, est sans visage. C'est-à-dire que son déploiement entraîne la disparition des noms de l'auteur et de l'interprète. « On n'a pas le droit de demander *qui donc* est l'interprète? C'est l'interprétation elle-même, forme de la volonté de puissance, qui existe (non comme un "être", mais comme un processus, un devenir), en tant que passion⁵². »

Transposons la métaphore « rêver vers le haut » dans le domaine de la traduction : apparaît un traducteur-messager qui vit son métier comme un apostolat. Il croit pouvoir fixer une vérité de l'œuvre, que ce soit grâce à sa science ou à un don, et se sent le devoir de la transmettre. Son obligation : comprendre le texte et le (dé)livrer. Jeter un pont comblant le fossé qui le sépare historiquement de l'œuvre. Le traducteur sait faire cela. Il croit qu'il existe une interprétation modèle, et qu'il la connaît. Il décrypte les ambiguïtés, rend au texte sa limpidité originelle, sans toutefois aspirer à en établir une version définitive. Précisons que ce n'est pas l'humilité qui le protège de cette prétention, mais bien le fait péremptoire que l'interprétation, comme objet figé dans l'éternité, n'existe pas. C'est ce que dit Gadamer lorsqu'il affirme par exemple que la canonisation d'une interprétation témoigne d'une méconnaissance de la véritable tâche d'interprétation⁵³. La tâche du traducteur

⁵² Nietzsche cité par Roland Barthes, *Plaisir du texte*, p. 97-98.

⁵³ « Ainsi, nous ne concéderons certainement pas à l'interprétation d'une œuvre musicale ou d'un drame la liberté de prendre le "texte" établi comme occasion de créer des effets quelconques, ce qui ne nous empêche pas non plus en sens inverse de considérer comme méconnaissance de la véritable tâche d'interprétation la canonisation de l'une d'elles, par exemple, par l'enregistrement sur disque de l'exécution dirigée par le compositeur lui-même, ainsi que les prescriptions détaillées qui en auraient été tirées. La "justesse" recherchée sur cette voie ne rendrait pas justice à l'exigence de l'œuvre elle-même, qui lie chaque interprète d'une manière particulière et immédiate, et qui l'empêche de se décharger de sa tâche par la simple imitation d'un modèle. » (Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 124-125.)

est d'interrompre le « processus d'interprétabilité infinie⁵⁴ » que porte le texte pour immobiliser celui-ci en une lecture, personnelle, vraie dans l'instant.

L'apparente contradiction entre les caractères à la fois modèle et non définitif de l'interprétation se résout dans *l'instant* : c'est en lui que se vit l'interprétation. En situation de concert, cela semble évident; l'instant s'évapore dès qu'il passe. Ce qu'on oublie souvent, c'est que, même gravée sur disque ou imprimée en livre, l'interprétation conserve son caractère ponctuel. Une traduction est publiée à un moment donné de l'histoire, et ce qui fait d'elle une interprétation modèle est qu'elle témoigne d'une véritable expérience de compréhension (au sens herméneutique du terme). Pour une même œuvre, une multitude d'interprétations justes peuvent être vécues, aucune ne sachant être définitive (aucune n'ayant la force de bloquer le passage à une autre interprétation possible), et il en sera ainsi tant que les instants se bousculeront à la porte tournante du Temps.

La vérité de l'œuvre dont il est ici question n'a donc rien d'intouchable, et elle ne condamne pas l'interprète à utiliser toujours le même matériel, loin de là. C'est une vérité aux mille visages qui, sans être pétrifiée, est toutefois sculptée dans l'exigence imposée à l'interprète de se confronter à la tradition. Encore faut-il préciser de quelle tradition il s'agit. La tradition comme dogme dictant à l'interprète de jouer, d'écrire ou de traduire de telle ou telle manière ne peut avoir aucun sens pour ce dernier. Il doit considérer la tradition dans son sens dynamique. Tradition, trace du chemin parcouru. Se confronter à elle, c'est voir que ce que l'on fait ne se fait pas en toute impunité ou inconscience de ce qui a déjà été accompli. Il y a, pour l'interprète, une obligation du regard sur le passé. L'acte d'interprétation se raccroche d'une façon ou d'une autre à

⁵⁴ Cf. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, p. 110.

la tradition. Que ce soit négativement (par la rupture) ou positivement (par le désir de prolonger ce qui a été fait). En dehors de cela, cet acte est non seulement absurde, mais impossible (aucune lecture ne pouvant être la reproduction exacte d'une autre).

« Croire que la réalisation de l'exécutant, résultant de son habileté technique et de son goût, suffit à la traduction du texte en son contenu sonore relèverait de la plus grande illusion : la preuve qu'il subsiste bien un espace de compréhension, qui doit être comblé, transparaît dans la restitution d'un même texte à différentes époques⁵⁵. »

Ainsi, il est normal que l'on retradise la littérature et que l'on continue d'enregistrer de nouvelles versions des œuvres du répertoire musical (baroque, classique, romantique,...). Pourquoi? Sûrement pas parce que les anciennes traductions sont mauvaises. Elles sont des lectures possibles liées à des sujets dans leur historicité, auxquelles viennent toujours s'ajouter de nouvelles lectures possibles, liées à de nouvelles historicités. « Chaque époque retraduit parce qu'elle lit et écrit autrement⁵⁶. »

Prenons pour exemple l'œuvre de Dostoïevski. Dans la dernière version française qui en a été publiée, le traducteur André Markowicz transpose dans notre langue un russe maladroit, plein de virgules, de répétitions, d'hésitations. La langue y est haletante, hachée, souvent souffrante, quasi épileptique (on sait que Dostoïevski écrivait souvent tout de suite après ses crises). On y découvre un Dostoïevski transformé, dont la langue est plus théâtrale que romanesque. Observons, pour illustrer notre propos, trois versions de deux passages de *L'idiot*, (Markowicz est le premier cité) :

⁵⁵ Célestin Deliège, « L'écriture et ses mutations », p. 25.

⁵⁶ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 424.

« — Je voulais dire... je voulais dire... - le prince se mit à frissonner - je voulais seulement expliquer à Aglaïa Ivanovna... euh, avoir cet honneur de lui expliquer que je n'avais pas du tout même l'intention... d'avoir l'honneur de lui demander sa main... même je ne sais pas quand... Je n'y suis pour rien, là, je vous jure, je n'y suis pour rien, Aglaïa Ivanovna! Je n'ai jamais voulu, je n'ai jamais eu l'idée, jamais je ne voudrai, vous le voyez bien vous-même : soyez-en assurée! C'est un méchant homme, là, je ne sais pas, qui m'a calomnié devant vous! Soyez tranquille⁵⁷! »

« — J'ai voulu dire... j'ai voulu dire... J'ai seulement voulu expliquer à Aglaïa Ivanovna..., ou plutôt avoir l'honneur de lui expliquer que je n'ai nullement eu l'intention... d'avoir l'honneur de demander sa main... et même à l'avenir... Je n'ai en cette affaire aucune faute à me reprocher, aucune, Aglaïa Ivanovna, Dieu m'en est témoin! Jamais je n'ai eu l'intention de demander votre main; l'idée même ne m'en est jamais venue et elle ne me viendra jamais, vous le verrez; n'en doutez pas! Quelque méchant homme a dû me calomnier auprès de vous. Mais vous pouvez être tranquille⁵⁸! »

« — Je voulais dire... je voulais dire..., bredouilla le prince, je voulais seulement expliquer à Aglaïa Ivanovna... avoir l'honneur de lui déclarer que je n'avais nullement l'intention... d'avoir l'honneur de lui demander sa main... même à quelque moment que ce soit... Il n'y a nullement de ma faute, je vous assure, Aglaïa Ivanovna! Je ne l'ai jamais voulu, je n'en ai jamais eu l'idée, je ne le voudrai jamais, vous le verrez vous-même : soyez-en sûre! Il y a quelque méchant homme qui m'aura calomnié auprès de vous. Soyez tranquille⁵⁹! »

« On rêve parfois des rêves étranges, impossibles, contre nature; vous réveillant, vous vous en souvenez clairement, et vous vous étonnez d'un fait étrange : ce dont vous vous souvenez d'abord, c'est que la raison ne vous a pas quitté tout au long de ce rêve; vous vous souvenez même que vous avez agi avec beaucoup de ruse ou de logique pendant toute cette longue, longue durée, alors que vous étiez entouré d'assassins qui rusaient avec vous, cachaient leurs intentions, vous traitaient en ami tout en tenant déjà leurs armes prêtes et

⁵⁷ Dostoïevski, *L'idiot*, livre 1, chap. II, p. 39. Traduction d'André Markowicz.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 40. Traduction d'Albert Mousset.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31. Traduction de Pierre Pascal.

n'attendaient qu'un signe de vous ne saviez qui; vous vous souvenez avec quelle ruse vous les avez enfin trompés, comment vous vous êtes caché; puis, vous avez senti qu'ils connaissaient par cœur toute votre tromperie et qu'ils se contentaient tout juste de ne pas vous montrer qu'ils savaient où vous vous cachiez; mais vous avez rusé une nouvelle fois, vous les avez encore trompés, cela, vous vous en souvenez clairement. Mais pourquoi donc, dans ces mêmes moments, votre raison pouvait-elle s'accommoder de ces absurdités, de ces incohérences si flagrantes qui, littéralement, grouillaient dans votre rêve⁶⁰? »

« Parfois on fait des songes étranges, inimaginables, contraires à la nature; au réveil on les évoque avec netteté, et alors une anomalie vous frappe. Vous vous souvenez surtout que la raison ne vous a manqué à aucun moment de votre rêve. Vous vous rappelez même avoir agi avec infiniment d'astuce et de logique pendant un temps fort long, cependant que les assassins vous entouraient, vous tendaient des embûches, dissimulaient leurs desseins et vous faisaient des avances amicales, alors que leurs armes étaient déjà prêtes et qu'ils n'attendaient plus qu'un signal. Vous vous remémorez enfin la ruse grâce à laquelle vous les avez trompés en vous dissimulant à leurs yeux; mais vous avez deviné qu'ils avaient déjoué votre stratagème et qu'ils faisaient seulement semblant d'ignorer votre cachette; alors vous avez eu recours à un nouveau subterfuge et réussi encore une fois à leur donner le change. Tout cela vous revient clairement en mémoire. Mais comment concevoir que, dans ce même laps de temps, votre raison ait pu admettre des absurdités et des invraisemblances aussi manifestes que celles dont fourmillait votre rêve⁶¹? »

« Parfois on fait des rêves étranges, impossibles et contre nature; en vous réveillant, vous vous les remémorez clairement et vous vous étonnez d'un fait étrange : vous vous rappelez avant tout que la raison ne vous a jamais abandonné pendant toute la durée de votre vision; vous vous rappelez même que vous avez agi avec beaucoup de ruse et de logique pendant tout ce temps très très long où vous étiez entouré d'assassins, où eux rusaient avec vous, cachaient leur intention, vous traitaient en ami, alors qu'ils avaient déjà l'arme prête et n'attendaient qu'un signe; vous vous rappelez comment, enfin, vous les avez adroitement trompés, vous vous êtes caché d'eux; ensuite vous avez deviné qu'ils connaissaient par cœur votre ruse et faisaient semblant seulement de ne pas savoir où

⁶⁰ *Ibid.*, livre 3, chap. X, p. 214. Traduction d'André Markowicz.

⁶¹ *Ibid.*, p. 218. Traduction d'Albert Mousset.

vous vous cachez; mais vous avez rusé encore et les avez encore trompés; tout cela vous vous le rappelez clairement. Mais pourquoi donc, dans le même temps, votre raison a-t-elle pu admettre des absurdités et des impossibilités aussi évidentes que celles dont votre rêve, entre autres, était plein⁶²? »

Pourrait-on dire qu'avant Markowicz, Dostoïevski avait été trahi par les traducteurs? Mais non : il est clair que les traductions précédentes, même si elles sont beaucoup plus polies (dans tous les sens du terme) que l'œuvre originale, ont véritablement transmis le génie de l'écrivain aux francophones. Edgar Morin a relaté, lors d'un entretien avec Alexis Nouss, sa première rencontre avec l'œuvre de Dostoïevski : il s'agissait d'une fort mauvaise (il le découvrira plus tard) traduction signée Melchior de Vogüé. Morin affirme pourtant avoir reçu un choc, avec violence, en découvrant l'écrivain russe : « De Vogüé n'a pas pu faire que l'univers de Dostoïevski, l'être de ses personnages [...] ne s'impose à moi avec une force telle en dépit de la mauvaise traduction⁶³. »

Dans chaque traduction, quelque chose *passé* de l'œuvre originale. Lire plusieurs traductions, c'est se rapprocher à chaque fois un peu plus de la sensibilité, de l'univers étrangers. Interpréter, c'est donc tâcher d'augmenter⁶⁴ avec justesse le patrimoine de l'œuvre, ce qu'elle a amassé au cours de son histoire, aussi brève soit-elle. À la question :

« N'y a-t-il pas là le risque que l'expérience du vrai en tant que kalon, appartenance non conflictuelle des interlocuteurs l'un à l'autre ainsi que de ces interlocuteurs à l'horizon de la langue,

⁶² *Ibid.*, p. 167. Traduction de Pierre Pascal.

⁶³ Alexis Nouss, « Entretien sur la traduction avec Edgar Morin », p. 347.

⁶⁴ Il peut être intéressant de rappeler l'étymologie du terme auteur : emprunté au latin *auctor*, il est dérivé du verbe *augere*, « faire croître », qui a lui-même pour dérivé *auctoritas*, « autorité ». (Cf. le *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, p. 145.) Ainsi, pour les penseurs de l'Antiquité, l'auteur était celui qui augmentait, prolongeait la tradition. Cette vue est bien loin du XX^e siècle qui considère plus souvent l'auteur véritable comme un créateur en rupture avec la tradition, et de l'opinion courante qui oppose l'interprète au créateur.

de l'esprit objectif ou de la tradition vivante qui leur sert de médiation, ne soit qu'une autre présentation de l'idéal d'un sujet transparent, anhistorique et neutre⁶⁵? »

Gadamer répond, évitant ainsi l'écueil d'une aspiration à quelque pureté ou transparence divine de la vérité :

« Toute appropriation de la tradition est une appropriation historiquement différente [...] Être une seule et même chose et être pourtant différent, ce paradoxe qui vaut pour tout contenu de tradition, montre que toute interprétation est en vérité spéculative⁶⁶. »

Certes, l'interprète jouit d'une certaine liberté, mais celle-ci est encadrée par la tradition née des modèles d'interprétation qui ont marqué le texte, et ne signifie jamais qu'il soit permis de faire n'importe quoi de ce dernier. À ce sujet, Eco oppose l'utilisation à la coopération. À maltraiter un texte, on l'étouffe. En l'empêchant de vivre, on s'empêche de vivre en lui. Le texte se venge, se ferme, meurt et nous entraîne dans un silence crispé, désolé (comme un désert, sans chagrin). La petite rose de Goethe⁶⁷ le dit bien. La poésie ne souffre pas. C'est nous qui souffrirons de l'avoir arrachée à sa vie.

S'il est clair que le texte balise la liberté de l'acte d'interprétation, il n'est cependant pas question pour l'interprète de s'assimiler à l'auteur et de lui servir de voix comme si ce dernier était affligé de mutisme. D'ailleurs,

⁶⁵ Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, p. 53.

⁶⁶ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 477.

⁶⁷ *Knabe sprach : Ich breche dich
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach : Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich wills nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.*

Johann Wolfgang Goethe, *Heidenröslein* (deuxième strophe)

Au garçon qui la menace de l'arracher, la petite rose rétorque qu'elle le piquera de telle façon qu'il devra toujours penser à elle, et qu'elle, de son côté, ne souffrira pas.

Gadamer note justement qu' « [il] est absolument aberrant de fonder la possibilité de comprendre les textes sur l'hypothèse d'une "co-génialité" qui unirait le créateur et l'interprète d'une œuvre »⁶⁸. « Le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours. C'est pourquoi la compréhension est une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive⁶⁹. » Ainsi l'interprète a-t-il la possibilité de comprendre le texte au-delà de ce que l'auteur lui-même y a mis ou compris. C'est-à-dire que, pour employer les mots de Gadamer, la compréhension n'est pas une transposition psychique par le lecteur de ce que l'auteur a voulu dire.

Nous avons déjà évoqué cette question du vouloir dire dont certains théoriciens affirment l'existence et qu'ils investissent d'un pouvoir énorme, véritable joug pour l'interprète. Et pourtant, il semble bien que ce vouloir dire soit une sorte d'épouvantail dont l'existence fantômatique s'évapore dès qu'on la soumet au moindre examen. « [C]ar en général le vouloir dire n'est pas équivoque et cherche à se manifester de façon à se faire comprendre⁷⁰ » : le poids du *en général* trahit les énormes problèmes que soulève l'affirmation à l'emporte-pièce de l'existence du vouloir dire de l'auteur. Il souligne la fragilité de ce concept cher à l'école de Paris.

Daniel Ferrer et Almuth Grésillon proposent de remplacer le concept d'intention par celui d'une *intentionnalité* qui se dégage de l'œuvre elle-même et qui serait, selon eux, infiniment plus importante que l'intention de l'auteur. « Cette *intentionnalité* n'est pas la source de l'œuvre, elle en est la résultante. [...] Elle se construit au fur et à mesure de l'élaboration et ne peut s'apprécier

⁶⁸ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 316.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 301.

⁷⁰ Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, p. 24.

pleinement qu'à partir de l'œuvre finale⁷¹. » Au commencement serait l'œuvre, non l'auteur. Dans cette perspective, l'horizon de la compréhension n'a pour limite, ni ce que l'auteur avait primitivement en tête, ni l'horizon du destinataire pour qui le texte a été écrit à l'origine⁷². « En effet, aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire⁷³. » L'interprétation est un acte autonome. Car « le véritable sens d'un texte, tel qu'il s'adresse à l'interprète, ne dépend précisément pas de ces données occasionnelles que représentent l'auteur et son premier public. Du moins il ne s'y épuise pas »⁷⁴.

L'interprète, appelé et élu — dans l'image que nous avons choisi de commenter —, vit la musique dans le secret de l'œuvre et il la transmet au public. Quelle est donc la place du public dans ce modèle d'interprétation? Est-il autre chose que le faire-valoir de l'interprète, celui qui motive son travail et lui fait cadeau de sa reconnaissance? Cette question trouverait peut-être réponse dans une analyse sociologique ou psychologique de la relation interprète-public. Elle interroge sans aucun doute la dynamique du métier de musicien et du concert, mais est étrangère à ce qui nous intéresse ici, à savoir l'essence de l'interprétation. Ce que l'interprète reçoit du public (amour, admiration, critique, rejet) n'altère en rien l'objet interprété. Le musicien tient entre ses mains la capacité et le pouvoir de rendre palpable à qui l'écoute quelque chose qui existe ailleurs et qui sait changer la vie. En jouant, il oublie le spectateur. Et le spectateur, lui, s'oublie, est hors de lui, se voue tout entier au spectacle. Adrénaline, sueur, ego, fausses notes, critiques et jugements,

⁷¹ Daniel Ferrer et Almuth Grésillon, « Eléments de réponse à Célestin Deliège », p. 48.

⁷² Cf. Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 398.

⁷³ Walter Benjamin, *L'abandon du traducteur*, p. 13.

⁷⁴ *Ibid.*

ennui, sommeil, accès de toux, pastilles, papiers froissés,... tous ces parasites sont évacués.

Rêver vers le haut, pour l'interprète, c'est tout à la fois céder à l'enchantement et jouer le rôle de l'enchanteur. L'enchantement est ici une sorte d'ensorcellement, traditionnellement brisé par les applaudissements ou, moins brusquement dans le cas de la littérature, par le quotidien qui reprend son cours. Cet enchantement, on peut le rapprocher de l'état de fascination que décrit Blanchot aux premières pages de *L'Espace littéraire*. Pour lui, ce qui fascine dans la littérature est l'absence de temps dont elle manifeste le règne. Ce temps absent, il le décrit comme « un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire en son image et que le "Je" que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un "Il" sans figure »⁷⁵. Absorbé par l'écoute ou la lecture, le temps s'arrête ou, plus exactement, s'écoule autrement, évadé de sa prison de quartz.

Pour Gadamer, interprète et destinataire ne sauraient être confondus, l'interprète ayant pour tâche de comprendre et de transmettre un texte à l'auditeur ou au lecteur. Il s'attarde cependant fort peu à la question du lecteur. S'il emprunte à Schleiermacher le concept de premier lecteur, il s'empresse de remettre en question la contemporanéité qu'il implique. En effet, si l'on dit que le premier lecteur est le destinataire contemporain de l'auteur, où tracer la limite du présent ou celle de l'après-demain qui exclut un lecteur du groupe de ceux à qui le texte s'adresse? « Des concepts normatifs, comme ceux que seraient l'opinion de l'auteur et la compréhension du premier lecteur, ne représentent, en vérité, qu'une place vide qui se comble au gré des circonstances de la compréhension⁷⁶. » La règle selon laquelle un interprète

⁷⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 26.

⁷⁶ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 399.

n'aurait le droit d'introduire dans un texte rien que l'auteur ou le premier lecteur n'ait pu avoir en tête, cette règle ne peut être applicable que dans les cas extrêmes car, pour reprendre les termes de Gadamer, « les textes ne demandent pas à être compris comme expressions vivantes de la subjectivité de l'auteur »⁷⁷. Ils demandent à être transmis. Et celui chargé de cette transmission le fait toujours pour ses propres contemporains. Voilà pourquoi on ne peut limiter l'horizon des textes à la référence au lecteur originel ou à celle au sens donné par l'auteur.

« Ce qui est fixé par écrit s'est détaché de la contingence de son origine et de son auteur et s'est libéré positivement pour contracter de nouvelles relations⁷⁸. » L'œuvre jouée (ou traduite) possède une complète autonomie par rapport à l'interprète, le spectateur et l'auteur, et elle les réunit dans l'expérience de la compréhension. Ainsi, bien qu'ils occupent des positions et des rôles distincts, interprète et destinataire se dissolvent dans l'expérience de médiation totale qui constitue la véritable expérience de l'œuvre d'art. Il y a fusion, sans confusion, des horizons de l'interprète et du destinataire. « Ils se comprennent dans la mesure où ils sont compris dans un horizon tiers, dont ils ne disposent pas, mais dans et par lequel ils sont disposés⁷⁹. »

Cette conception de la compréhension de l'œuvre se rapproche beaucoup de l'idéal gouldien de l'extase. Extase que Glenn Gould décrit comme étant le fil fragile qui relie musique, interprétation, interprète et auditeur dans la conscience d'une *intériorité* partagée⁸⁰. État qu'il n'est possible d'atteindre que dans la solitude du studio d'enregistrement, ou celle,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 417.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 418.

⁷⁹ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ « Extasy is a delicate thread binding together music, performance, performer and listener in a web of shared awareness of *innerness*. » (Geoffrey Payzant citant Gould, *in Music and Mind*, p. 65.)

feinte, de la scène où l'artiste se tient en faisant abstraction du public. C'est justement pour vivre son art en communion extatique avec l'auditeur que Gould s'est réfugié dans les studios. Selon lui, il n'y a pas d'expérience musicale authentique sans extase. La concentration de l'écoute doit remplacer la distraction du concert. L'extase doit remplacer l'apathie qui caractérise le plus souvent l'état d'esprit de l'individu dans la foule. Les applaudissements, les bravos sont une participation factice de l'auditeur. Le plus souvent, en concert, l'interprétation arrive sur lui, ou se passe autour de lui, sans qu'il y ait véritable communion.

Et qu'en est-il de l'auteur? Est-il *chassé par* l'interprète, *chassé de* l'interprétation? Démarche ambiguë de l'interprète, dans le premier cas, qui s'approprie l'auteur, le traque dans ses retranchements (le non-dit, le dit-entre-les-lignes, les intentions secrètes ou affichées) pour ensuite se mettre à son service. Le chasseur qui se livre prisonnier à sa proie, amalgamant appropriation et sacrifice, capture de l'autre et don de soi. Ici pourrait s'ouvrir une longue discussion sur la fidélité au texte que nous limiterons à une large parenthèse.

(Digression sur la question de la fidélité)

« L'on remarque quelquefois avec regret que l'œuvre d'art ne parlera plus jamais le langage qu'elle avait en naissant, le langage de sa naissance que seuls ont entendu et reçu ceux qui ont appartenu au même monde⁸¹. » Celui ou celle qui se tourne vers le passé ne peut s'empêcher de désirer habiter par instants ce passé, comme si le temps écoulé entre l'interprète et l'objet qu'il cherche à saisir était un obstacle plutôt qu'une passerelle. Comme si le temps

⁸¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 275.

travaillait à affadir les images davantage qu'à les enrichir de nouvelles couleurs. Cette nostalgie du temps passé fait penser à Lévi-Strauss lorsqu'il décrit, dans *Tristes tropiques*, l'ethnologue comme un voyageur courant après les vestiges d'une réalité disparue. « Je voudrais avoir vécu au temps des vrais voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit⁸²... » Ce désir vain et inavouable d'effacer le temps est mû par l'impression fautive selon laquelle le voyage dans le temps, s'il était possible, nous assurerait une vraie compréhension de la chose qui occupe notre attention, qu'elle soit œuvre à interpréter ou civilisation à connaître... Pourtant, nous savons bien que la contemporanéité est loin d'être un gage de compréhension.

Quel est le lien entre ces réflexions et la question de la fidélité au texte? Nous nous demandons si une irréductible nostalgie ne contamine pas en certains lieux (d'exécution autant que d'écoute) ce mouvement qui cherche depuis les années soixante à restituer non seulement la lettre des textes baroques et classiques, mais également l'esprit dans lequel ils ont d'abord été joués.

Personne ne conteste l'apport des Harnoncourt, Hogwood, Kuijken, Norrington et Pinnock à l'art de l'interprétation des musiques des XVI^e au XIX^e siècles. Leurs recherches musicologiques ainsi que les écrits et enregistrements sur instruments anciens qui en ont découlé ont bouleversé l'écoute des mélomanes et interprètes contemporains. Grâce à eux, on a l'impression d'avoir maintenant la capacité de jauger avec précision le degré de fidélité d'une interprétation. Les principaux critères d'évaluation sur lesquels se fonde cette compétence sont l'instrument, la technique

⁸² Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, p. 42.

instrumentale, l'ornementation, le phrasé, l'articulation et l'édition du matériel. La qualité d'une interprétation est pourtant loin de pouvoir être jugée à la seule aune de ces critères.

« Les décisions qui ont mené certains à s'engager dans ces travaux concernant aussi bien les techniques instrumentales, vocales, que les éditions et autres problèmes musicologiques liés à la pratique d'interprétation, ont été prises dans des contextes précis, descriptibles. Elles sont, en quelque façon, des points de vue sur la musique contemporaine et sa situation, sur le rapport au passé impliqué par les concerts, les industries de reproduction, tout autant que des positions sur la "musique ancienne" et la façon de l'interpréter. Si ces pratiques sont si passionnantes et contradictoires, [...] c'est qu'elles posent également le problème de l'écoute, la nécessité de penser non plus la musique ancienne mais les conditions aujourd'hui de son écoute⁸³. »

Reconnaissons les éléments d'authenticité précédemment énumérés, dont l'un des plus importants est la reproduction des conditions matérielles de l'exécution, pour ce qu'ils sont : les outils d'un courant esthétique qui s'appuie sur des recherches historiques. Il est abusif de faire des interprétations dites « d'époque » les porte-étendards de la fidélité (fidélité rimant avec vérité) et risquer ainsi de les mener droit à l'échafaud du dogme.

« En vérité, penser historiquement (*historisch*) signifie opérer la transposition que subissent (*geschieht*) alors les concepts du passé quand nous essayons de penser en eux. En effet, la pensée historique contient toujours, précisément, une médiation entre ces concepts et la propre pensée de l'historien. Vouloir éviter ses propres concepts dans l'interprétation n'est pas seulement impossible, mais manifestement absurde. Interpréter, c'est précisément mettre en jeu nos propres concepts préalables, afin que, pour nous, la visée du texte parvienne réellement à s'exprimer⁸⁴. »

⁸³ Rémi Roche, *Surécoute : Propositions sur la fabrique de l'oreille musicale*, p. 22.

⁸⁴ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 419.

Interpréter fidèlement un texte ne veut pas dire en copier les interprétations antérieures. L'interprète qui s'ingénie à copier dilapide ses connaissances à étouffer l'objet de sa passion. Il exécute l'œuvre dans le sens d'une mise à mort. En traduction, la fidélité n'appelle jamais la copie car on sait la copie d'emblée absolument impossible. À partir du moment où *tree* se transforme en *arbre*, on ne peut copier. L'étrangeté est omniprésente, implacable. Quant à copier une traduction déjà existante, l'absurdité de la proposition est suffisamment éloquente pour se passer de tout commentaire. En musique, la possibilité de copier, bien qu'illusoire, peut subtilement, de façon presque pernicieuse, priver le musicien de l'expérience vivante de l'interprétation.

« Si la représentation n'est pas véritablement reconnue comme événement qui modifie l'être du représenté, mais seulement comme reproduction ou copie, l'exécution de l'œuvre d'art devient un problème insoluble. [...] Or, s'il est vrai qu'une certaine reconstitution du monde originel de l'œuvre est indispensable à sa compréhension, le fait de relier aussi étroitement à cette reconstitution la signification même de l'œuvre a pour résultat de rendre l'interprétation tout bonnement impossible⁸⁵. »

Il y a, dans le travail de l'interprète, toujours une part de reproduction (les notes de musique, la structure d'un texte, la narration); mais la représentation de l'œuvre ne s'y limite pas. Elle l'englobe et la dépasse. Vattimo démontre que la reproduction sera toujours fragmentaire, puisque ce n'est toujours qu'un fragment qui est reproduit, alors que la trace vivante du tout dont il provient est effacée par le présent. C'est dire que toute reproduction intégrale est en soi impossible. « La reproduction présuppose la reconnaissance, elle ne peut être comprise comme telle que si j'ai d'abord une

⁸⁵ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 198.

sorte de contact direct avec le passé en son lieu⁸⁶. » Si l'on arrive à reconstruire la physionomie originelle de l'œuvre, reconstruction qui ne sera jamais qu'approximative, on ne peut refaire le monde duquel elle est née, on ne peut s'y transporter. D'ailleurs, cela n'est pas regrettable. « Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres [...] en corrélation avec leur temps, mais bien dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît — c'est-à-dire le nôtre⁸⁷. » Le monde intérieur de l'œuvre, le cercle entier de sa vie, est tellement plus riche que l'histoire de sa naissance! L'interprète a pour tâche d'intégrer l'œuvre au monde contemporain, et en accomplissant sa tâche il nourrit le cœur de l'œuvre.

« Interpréter c'est bien, en un certain sens, recréer, cependant cette récréation ne se règle pas sur un acte créateur antérieur mais sur la figure de l'œuvre créée, que l'interprète devra représenter selon le sens qu'il y trouve. Voilà pourquoi des représentations historicisantes, par exemple la musique interprétée sur des instruments anciens, ne sont pas aussi fidèles qu'elles le pensent. En tant qu'imitation de l'imitation, elles courent bien plutôt le risque de "s'écarter triplement de la vérité"(Platon)⁸⁸. »

Autant on ne peut ignorer la contribution des musiciens-historiens à avoir rapproché notre fin de siècle de l'esprit de la musique baroque, par exemple, autant on ne doit dénigrer la démarche plus intuitive de ceux qui trouvent leur voix ailleurs, se nourrissant de la fréquentation de répertoire d'autres époques, nous donnant à entendre autant de « vérité » que les premiers, acceptant qu'à Bach se soient ajoutés les Beatles et Stockhausen, et que tout ce qui pénètre l'écoute influence notre perception des œuvres du passé. Reconnaissons l'existence d'une autre forme d'authenticité, celle

⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 473.

⁸⁷ Walter Benjamin - 1931 (cité par Rémi Roche, dans *Surécoute*, p. 23. Il ne fournit malheureusement pas la référence complète.)

⁸⁸ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 137.

« qui consiste à penser le texte en lui faisant exprimer une sensibilité qui en rende les structures plus claires pour nous, et puisse guider utilement notre compréhension. Il ne peut s'agir d'authenticité *en soi* mais d'une authenticité *pour nous*, obtenue autant par nos moyens propres que par les faits historiques attestés »⁸⁹.

« Toute époque comprend nécessairement à sa manière le texte transmis, car ce texte fait partie de la totalité de la tradition à laquelle elle prend intérêt quant au fond, et dans laquelle elle cherche à se comprendre elle-même⁹⁰. » Traduttore traditore : est-ce le seul plaisir du bon mot qui a fait de cette expression un lieu commun? Ou cache-t-elle bien une réalité profonde de l'interprétation? Répondre par l'affirmative à cette dernière question, c'est dire que toute traduction est invalide, dans les deux sens d'infirme et de non valable, en tant qu'expérience du texte original. « [...] la notion duelle de fidélité/trahison se fonde, au départ, sur la conviction que fondamentalement, la traduction est impossible⁹¹. » Laissons la question ouverte, en reconnaissant sa lourdeur et l'impossibilité de la résoudre ici. Et pensons-y deux fois avant de jeter la pierre à l'infidèle...

(fin de la parenthèse)

Revenons à la question posée plus tôt : l'auteur est-il chassé (poursuivi) par l'interprète ou chassé (rejeté, exclu) de l'interprétation? Spontanément, c'est le deuxième sens du mot qui paraît convenir au modèle que nous avons nommé « rêver vers le haut » : l'auteur serait bien chassé, évacué, poussé en dehors du rêve, du processus interprétatif. En effet, quelle importance a Mahler pour une symphonie de Mahler, une fois qu'elle est écrite? Et pour

⁸⁹ Célestin Deliège, « L'écriture et ses mutations », p. 25.

⁹⁰ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 301.

⁹¹ Jacqueline Henry, « La fidélité, cet éternel questionnement », p. 368.

l'interprète? Est-ce qu'on n'invente pas à l'œuvre une genèse, à l'auteur des intentions, dans l'unique but de justifier un axe de lecture? L'anecdote biographique peut certes ouvrir une piste à l'interprète en mal d'inspiration — dans le même sens qu'à peu près tout peut être utilisable pour nourrir l'interprétation (vivre, n'est-ce pas interpréter?) — mais elle n'a aucune signification intrinsèque. Elle n'aide en rien à comprendre l'œuvre dans son essence.

« Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a besoin de la mienne [...]»⁹². »

Barthes, en proclamant la mort de l'auteur en tant que possesseur de l'œuvre, affirme la liberté légère de l'œuvre délestée du fardeau du père. L'auteur n'est pas le propriétaire du texte (non plus que l'interprète). Le désir de posséder une œuvre, à quel que niveau que ce soit, est contraire à la vie de l'œuvre. Exemples de possessivité : des interprètes qui réclament le droit exclusif d'interpréter une œuvre qu'ils ont créée, des compositeurs qui entrent dans le jeu en mettant beaucoup plus d'effort et de cœur à remplir la commande d'un interprète prestigieux que celle d'un autre moins connu, des écrivains qui exigent de contrôler la traduction de leurs ouvrages. À la fois soulagement et source d'inquiétude pour l'interprète, la mort de l'auteur le dégage de l'esclavage de l'intention, mais lui retire par le fait même un filet protecteur. Cette mort ne signifie pas que l'auteur n'existe plus. Elle signifie que l'auteur se déplace, entre le moment où il écrit et celui où il a écrit.

⁹² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 45.

Lorsque l'œuvre est interprétée, le vouloir dire est évaporé, le dire est là. À l'écoute d'une musique ou à la lecture d'un texte, ce n'est pas la voix de l'auteur qui nous parvient; c'est la voix du texte. C'est le langage qui parle. L'auteur, chassé de son piédestal, existe enfin comme lecteur de son œuvre.

« Rêver vers le haut » : créer un espace où l'œuvre puisse se manifester; vivre sa vie d'interprète (d'*interprète*⁹³) dans ce globe irisé qui flotte à la cime de l'aventure humaine et que l'on conçoit comme vérité de l'œuvre.

Ouvrir la porte⁹⁴

Dans le modèle que nous venons d'explorer, l'œuvre se présentait comme un ballon qui s'élève et vogue, détaché des intentions de l'auteur. Ce modèle s'articulait sur un axe vertical, qui nous forçait à lever la tête; il effleurait la magie, l'enchantement, le ravissement, le secret. Cette idée de verticalité nous avait poussé à explorer l'idée d'un Royaume des œuvres et à évoquer Platon. La métaphore que nous allons maintenant examiner se déroule à l'horizontale, étrangère au merveilleux. Il s'agit de l'horizontale que le musicien trace entre le public et lui-même.

« Ouvrir la porte » nous engage à regarder droit devant; c'est une image solidement ancrée en terre (ancrée : allusion maritime qui suggère une faible mouvance, rappelle que la terre dans sa gravité — aux deux sens du terme — n'est pas *que* solidité).

Le musicien joue les yeux ouverts et communique au public, qu'il regarde en face, sa vision de l'œuvre, vision quelquefois brouillée par les

⁹³ Nous empruntons le terme à Rémi Roche. (Cf. *Surécoute*, p. 76.)

⁹⁴ Nous aurions pu écrire « une » porte, mais nous avons préféré maintenir l'article défini pour souligner l'unicité de l'acte d'interprétation.

interrogations. L'interprétation est pour lui partage d'humanité et donc de doute puisque tout ce qui est humain est relatif, c'est-à-dire objet de doute. Bien qu'isolé par l'organisation physique (division scène/parterre) d'une salle de concert traditionnelle, le musicien est proche du public. Il occupe la fonction de rassembleur : s'il n'était pas dans cette salle, personne n'aurait de raison d'y être, et vice versa. Hormis cela et le rôle distinct qu'il joue (il joue!), il n'est pas plus important que les autres. Lui et les spectateurs sont partenaires égaux dans le jeu de l'interprétation. Ce jeu, c'est bien lui, l'interprète, qui le lance, mais il n'est pas pour autant baigné d'une aura, coiffé d'une auréole. Il ouvre une porte aux spectateurs, les invite à franchir le seuil avec lui. Dans cette image de l'interprétation, le public est composé de femmes et d'hommes au visage très net dont on peut lire l'expression attentive, active. Quant au compositeur, il est peut-être dans la salle, ou ailleurs, ou peut-être décédé. Qu'il soit physiquement présent ou absent, c'est le fil qu'il a filé qui se déroule en traçant parfois des motifs imprévus. Fil : ce mot sert à imaginer ce qui nous rattache à la vie autant qu'à évoquer un tour d'adresse ou une fine étoffe. Auteur fileur, interprète grimpeur, funambule, tisserand? Tout est possible : ce fil des intentions de l'auteur⁹⁵ qui est la trame et la chaîne du texte, le traducteur grimpeur s'y attache comme un alpiniste⁹⁶ tout en conservant — il les garde en s'assurant qu'ils ne périssent pas — ses incertitudes et ses doutes (ceux qu'il lit dans l'œuvre comme les siens propres); il le tend et avance sur

⁹⁵ Cette évocation du fil des intentions de l'auteur peut sembler entrer en contradiction avec la critique de la notion du vouloir dire que nous avons faite plus tôt. Nous ne nions pas que l'auteur, au moment où il tisse un texte (métaphore du fil, du tissu), veuille dire quelque chose. Ce que nous rejetons, c'est la prétention que le fil des intentions reste attaché à l'auteur, une fois l'œuvre au monde. Ce fil est comme un cordon ombilical; il a servi à nourrir l'œuvre en cours d'élaboration, mais doit être coupé une fois qu'elle est achevée.

⁹⁶ Dans un article intitulé « Chamonix et Courmayeur », Georges-Arthur Goldschmidt compare lui aussi le traducteur à un alpiniste, les langues de départ et d'arrivée étant comme les deux versants d'une même montagne qu'il franchit. Une fois au sommet, il embrasse du regard ces deux versants mais, en équilibre sur la crête, est pris de l'impossibilité vertigineuse de rendre compte de son expérience...

lui en un difficile équilibre, balançant entre deux mondes; il s'en sert pour tisser ce texte qu'il écrit (mais dont il n'est pas l'auteur), craignant à tout instant de le casser.

Le traducteur invite le lecteur à sa table de travail, ne se trouvant lui-même d'autre privilège que celui d'avoir la lecture pour métier et de connaître en profondeur une langue étrangère. Il interprète un texte à partir de son expérience et de ses connaissances, les sentant limitées, toujours. Le domaine du traducteur s'ouvre de plain-pied sur celui du lecteur. Les terres du premier sont plus travaillées, plus dégagées, du fait qu'il passe sa vie à les soigner, mais aucune barrière ne les sépare.

L'interprétation est une activité qui se file dans la chronologie du temps. C'est une histoire à trois personnages (l'auteur, l'interprète et le lecteur) et un objet (le texte), avec un début, un développement à la durée indéterminée (et indéterminable), et de multiples fins. On pourrait comparer l'œuvre à une pierre qui roule et amasse mousse. Cette pierre (le texte) est pour Umberto Eco « [...] avant tout une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc [...] »⁹⁷. Le texte est une machine présuppositionnelle, un objet incomplet par essence. Pour exister dans sa plénitude, il doit être non seulement actualisé, mais aussi complété par le lecteur. Le texte est donc un peu comme une coquille vide qui attend d'être remplie de sens par le lecteur et que chaque interprétation enrichit. « Une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné [...] »⁹⁸.

⁹⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 27.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu) [...] en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un "secret", c'est-à-dire un sens ultime, [la littérature] libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi⁹⁹. »

Barthes plonge l'interprétation en pleine subjectivité. Quel réconfort pour le traducteur! S'il n'y a pas de sacré, il n'y a pas de sacrilège possible¹⁰⁰. L'œuvre est trait d'union et point de rencontre. L'interprétation, une expérience qui relie sans religion, qu'interprète et lecteur partagent dans un même acte de lecture, une même attitude interprétative.

« L'intervention de cet interprète qu'est l'*exécutant* (le musicien qui joue une partition ou l'acteur qui récite un texte) ne peut évidemment se confondre avec l'intervention de cet autre interprète qu'est le *consommateur* (celui qui regarde un tableau, lit en silence un poème ou écoute une œuvre musicale que d'autres exécutent). Cependant, au niveau de l'analyse esthétique, les deux opérations peuvent être considérées comme des modalités différentes d'une même attitude *interprétative* : la "lecture", la "contemplation", la "jouissance" d'une œuvre d'art représentent une forme individuelle et tacite d'"exécution". La notion de *processus interprétatif* englobe l'ensemble de ces comportements¹⁰¹. »

Il y a superposition des rôles : interprète et lecteur se confondent comme deux silhouettes imprimées sur acétate qui coïncident parfaitement quand on les place une par-dessus l'autre. Traçons toutefois une nuance : un *decrecendo* du pouvoir, de l'auteur au lecteur. D'abord il y a un auteur, seul en scène, tout-puissant, qui écrit un texte. L'auteur a la possibilité de prévoir la compétence (ou l'incompétence!) du lecteur, désirer la solliciter, l'ébranler,...

⁹⁹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 67-68.

¹⁰⁰ Pas de sacrilège au sens de transgression du sacré, mais transgression il y aura toujours. La traduction doit faire sentir qu'elle vient d'un au-delà, d'une frontière, d'une limite.

¹⁰¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, p. 38, note 1.

Il conditionne la lecture, la contrôle. « L'auteur décide [...] jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative¹⁰². »

Barthes dénonce ce privilège que Eco reconnaît à l'auteur d'être en quelque sorte le propriétaire de l'œuvre¹⁰³. Il est vrai que cette propriété fait du lecteur un utilisateur (Barthes dit « usfruitier »), installe l'œuvre dans une relation où l'auteur fait figure d'autorité. Mais Eco, sans aller jusqu'à dire, à l'instar de Peter Handke, que le texte dépend d'un système de réception qui n'est pas contrôlable¹⁰⁴ — car comment pourrait-il dire cela sans désarticuler le modèle d'interprétation qu'il propose —, tempère en admettant d'une part que l'auteur ne peut pas tout prévoir (il y a donc un moment où il n'a pas d'autre choix que de lâcher prise) et en insistant d'autre part sur le fait que sa proposition n'est pas du domaine de l'herméneutique. Après avoir discuté les stratégies de l'auteur, il ajoute : « Que se passe-t-il quand le lecteur, en identifiant des structures profondes, met en lumière quelque chose que l'auteur *ne pouvait pas* vouloir dire et que pourtant le texte semble exhiber avec une absolue clarté? On frôle ici la limite très mince qui sépare la coopération interprétative de l'herméneutique¹⁰⁵. » L'actualisation sémantique constitue donc à ses yeux un premier stade de lecture. Il définit ainsi l'horizon de son argumentation : elle est comme un premier niveau d'interprétation qui serait suivi d'un second, critique celui-là (une interprétation critique pouvant être esthétique, psychanalytique, sociologique, philologique ou autre). Au sommet de l'interprétation, Eco place l'herméneutique. « Par interprétation, on entend (dans le cadre de ce livre) l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en

¹⁰² Idem, *Lector in fabula*, p. 71.

¹⁰³ Cf. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 34.

¹⁰⁴ Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, p. 236.

¹⁰⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 230.

tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur Modèle¹⁰⁶. »

Comment peut-on appliquer ces pensées à l'interprétation musicale? Du fait que la musique n'a pas de sens, il est difficile de marquer aussi clairement les intentions de l'auteur. On pourrait rapprocher les scénarios intertextuels d'une certaine tradition de jeu ou d'écoute.

Une composition musicale, en musique tonale, est construite à partir d'un accord de tonique, qui habituellement la conclut, et autour duquel s'articulent tous les autres accords, chacun ayant une fonction harmonique définie en relation avec elle. Cette tonique correspond à la première et à la dernière note de la gamme. C'est le *do* de la gamme *do ré mi fa sol la si do*. L'avant-dernière note de la gamme est appelée la sensible. La sensible, qui fait partie de l'accord de dominante, est tendue vers la tonique, dans l'attente de la complétion de la gamme. Dans la musique tonale, l'auditeur sait, il sent que la phrase musicale a une direction : il s'attend tôt ou tard au retour de la dominante à la tonique. La musique tonale est faite du jeu de tension et résolution, d'exigence de continuité et de surprise de discontinuité. L'œuvre de génie est celle qui s'éloigne de la tonique (par divers procédés comme la modulation qui font voyager la musique dans diverses tonalités), apporte des résolutions inattendues, prend une pause, reprend son souffle,... tout cela dans le respect de la structure et des lois de l'écriture. L'univers des sons a été rendu intelligible par l'accoutumance des siècles, l'habitude a fabriqué l'écoute. Le compositeur conscient de cette habitude peut donc lui aussi élaborer, en quelque sorte, des scénarios intertextuels.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 232.

Revenons à l'auteur : il ne peut évidemment contrôler les réactions de son lecteur que dans une certaine mesure, et son pouvoir ne s'étend pas jusqu'à empêcher l'occurrence de décodages aberrants (aberrants pour l'auteur, mais le sont-ils *absolument*?). Il va de soi qu'un décalage historique, que ce soit l'Histoire ou l'histoire personnelle du lecteur qui soit en cause, puisse bloquer l'opération de décodage prévue par l'auteur. S'il existe bien une stratégie de l'écriture, celle-ci ne peut contenir le sable du temps et de la culture qui parfois grippe le rouage de la « machine paresseuse » qui lie l'auteur et le lecteur.

Bien que, selon Eco, la réaction interprétative n'échappe jamais entièrement au contrôle de l'auteur¹⁰⁷, il y a possibilité, offerte à l'individu récepteur ou exécutant, de choisir la lecture qui lui sied le mieux. L'interprète, à cette étape, se distingue du lecteur en ce qu'il peut exercer sur ce dernier un certain pouvoir. Plus la culture encyclopédique du lecteur est vague ou partielle, plus il est facile pour l'interprète de contrôler son écoute ou sa lecture. Le lecteur non averti peut croire en une interprétation « juste » en soi et méconnaître la compétence véritable de l'interprète, qui est de faire un choix parmi une multitude de possibilités et de l'offrir, de le vivre.

On peut illustrer de façon très simple la compétence de l'interprète en se référant de nouveau à un exemple de musique vocale. Si un auditeur peut apprécier pleinement un lied sans en comprendre les paroles, la chose n'est pas vraie pour l'interprète. Pour orienter son interprétation, un chanteur a besoin de savoir où il s'en va, car c'est lui qui conduit l'expérience musicale. L'auditeur est un peu comme un passager qui admire le paysage que lui fait voir le conducteur (le chanteur); il n'a pas besoin, pour jouir de la promenade,

¹⁰⁷ « [...] "ouverture" ne signifie pas "indétermination" de la communication, "infinies" possibilités de la forme, liberté d'interprétation. Le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnées de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur. » (Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, p.19.)

d'en connaître la longueur ni la destination, pas plus qu'un spectateur n'a besoin de connaître l'original pour apprécier le tableau d'un paysage. Par contre, un chanteur ne comprenant pas les paroles qu'il interprète risque fort de commettre de ces erreurs qu'on réserve habituellement au domaine de la traduction et qu'on appelle faux-sens, barbarisme, erreur de niveau¹⁰⁸.

Interpréter, c'est donc d'abord faire un essai dans lequel on se donne entièrement : au moment du jeu, il n'y a pas une partie de soi qui se détache pour critiquer ce que l'on fait. Il y a double écoute — intérieure et extérieure — pour permettre que dans l'instant la ligne soit la plus juste possible.

Comment un interprète, traducteur ou musicien, peut-il (s'il le peut) concrètement manifester l'état de doute? Contrairement au traducteur qui a la possibilité de transférer une ambiguïté, par exemple en traduisant sans clarté un passage qui lui paraît obscur ou encore par l'utilisation de notes de bas de page où il confie son hésitation au lecteur, le musicien fait mieux de se taire que d'exposer son doute. Une présentation de doute, ce n'est rien pour la musique. Il doit y avoir choix définitif *dans l'instant*. Douter en jouant, c'est édulcorer, invalider l'essai, interrompre la succession de moments musicaux qui se déroulent à une vitesse incalculable, incalculable parce qu'en musique, passé et futur n'existent pas. La musique est toujours au présent. Présent en tension vers l'inouï ou présent de repos, mais présent toujours. Présent et présence. Le doute, c'est l'arrêt, la mort, l'arrêt de mort de la musique. Ainsi que le regard en arrière. Orphée le musicien a payé du bonheur de sa vie un regard jeté en arrière.

¹⁰⁸ Certes, il existe des flâneurs de génie, des musiciens exceptionnels qui, guidés par leur seule intuition, avancent sans savoir où ils vont, et arrivent là où ils doivent arriver..

Un interprète peut partager (avec des mots) les incertitudes qui ont habité son travail, relativiser la justesse de ses choix, mais cela a peu à voir avec la musique. La seule façon d'illustrer le doute en musique, c'est de multiplier les essais, de sans cesse reprendre l'interprétation. Chose à peu près impensable à l'intérieur d'un même concert (ce genre de reprise allant à l'encontre du protocole particulièrement rigide du récital de musique classique). Pour l'interprète qui souhaite laisser la porte ouverte au doute, l'issue est donc de chercher à chaque fois où il joue une œuvre de l'aborder différemment. Mais rarement cette expression fertile du doute pourra-t-elle être partagée avec l'auditeur (à moins que celui-ci n'assiste à tous les concerts). Cela n'empêche qu'il est essentiel pour l'interprète que chaque interprétation qu'il offre, que chacun des essais qu'il présente soit convaincu, exposé en pleine lumière. Sinon, il ne saura livrer que des interprétations *douteuses*, sans intérêt.

Pour l'auditeur, la façon la plus simple de vivre l'ambiguïté musicale est d'ouvrir ses oreilles à plusieurs versions d'une même pièce (la plupart du temps par des interprètes différents, bien que ce ne soit pas nécessairement le cas. Nous pensons par exemple aux deux versions des *Variations Goldberg* enregistrées par Glenn Gould.).

Le lecteur coopératif (idéal) a pour devoir de « faire émerger la charpente profonde d'un texte [...] »¹⁰⁹. Il transporte avec lui son bagage d'attentes et sa capacité de compréhension (ce que Eco nomme sa compétence intertextuelle, et Gadamer, ses préjugés)¹¹⁰. « Les décisions pragmatiques (au sens contemporain) de l'interprète font pour ainsi dire mûrir judicieusement la

¹⁰⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 228.

¹¹⁰ « Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. [...] La compétence intertextuelle (extrême périphérie d'une encyclopédie) comprend *tous* les systèmes sémiotiques familiers au lecteur. » (*Ibid.*, p. 101-102.)

richesse des implications que toute portion textuelle contient, des termes aux arguments¹¹¹. » L'expérience de l'interprétation ne saisit pas le lecteur hors de lui. Le Lecteur Modèle de Eco est actif, et son activité sous-tend tout le processus d'interprétation : on attend de lui qu'il anticipe ce qui va se produire. La relation texte-lecteur s'établit à l'inverse de « rêver vers le haut ». Alors que dans le premier modèle, le lecteur était transporté hors de lui par l'expérience interprétative, ici, c'est le texte qui est tiré hors de lui par le lecteur. Pour exercer son activité prévisionnelle, le lecteur doit sortir du texte après y avoir circulé. Il cueille lors de cette excursion en lui-même (et hors du texte) tout ce qui pourra aider ses prévisions à correspondre à la suite réelle de la narration qu'il est en train de lire. La lecture se fait dans un mouvement de va-et-vient entre le monde de la narration et celui du lecteur.

En sachant que l'idéologie personnelle du lecteur colore sa lecture, l'oriente, dans quelle mesure un auteur peut-il forcer la coïncidence entre sa propre lecture du texte qu'il écrit et celle du lecteur? Nous avons déjà mentionné qu'il y a chez Eco cette possibilité, offerte à l'individu récepteur ou exécutant, de choisir la lecture qui lui sied le mieux. Ce choix est-il réel? N'est-il pas conditionné, à l'insu du lecteur, par la vie, les vies antérieures de l'œuvre?

« Les préjugés et les préconceptions, qui occupent la conscience de l'interprète, ne sont pas, en tant que tels, à sa libre disposition. Il n'est pas lui-même en mesure de distinguer préalablement les préjugés féconds qui permettent la compréhension, de ceux qui lui font obstacle et mènent à des contresens¹¹². »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹¹² Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 317.

Il est essentiel, pour comprendre cette citation, de s'arrêter à la notion de préjugé telle que présentée par Gadamer. Tout d'abord, l'auteur de *Vérité et méthode* libère le préjugé de la valeur uniquement négative qui lui est habituellement attribuée de nos jours. À « erreur de jugement », il substitue « jugement porté avant, concept préalable ». Le préjugé est l'élément de pré-compréhension que l'interprète a, toujours, de l'œuvre à interpréter. Il est de ce fait aussi impossible de l'écarter que de faire abstraction de soi-même. La tâche de l'interprète est de prendre conscience de ses préjugés, de leur donner libre cours, afin de pouvoir ensuite les contrôler.

Pour ce faire, Gadamer propose à l'interprète de suspendre tout jugement à l'égard du préjugé, et de le remettre en question, ce qui ne signifie en aucun cas de l'écarter pour le remplacer par l'autorité de l'autre (que cet autre soit une personne ou non). Donner au préjugé le statut de question, c'est le garder ouvert. C'est aussi une façon pour l'interprète partant à la rencontre d'une œuvre de vérifier si le préjugé lui permet ou l'empêche d'entrer en dialogue avec celle-ci, s'il est fécond ou non¹¹³. « En réalité le préjugé personnel n'entre proprement en jeu que lorsqu'il devient lui-même un enjeu. Ce n'est qu'en entrant lui-même dans le jeu qu'il peut apprendre la prétention de l'autre à la vérité, et qu'il lui donne la possibilité d'y entrer à son tour¹¹⁴. »

Revenons pour conclure à Umberto Eco qui affirme que « [...] les narrations requièrent l'intrusion de leur Lecteur Modèle et [...] ne peuvent vivre sans se nourrir de son fantôme »¹¹⁵. Ne peut-on renverser sa proposition

¹¹³ Cf. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, p. 207 : « Partant de la pré-compréhension qu'il a toujours déjà de la chose à interpréter, l'interprète part à la découverte de celle-ci, non pas en mettant ses préjugés à l'épreuve dans une impossible comparaison avec la chose "en soi", mais en vérifiant si ces préjugés lui permettent ou non d'entrer dans un dialogue cohérent avec la chose elle-même. »

¹¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 321.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, p. 284.

et croire plutôt que l'imaginaire du lecteur est nourri (ou hanté) par les fantômes de tous ceux qui l'ont précédé et de toutes les narrations qu'il a côtoyées?



« Ouvrir la porte » est un modèle qui compose d'abord avec ce que nous appellerions l'humanité des sentiments et de l'expérience, humanité par opposition à divinité, humanité mis pour complexité. Pouvoir, possessivité, intentions, perceptions et transgressions en font plus consciemment partie. Par l'œuvre, objet intégré dans une économie de la communication, nous vivons une expérience de transaction plutôt que de médiation. Sous la plume de Umberto Eco, compétence, stratégie, coopération, « ce qui compte dans le texte¹¹⁶ », sont les termes qui décrivent le processus interprétatif.

L'œuvre ne se situe pas au-dessus de l'auteur, de l'interprète et du lecteur, mais bien entre eux. Et l'ambiguïté n'est pas le déguisement de quelque secret; elle fait partie du texte. Le rôle de l'interprète est de la transférer dans le texte d'arrivée, sans tenter de la dissoudre ni de la dissimuler, et de convier le lecteur à s'y attarder. Étonnamment, ce rôle, selon Gadamer, le traducteur ne peut absolument pas le jouer. « Il ne peut *évidemment*¹¹⁷ rien laisser en suspens de ce qui lui semble obscur¹¹⁸. » Dans les cas (que Gadamer dit « limites ») où l'original est obscur, le traducteur doit « prendre son parti et dire clairement comment il comprend »¹¹⁹. Prendre son parti, certes. Dans l'acte d'interprétation, il y a *toujours* un choix. Mais

¹¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 28.

¹¹⁷ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁸ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 408.

¹¹⁹ *Ibid.*

pourquoi Gadamer écarte-t-il la possibilité pour le traducteur de dire comment il ne comprend pas? S'il accuse la traduction d'être toujours plus claire et plus plate que l'original, c'est peut-être précisément parce qu'il lui refuse l'accès au monde des demi-teintes de l'ambiguïté. Le rêve de la compréhension herméneutique est celui d'un monde d'univocité¹²⁰. Et, bien que Gadamer reconnaisse à l'original une richesse vibrante et des résonances, il n'attribue pas celles-ci à la mouvance possible du sens. Implicitement, il ramène la polysémie qui fait partie du tout du texte à une monosémie. Pourtant, comme l'explique Meschonnic dans *Pour la poétique II*¹²¹, c'est précisément ce tout qui est traduisible en tant que texte, même si la polysémie ne porte pas sur les mêmes mots d'une langue à l'autre. « Si la traduction d'un texte est texte [c'est ce qui caractérise selon lui la traduction véritable], elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparence, constitution d'un langage-système dans la langue-système comme ce qu'on appelle œuvre originale¹²². » La voix mate que Gadamer prête à la traduction ne serait-elle pas conséquente de l'interdiction dont il afflige le traducteur de recourir à un spectre harmonique étendu?

Le prêtre et le portier

« Rêver vers le haut », « ouvrir la porte ». D'un côté, l'œuvre porte la vie en elle. Vie que l'acte d'interprétation libère, vie qui par le contact de l'œuvre avec l'interprète se révèle au monde, à la façon d'une réaction chimique. De l'autre, l'œuvre fait partie d'une encyclopédie, est le personnage

¹²⁰ « [...] la condition indispensable de la réussite herméneutique, à savoir la clarté sans équivoque du sens visé [...] » (Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 398.)

¹²¹ Cf. le chapitre intitulé « D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction », p. 327-366.

¹²² Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 354.

central d'un schéma de communication. Elle est message porté par l'interprète, intention de l'auteur livrée à un récepteur. Ce message n'est pas sacré. Il a ses faiblesses, ses forces, ses ambiguïtés.

Le traducteur ou l'interprète musicien, selon qu'il croit au premier ou au second modèle, ne va pas « donner » la même chose. Par exemple, un traducteur sûr d'avoir *la* traduction sera davantage cibliste que sourcier. Il travaillera à naturaliser, à maîtriser l'étranger. Persuadé d'avoir trouvé la solution, il fera passer l'altérité de l'idiome étranger dans la même de sa langue maternelle. Il contrôlera, dominera l'altérité. Celui qui a la conviction de n'être qu'un maillon dans un processus restera beaucoup plus proche du texte source, parce que c'est la seule chose qui soit sûre. Sa traduction sera donc plus littérale, elle comportera davantage de mots étrangers, de tournures syntaxiques un peu maladroites car reproduisant celles du texte de départ. Pour lui, l'altérité est ce qui le surplombe. Il a une telle crainte de la trahir qu'il va lui laisser le plus de place possible. L'altérité va percer dans les mots du texte, alors que dans le premier cas, elle sera écrasée par le rouleau compresseur (l'homogénéité) du traducteur. Deux marques parfaitement perceptibles à la lecture.

Tentons un parallèle avec l'interprétation musicale : on peut imaginer qu'un musicien s'engage à fond dans un processus de maîtrise (celle-ci étant prise dans son sens le plus violent), ou qu'au contraire il réfrène le plus possible ce processus. Un toucher plus ou moins appuyé peut-il donner à comprendre à l'auditeur que l'interprète se situe du côté de la même de celui de l'altérité? La façon dont l'instrument est entouré, approché, touché, parle certainement de la manière dont l'interprète se positionne par rapport à une œuvre. Mais comment lire ce qui est dévoilé? Les oreilles peuvent-elles

objectivement le faire? Peuvent-elles répondre à une question comme : le musicien présente-t-il l'œuvre dans son altérité, c'est-à-dire est-ce qu'on sent toujours la résistance du texte, la présence de l'autre dans le texte, ou bien est-ce qu'il se l'approprie entièrement (la maîtrise musicale prenant du coup une valeur négative)? Nous en doutons fort. La musique, contrairement à la traduction, ne possède pas d'école de pensée de l'interprétation comme telle. Des écoles il y en a, mais elles sont définies par les techniques d'exécution qu'elles représentent et prolongent par leur enseignement. Nous ne pensons pas que la technique de l'instrument soit innocente devant le texte, c'est-à-dire que nous croyons qu'elle influence certainement le rapport que le musicien cultive avec celui-ci, mais cette influence est multiple, et ne peut être rattachée à aucune école. On retrouve dans chaque école quantité d'attitudes interprétatives possibles, conditionnées en grande partie par la personnalité des musiciens.

On pourrait avancer que la voix qu'on entend (celle de Gould, par exemple, habite tous ses enregistrements), c'est l'humanité (donc le doute, comme nous l'avons déjà dit) qui perce, qui manifeste sa présence. Oui, mais tant d'autres facteurs sont en jeu qui parlent ou taisent l'humanité et l'ambiguïté, des facteurs tous plus mouvants les uns que les autres, qu'il nous paraît impossible, en étudiant le phénomène de l'interprétation musicale, de trouver des équivalents aux comportements sourciers et ciblistes que nous avons identifiés dans le domaine de la traduction.

À moins que l'on n'associe l'effort d'assimilation inhérent au comportement cibliste à un désir de plaire à l'auditeur, au lecteur : on reconnaîtrait une interprétation réussie à ce qu'elle donne à lire sans effort. Dans ce cas, on pourrait dire qu'un interprète de répertoire classique comme

Nigel Kennedy joue à la star rock pour que les adolescents des années 80 se reconnaissent dans l'image qu'il projette, pour que la musique classique cesse de leur être étrangère, qu'elle soit facile à écouter. Les tournées des trois célèbres ténors sont un autre exemple de la façon dont la musique dite sérieuse peut basculer dans le créneau populaire de la musique commerciale.

♦ ♦ ♦

« Rêver vers le haut », « ouvrir la porte »; d'un côté le prêtre, de l'autre le portier : ces métaphores, maintenant explorées, nous apparaissent comme des clefs mal taillées qu'on utilise pour faire céder un cadenas qui résiste. Leur imperfection crisse. Mais la mouvance de l'interprétation, comme objet de réflexion, ne devait pas nous paralyser au point de bloquer toute tentative de catégorisation. Ne fût-ce que pour faire l'expérience de l'invalidité des images et nous inciter ainsi à explorer de nouvelles avenues, de nouvelles interprétations.

Nous avons joué avec des mots : rêver, chasser, fil,... Le sujet nous y contraignait. Penser l'interprétation, c'est aussi penser aux résonances des mots qui charpentent la réflexion. Jouer avec les mots, c'est laisser la réflexion faire place à la démonstration *parce qu'il ne peut en être autrement*. Penser l'interprétation, c'est inévitablement se prêter à l'exercice de l'interprétation.

Cela dit, ces deux modèles assez grossièrement dessinés, aux contours que nous avons voulu flous et élastiques, perméables même, pour qu'il soit possible d'y glisser le plus de nuances possible, nous ont donné l'occasion d'entrevoir qu'une fois toutes métaphores évaporées, deux acteurs restent toujours en scène : l'œuvre et le lecteur. Deux acteurs qui entretiennent, depuis

que des textes sont lus et que de la musique est jouée, un dialogue singulier parce que multiple, tenant à la fois du face à face, de la fusion et de la symbiose.

ESQUISSE D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'INTERPRÉTATION

Nous nous proposons dans ce chapitre de tracer le croquis d'une expérience d'interprétation musicale pour ensuite en examiner à la loupe trois larges traits. Nous commencerons donc par présenter rapidement, sous une forme approchant la simple énumération, les traits qui dessinent et entourent l'interprétation musicale. La liste est longue et s'étendra probablement sur quelques pages, mais il nous semble nécessaire, avant d'ancrer notre réflexion en des points spécifiques, de nommer les laissés-pour-compte. Pour les donner à voir, pour au moins donner à savoir qu'ils existent. Leur jeter un œil à défaut de poser lentement sur eux le regard.

Les voici classés en trois blocs que nous intitulerons « la genèse », « les à-côtés » et « le rite de la coulisse ».

La genèse

Nous appelons genèse tout ce qui passe, *se* passe, entre le moment où l'interprète touche des doigts le texte et celui où il le donne en récital. Entre le moment où il s'engage à donner un récital et celui où il le donne. En imaginant, pour simplifier, que le récital fait figure d'achèvement, équivalant au point final apporté à une traduction.

La simplification proposée est toutefois mensongère, les arts de représentation (performance, théâtre, récital) n'offrant jamais que le sentiment fugace du point final. Une œuvre donnée en récital est toujours « ouverte vers ». Définie en un point, mais pas définitive. Le moment de la

représentation est tout au plus un point-virgule, une halte sur le chemin. Le livre publié, le film distribué, la toile exposée sont des objets saisissables qui font partie de l'univers des choses finies, même si pour leur auteur ils ne représentent qu'une étape dans le développement d'une seule œuvre : des écrivains affirment écrire toujours le même livre, des cinéastes tourner toujours le même film. Il demeure que ce *même* livre est incarné dans plusieurs objets différents, identifiables. Alors que ce que l'interprète produit en récital est de nature essentiellement évanescence. Vue sous cet angle, la comparaison entre le point final de la traduction et le moment du récital est si boiteuse qu'elle a peine à être avancée. Nous la conservons pourtant. Car pour saisir l'événement, nous devons le fixer en un point, ne fût-ce que momentanément.

Si l'on pense à la genèse comme dessinant une courbe, le moment du récital correspond idéalement au sommet de cette courbe. C'est ce que désire l'interprète, et avec l'expérience, il développe une habileté à calculer *sa* courbe, et à modeler son travail selon elle. La quantité de temps consacré a peu à voir avec la réussite de son entreprise : l'addition d'heures de travail rassure mais n'assure rien. Pour vivre heureux sur une scène, il faut de toute façon savoir marcher avec insouciance au bord du précipice.

◆ ◆ ◆

Il y aurait beaucoup à écrire sur le travail de l'interprète et sur ce qui l'entoure. Nous songeons notamment à la question de la connaissance du répertoire, ce savoir que l'interprète de musique classique acquiert plus ou moins volontairement par le truchement du disque ou du concert et qui, au moment de l'interprétation, se dresse devant lui, invitant, impressionnant... ou dérangent. Savoir qui se compare à la connaissance qu'un traducteur a des

traductions déjà existantes d'un même texte, d'autres textes de l'auteur ou de textes d'autres auteurs de la même époque ou œuvrant dans le même style (genre). Voici trois exemples de situation où la connaissance préalable de l'œuvre entrave (partiellement) le travail du musicien :

- ♦ La musique entendue et réentendue est comme un bourdonnement répétitif dans la tête de l'interprète. Elle lui tend le piège du tic, de la copie inconsciente. Le rapport au texte se trouve à cause d'elle faussé dès le départ, l'interprète étant pris dans le carcan de l'habitude d'une écoute paresseuse et passive avant même d'avoir commencé son travail (son jeu). La musique connue, pollution bruyante et bavarde, empêche ou en tout cas complique la quête de la table rase, de ce silence duquel doit surgir la voix du musicien.
- ♦ Trop impressionné par une certaine interprétation, un musicien a de la difficulté à se détacher de cette image de l'œuvre qui s'est imprimée en lui, à trouver le courage d'en construire une qui lui soit propre. Vouant un respect qui frise la dévotion à une œuvre ou à l'une des interprétations qu'il en connaît, le musicien est paralysé par la peur du contact physique, comme si le droit de toucher à certains chefs-d'œuvre n'était donné qu'à un groupe d'élus dont il ne fait pas partie, comme si sa main allait souiller le texte.
- ♦ Si la connaissance de l'œuvre est accompagnée d'un jugement défavorable, l'interprète préférerait pouvoir oublier ce qu'il a entendu et appréhender le texte avec une oreille vierge, car il est fort gênant de vivre avec ce préjugé, et bien difficile de s'en défaire.

Comme on peut le constater, il arrive que la connaissance de lectures antérieures d'un texte obscurcisse en quelque sorte le regard de l'interprète. Mais elle peut aussi, et c'est d'ailleurs la plupart du temps le cas, l'éclairer, aidant le musicien ou le traducteur à aborder l'œuvre, à nourrir son rapport au texte, à faire éclore son interprétation. Toucher à un texte connu, c'est le plus souvent s'offrir le bonheur de sentir palpiter sous ses doigts une œuvre vivante déjà contemplée avec joie. La connaissance crée une tension, un désir mêlé d'appréhension qui se libère au toucher, à la manière du désir amoureux. Toucher au texte, c'est alors lui donner corps, chair, voix. Et aimer cela.



Par quoi commence le travail de l'interprète? Par la recherche de sa voix propre. C'est elle qu'il faut d'abord trouver, savoir faire jaillir des entrailles de l'instrument. Cette voix n'est jamais donnée pour toujours. Quoi de plus fuyant que l'air qui vibre? Tout comme la voix parlée qui peut se casser à la suite d'un accident, d'une maladie ou d'un traumatisme, la voix musicale est fragile et nécessite un soin constant.

Quand la voix est là, le texte se dépose sur elle, comme un dessin sur un papier. La voix est ce papier, support sans lequel la musique ne pourrait être exprimée. Elle donne au texte sa texture, par une opération de collage à la fois très simple et très abstraite : le musicien trouve sa voix, la tient, et sans la lâcher, il y ajoute Bach, Beethoven, Prokofiev... Il y a là une grande différence avec le traducteur qui lui, pose sa voix sur le texte original.

Plutôt que de chercher sa voix, l'interprète ne devrait-il pas d'abord fixer toute son attention sur le texte? C'est là une question de méthodologie

qui n'a rien à voir avec celle de la voix. Il va de soi que chacun organise son travail à sa façon. On peut diviser les interprètes en deux catégories (en reconnaissant qu'il s'agit d'un partage bien sommaire) : celle des « empiristes » qui procèdent par essai-erreur, approchant le travail d'abord par les doigts (approche mécanique) ou l'oreille (approche auditive), et celle des « idéalistes » qui analysent le texte avant de se mettre à l'instrument¹²³. Ces derniers étant d'avis que lorsque l'idée musicale est absolument limpide, l'exécution ne pose pas de problème véritable, les difficultés motrices devant être abordées et résolues comme des jeux d'enfant, littéralement. Mais, pour les uns comme pour les autres, il y a au commencement cette voix sans laquelle il est impossible de chanter vrai, de chanter juste, de chanter, tout simplement.

Les à-côtés

Revenons au récital. Nombre de facteurs entrent en jeu et marquent la perception de ce qui se déroule, marquent le déroulement même de l'exécution, sans que l'interprète y soit pour quoi que ce soit. En voici une brève liste.

- ♦ La salle : localisation (grande ville, région), degré de température, degré d'humidité, grandeur et acoustique, cette dernière étant largement influencée par le nombre de personnes présentes.
- ♦ L'instrument : caractère, qualités et défauts, réglage, comportement dans l'acoustique donnée.

¹²³ Glenn Gould est de ceux-là. « [...] Gould, like Schnabel, holds the view that music is primarily mental, and secondarily physical. Empiricism is the name for the opposite view. » (Geoffrey Payzant, *Music and Mind*, p. 80.)

- ♦ Les sons autres que musicaux : systèmes de chauffage, de ventilation ou de climatisation, chuchotements, toux, portes qui s'ouvrent ou se ferment, sièges qui claquent, qui craquent, froissement de papier (lecture du programme, pastilles qu'on déballe).

Le rite de la coulisse

En coulisse se déroule une sorte de rite précédant toute exécution en public, et qui fait donc en quelque sorte partie de tout récital. Un exemple : le violoniste dépose l'étui, l'ouvre, enlève le velours doublé de satin puis le morceau de chamois qui recouvrent le violon. Il sort l'instrument de l'étui et saisit l'épaulière qu'il installe. Il pose le violon et prend l'archet. Mise en tension de la mèche. Parfois, il ouvre le compartiment au bout de l'étui pour y chercher le morceau de colophane qu'il applique sur la mèche. Il reprend le violon. Accord : il prend d'abord le *la*, et ensuite il ajuste : *la* et *ré* en quinte un peu serrée, *ré* et *sol* en quinte un peu plus serrée, *mi* et *la* en quinte juste. Légère vérification en jouant les quintes en harmoniques. Routine de réchauffement. De nouveau, accord. Respiration. Entrée en scène.

♦ ♦ ♦

La genèse, les à-côtés, le rite de la coulisse : nous en avons tout juste mentionné l'existence et les mettons maintenant de côté alors qu'ils devraient, eux aussi, faire l'objet d'une analyse approfondie. On pourrait facilement nous reprocher qu'en présentant une expérience d'interprétation épurée de ces phénomènes, nous nous apprêtions à faire la phénoménologie de quelque chose qui n'a en vérité jamais lieu, entreprise inutile et paradoxale. Nous devons pourtant nous résigner à braquer la lumière sur quelques données

seulement et accepter, du coup, que quantité d'autres soient recouvertes d'ombre. Encore une fois, c'est le cadre dans lequel nous exerçons notre réflexion qui impose une telle limitation. Décrire l'interprétation sous toutes ses facettes, en n'omettant aucun des facteurs qui la forgent, qu'on pense par exemple aux conditions physiques et acoustiques dans lesquelles elle se déroule, est un projet qui dépasse largement le nôtre.

La portion de l'expérience de l'interprétation que nous allons décrire est donc exiguë : elle a comme frontière temporelle le silence qui borde le début et la fin de l'exécution d'une pièce choisie. Nous examinerons ce qui se passe lors de l'exécution, de mémoire, d'un texte musical pour violon seul (le violon étant le seul instrument dont nous puissions parler de l'intérieur, physiquement, pour en avoir l'expérience), à l'étape de maturation qui porte à l'offrir à un public, comme une pêche mûre offerte à quelqu'un qui a soif. Pour parler d'une sonate pour violon et piano, par exemple, il faudrait analyser la relation dialogique complexe qu'entretiennent les deux instrumentistes. C'est pourquoi nous nous en tenons au solo.

Maintenant que le décor est planté, observons les trois éléments qui nous semblent les plus cruciaux dans une phénoménologie de l'interprétation musicale : le temps, l'oreille et le geste.

Le temps

Écrire de la musique qu'elle se déroule dans le temps tient de l'évidence. Le temps est une condition sine qua non de son existence. Le temps-coquille qu'elle habite (treize minutes dix-sept secondes pour la

Chaconne de Bach par exemple¹²⁴) est comparable à la surface d'une toile (100,5 x 66,5 cm pour *Rouge et jaune* de Rothko¹²⁵) — bien que le temps de la première fluctue légèrement selon les exécutions, alors que la dimension de la seconde est immuable¹²⁶. Mais le temps du chronomètre n'a en vérité rien en commun avec celui dans lequel vit le musicien. Comment donc décrire cet élément de l'interprétation musicale?

On peut partager en deux temps distincts le temps vécu par l'interprète : le temps-pulsation et le temps présent. Le premier est celui de la notation qui se mue en pulsation interne au moment du jeu. Le temps qui accepte le pluriel (comme lorsqu'on dit : une mesure à quatre temps). Arrêtons-nous à le décrire.

Depuis le XII^e siècle, on utilise pour noter la musique un ingénieux système qui emprisonne le temps dans des petites cellules, en unités d'égale durée¹²⁷. La succession des unités de temps sert de définition simple à ce qu'on appelle la pulsation. Ces unités sont groupées en mesures, qui sont elles-mêmes regroupées en périodes, phrases, sections,... qui finalement constituent l'œuvre entière.

Le compositeur agglutine ou fractionne les unités de temps, leur divisibilité étant, en pratique, limitée par les possibilités d'exécution de l'interprète et de perception de l'oreille humaine. Il faut cependant noter qu'en

¹²⁴ Il s'agit du cinquième mouvement de la *Partita* n° 2 en ré mineur, BWV 1004, interprétée par Arthur Grumiaux (enregistrement sur étiquette Philips, 1961).

¹²⁵ Huile sur papier marouflé sur toile, 1953. Doc. galerie Seconde Modernité, Paris. (Cf. le *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*.)

¹²⁶ Immuable si l'on se sert du galon à mesurer! Il est vrai que l'espace *réel* occupé par l'œuvre d'art est souvent différent pour chaque observateur (cela est particulièrement frappant avec la peinture de Rothko). Un des traits de l'art moderne, depuis Cézanne et Matisse, est justement de créer une tension picturale ou visuelle destinée à « effacer » le cadre.

¹²⁷ Ce système de notation n'est pas apparu spontanément; il est enraciné dans la tradition d'une écriture de la musique en Occident qui a toujours marqué le temps. Nous savons que déjà chez les Grecs, qui ne faisaient pas de distinction entre la musique et la poésie, cette dernière était marquée de signes indiquant les syllabes brèves et les syllabes longues.

cette fin de siècle, nombreux sont les compositeurs qui ignorent les frontières tout humaines de la perception auditive et de la capacité motrice. Si leurs tentatives de transgression ont une valeur en tant qu'idées ou théories, leur portée est très limitée sur le plan musical. Ils payent leur ignorance d'une exécution très approximative de leur œuvre. Il n'est pas rare en effet, en musique contemporaine, que ce qui est joué soit fort éloigné de ce qui est écrit (souvent à l'insu même du compositeur qui écoute son idée et n'entend pas ce qui est joué réellement)¹²⁸.

La pulsation offre des points d'air à l'interprète. S'il étouffe en elle, il dévoile son incompréhension du texte. De même s'il se sent bousculé par elle. La pulsation doit avoir sur lui un irrésistible effet d'entraînement. Toute tentative d'y résister est suspecte et vaine (stérile, auto-destructrice).

Dans la pulsation niche le problème du tempo (terme à ne pas confondre avec celui de vitesse) qui est quelque chose à sentir pour chacun. Trouver le bon tempo, c'est trouver le débit juste, celui auquel s'accordent l'interprète et le texte. Si l'interprète ajuste la pulsation du texte à sa pulsation interne (ou inversement), il ne sent aucune pression exercée par les temps sur le déroulement de son exécution. Le musicien n'est pas prisonnier des temps. Au contraire, il est leur seul gardien, celui qui sait les libérer de leurs cellules et leur donner une occasion de *prendre l'air*.

¹²⁸ Il faut cependant reconnaître que certains compositeurs désirent, par une écriture extrêmement complexe, explorer l'impossible. Qu'ils écrivent dans l'indifférence à l'égard des possibilités de l'interprète est en ce cas compréhensible, voire justifiable. L'approximation de l'exécution, l'incertitude de la perception sont des éléments qu'ils intègrent en toute connaissance de cause à leur travail. Dans une conjoncture où l'interprète, qui malgré tout demeure maître du jeu, est confronté à une partition dont l'exécution dépasse ses moyens, les rôles restent indécis. « La perception du compositeur est incertaine, on ne peut même pas affirmer pragmatiquement qu'il "entend ce qu'il écrit"; l'interprète ne peut que mesurer l'écart existant entre la réalisation qu'il produit et celle qui se donne comme potentielle; quant à l'auditeur, prisonnier du message qu'il reçoit, ignorant de ce qu'il pourrait être, il n'a comme ressource que celle de capter un style, une tendance, une moyenne dont il ne pressent ni le moins ni le plus. » (Célestin Deliège, « L'écriture et ses mutations », p. 39.)



Nous avons mentionné ces temps qui scandent l'écriture musicale et forment en quelque sorte le squelette du texte dans le but de marquer, par effet de contraste, le temps dont le musicien fait son chez-soi, celui qui s'accorde le mieux à une phénoménologie de l'interprétation. C'est le temps au singulier, le temps présent. Appartenant davantage à l'ordre de l'état qu'à celui de la durée, il possède une épaisseur, une ductilité, une couleur exemptes de pérennité. Le musicien nage dans le bain de l'instant même.

L'interprète qui joue n'est pas dans la conscience du temps qui passe ni dans la succession des temps. Il est en chacun des temps, à la mesure de leur succession. C'est toute la différence. On peut considérer la succession des moments, en être le témoin, mais il faut pour cela introduire un espace entre soi et l'instant présent. Alors qu'on ne peut vivre (la musique) qu'au présent. Le musicien, en jouant, abolit la distance qui pourrait le séparer du présent. « Le passage du présent à un autre présent, je ne le pense pas, je n'en suis pas le spectateur, je l'effectue, je suis déjà au présent qui va venir comme mon geste est déjà à son but, je suis moi-même le temps [...] ¹²⁹. »

Ainsi l'interprétation musicale extrait-elle le musicien de la métaphore fallacieuse selon laquelle le passé est derrière, l'avenir devant ¹³⁰, de même que le processus traductif met à égalité l'antériorité du texte de départ et la postériorité du texte d'arrivée. C'est dire qu'en tout acte interprétatif, l'avant et l'après se dissolvent en une circularité. Car en réalité, « [Le temps] naît de *mon* rapport avec les choses. Dans les choses mêmes, l'avenir et le passé sont dans

¹²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 481.

¹³⁰ Voir à ce sujet le passage où Merleau-Ponty déconstruit la célèbre métaphore d'Héraclite qui compare le temps à une rivière. (*Ibid.*, p. 470.)

une sorte de préexistence et de survivance éternelles »¹³¹. L'interprète vit dans la temporalité enchantée de la musique¹³². Il est dans l'instant, au devant de lui, dans son devenir; au bord d'un gouffre d'éternité qui se comble par le prochain instant au moment précis où la chute paraît inévitable, car l'élan qui le porte le pousse inéluctablement vers l'avant.

« [...] Fluente, non pas itinérante : telle est la musique. Sa dimension est de toutes la moins maniable et la plus évanescence, puisque cette dimension est le devenir, dont Aristote déjà affirmait qu'il est quasi inexistant : car on ne le pense que d'une pensée crépusculaire et comme à travers la brume des songes. Le devenir ne permet par l'arrondissement de l'objet dans ses limites corporelles, mais il est bien plutôt la dimension selon laquelle l'objet se défait sans cesse, se forme, se déforme, se transforme, et puis se reforme; la succession des états du corps, c'est-à-dire le changement fait fondre les limites solidifiées par nos morcelages¹³³. »

La sensation qu'éprouve l'interprète d'être au devant de l'instant présent se matérialise très concrètement au niveau moteur. En effet, la production du son et de la phrase musicale exige du jeu qu'il s'effectue dans une double anticipation. Premièrement, dans l'instant où l'interprète écoute un premier accord résonner¹³⁴, son cerveau pense au second, transmet déjà aux doigts des instructions pour l'à-venir¹³⁵. Deuxièmement, la main droite (qui dirige l'archet) étant celle qui produit le son et la main gauche celle qui en fixe la hauteur, la gauche doit toujours précéder la droite. Comme lorsqu'on dit « Ô », on forme un rond avec nos lèvres avant de faire vibrer nos cordes vocales. L'unité et la simultanéité des mouvements que perçoit l'auditeur sont

¹³¹ *Ibid.*, p. 471.

¹³² « La musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée? » (Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 122.)

¹³³ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁴ Nous faisons de nouveau référence à la *Chaconne* de Bach.

¹³⁵ Nous faisons ici allusion à la pragmatité de l'acte d'interprétation, qui est complètement détachée des lois de l'harmonie musicale.

en réalité faites de la perfection d'infimes décalages et d'un perpétuel état d'anticipation caractéristiques d'une coordination idéale. Quand je pense à celle-ci, à la magnifique sensation d'*accord* qu'elle procure, surgit l'image d'un petit cortège qui défile en moi et hors de moi : le cerveau marche devant, talonné par la main gauche qui tient en laisse souple la main droite — cette dernière (poignet, doigts et phalanges) suivant le bras en un mouvement semblable à la queue qui suit le chat.



« Le présent tient encore dans sa main le passé immédiat, sans le poser en objet, et comme celui-ci retient de la même manière le passé immédiat qui l'a précédé, le temps écoulé est tout entier repris et saisi dans le présent¹³⁶. »
Le présent n'éteint pas le passé sur son passage. Il l'ajoute à sa présence, le transforme en présent, le contient tout entier.

L'exigence du présent se traduit par l'interdiction du regard en arrière et de tous les mouvements de pensée qui l'accompagnent : regret, remords, nostalgie. Condition de vie, question de survie pour le musicien. Se soustraire à cette règle, c'est appeler la mort (comment ne pas penser à Orphée?). Mort infligée au présent, condamnation avant terme de ce qui est en train d'advenir. Pour faire de la musique, il faut apprendre à aimer l'ici et le maintenant. C'est pour cela qu'on a dû refuser au rêve du premier chapitre l'acception romantique de l'évasion. Fuir le présent, c'est s'enfuir de la musique.

« Le passé et l'avenir, d'eux-mêmes, se retirent de l'être et passent du côté de la subjectivité pour y chercher, non pas quelque support réel, mais, au

¹³⁶ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 83.

contraire, une possibilité de non-être qui s'accorde avec leur nature¹³⁷. » Si seul le présent existe, il est chargé du présent passé et des tensions que le présent à venir résoudra. L'interprétation musicale ouvre toute grande la porte à la conscience de ce fait. Elle exige de l'interprète qu'il vive dans et de cette conscience. En ce sens, elle constitue l'une des expériences de réalité les plus intenses qui soient.

Remarque sur le temps et l'erreur

Au moment où l'on reconnaît l'erreur, elle fait déjà partie de l'advenu. Prise isolément, elle n'a donc aucune importance, car elle est passée. Détacher d'elle son regard, l'abandonner, demande pourtant une très profonde rigueur de la part du musicien. D'où vient cette fascination pour la faute et la difficulté — voire l'incapacité — de s'en détourner? D'où vient l'immense valeur (négative) qu'on lui accorde? En s'arrêtant à elle, on prolonge son existence, on la décuple, la centuple. Elle se gonfle et sabote la musique sur son passage.

La cause d'un blocage se trouve souvent quelques mesures avant son incidence. La panne est causée par une erreur d'aiguillage ou un faux pas (commis plus tôt) qui se trouve inclus dans le moment du blocage (preuve faite à maintes reprises, dans la pratique, que le passé est inclus dans le présent). Si, lors du travail de préparation (genèse), on peut s'arrêter, reprendre, retourner en arrière, afin de dénouer le piège par soi-même tendu (on doit même le faire, pour éviter que le blocage ne se reproduise), lors de l'exécution en public, on est condamné à ne pas s'arrêter¹³⁸. Un mouvement extrême est alors la seule réponse à donner au blocage pour le liquider. Le musicien doit se secouer

¹³⁷ *Ibid.*, p. 471.

¹³⁸ C'est la loi la plus impitoyable du concert, que Glenn Gould nomme la *non-take-twoness*, qui prive l'interprète du droit à une deuxième chance.

vivement (que ce soit mentalement ou physiquement) pour se débarrasser de ce qui le paralyse.

♦ ♦ ♦

Le rapport que le traducteur entretient avec le temps est aux antipodes de celui du musicien car il échappe à la tyrannie comme à la volupté du présent dans ce qu'elles ont d'obligatoire pour l'interprète à l'œuvre sur scène. Le présent de la traduction, parce qu'elle est réécriture, contient également le passé de l'écriture du texte de départ. Le texte, né dans un temps très lent, celui de l'écriture, se déploie dans un temps tout autre, beaucoup plus coulant et rapide : celui de la lecture, de l'interprétation. La traduction se conjugue sur ces deux modes de lecture et d'écriture.

Le temps du traducteur se rapproche plutôt du temps fragmenté de l'interprète à l'étape de la genèse. C'est un temps marqué de pauses, de reprises, à pulsation tantôt lente, tantôt rapide. Mais si l'on considère uniquement le temps du récital, on voit qu'il n'a rien de celui de la lecture : alors que l'œuvre musicale est un objet déposé dans l'oreille de l'auditeur selon le débit imposé par le musicien, le traducteur, une fois son travail achevé, n'a aucun contrôle sur les conditions temporelles dans lequel la lecture se déroule.

L'oreille

La hauteur, le timbre, la durée et l'intensité sont les quatre paramètres qui circonscrivent tout son, musical ou non. L'oreille en permet l'identification, la reconnaissance et la reproduction. De quoi est faite l'oreille

musicienne, point névralgique de l'acte d'interprétation? Beaucoup plus que des deux coquilles plantées de chaque côté du crâne du musicien...

En effet, entendre, pour le musicien, c'est saisir au moyen de tout son être, et non seulement de son appareil auditif, le phénomène sonore. D'une certaine manière, le sens de l'ouïe du musicien combine celui du bien-entendant et celui du sourd en ce que le musicien cultive, comme ce dernier, une conscience corporelle de la vibration sonore¹³⁹. Le son n'est pas entendu avec les seules oreilles. Il vibre dans la chair, se logeant particulièrement, chez le violoniste, dans les coussinets des doigts de la main gauche (qui sont en contact direct avec la corde qui vibre), l'épaule gauche (surtout si l'instrument est posé directement sur elle), le thorax.

L'hypersensibilité aux sons que développe le musicien se rapproche de celle que l'on a à une langue étrangère dont on ne saisit pas les mots. On comprend des inflexions, des variations de volume et de registre que les locuteurs dont c'est la langue maternelle ne perçoivent plus car ils portent une attention exclusive à la chose dite (au sens des mots).

« L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la suspension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à un renvoi, ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale¹⁴⁰. »

¹³⁹ Les gens qui voient et entendent normalement croient que les aveugles vivent dans le noir, les sourds dans le silence. Rien n'est plus faux, et nombreux sont les témoignages qui détruisent ce mythe. L'écrivain Jorge Luis Borges, notamment, a donné une conférence sur la cécité, dans laquelle il parle des couleurs et des points lumineux que voit l'aveugle. (Cf. Borges, *Conférences*.)

¹⁴⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, p. 532. Lacan décrit ce qu'est (devrait être) l'écoute de l'analyste. Spontanément, l'oreille de la psychanalyse se rapproche de l'écoute musicale.

comme étant triste, le mode majeur toujours associé à la joie? Le rôle du musicien n'est pas de percer mais d'apprivoiser ce mystère. En cultivant son écoute — c'est le travail d'une vie —, il tend à ce que son oreille « globale » lui permette de comprendre, donc de produire et de reproduire, le monde des tensions et résolutions colorées qui constituent l'essence de la musique.

◆ ◆ ◆

Lorsqu'il joue, l'interprète effectue un continuels mouvement de va-et-vient entre son oreille intérieure, qui est en fait l'idée du son qu'il entend produire, et le son qui est produit réellement. Ce mouvement est fait dans le but d'installer une coïncidence entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre la musique pensée et la musique jouée. Coïncidence qui constitue l'objet de la quête ludique en même temps qu'utopique de l'interprète. Pour se rapprocher d'elle, le musicien jongle sans relâche avec l'engagement et l'écoute, avec l'anticipation et la perception, en un léger décalage qui assure au jeu son mouvement.

Le musicien a l'impression, grâce à son oreille intérieure, de réellement entendre la musique avant qu'elle ne soit jouée. Comment est-ce possible? Ce qu'on appelle l'oreille intérieure est en fait l'image mentale du son que l'on désire émettre. Elle est le prolongement métaphorique de l'oreille réelle. « Toute perception intérieure est inadéquate parce que je ne suis pas un objet que l'on puisse percevoir, parce que je fais ma réalité et ne me rejoins que dans l'acte¹⁴². »

¹⁴² Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 438.

Il est essentiel de ne pas tomber dans le leurre psychologique de l'écoute interne. L'oreille intérieure, si elle est prise à la lettre comme telle, est un gouffre pour le musicien. Un mirage qui peut le perdre. L'interprète doit toujours garder une conscience claire de l'air qui vibre au dehors, de la façon dont il vibre. Il doit faire en sorte que le corridor dans lequel se joue le va-et-vient de l'écoute ne s'encombre jamais d'événements sonores non advenus. Corridor de métamorphose qu'emprunte l'idée du son pour se changer continuellement en son réel en même temps que s'y effectue un constant réajustement du son à l'idée.

L'écoute n'exige pas du musicien un dédoublement fictif ou artificiel. Elle n'est pas cette surveillante qui scrute et critique le produit. Il n'y a pas de place, dans l'instant, pour la distance que requiert un jugement de cette espèce. L'oreille du musicien ne juge pas, elle crée le son. L'oreille, c'est la présence pleine, indivise. Elle est partout à la fois : en soi, hors de soi, dans les doigts, accrochée à la première rangée, au fond de la salle, aux murs, au plafond.



Écouter, c'est choisir. Spontanément, l'oreille perçoit de façon très sélective l'environnement sonore¹⁴³. Ce que l'interprète n'entend pas n'existe pas pour lui. Si le musicien doit s'exercer à faire abstraction de tous les bruits qui n'émanent pas de son jeu, il se doit surtout d'être attentif à ceux qu'il produit, afin d'être conscient de ce qu'il donne à entendre.

L'interprète organise les sons suivant une certaine hiérarchie qu'il a préalablement dessinée. Au sommet est la note musicale « pure » donnée à

¹⁴³ Cette affirmation s'applique-t-elle seulement à l'oreille musicienne? Il est vrai que de manière générale, l'œil est plus sélectif que l'oreille.

l'auditeur. À la base se trouvent les bruits qui accompagnent la production du son (l'émission d'une note), comme par exemple ceux des doigts de la main gauche qui tapent sur la touche, du *frotté* de l'archet, de l'attaque (premier contact des crins avec la corde). L'interprète est extrêmement familier de ces sons « parasites ». C'est du crin, du bois, du métal qui se rencontrent et soulignent la nature besogneuse, artisanale du travail. Sauf exception, il ne désire cependant pas qu'ils atteignent l'oreille de l'auditeur. S'il cesse de s'en préoccuper, au point d'en arriver à oublier de les contrôler, ils vont probablement s'amplifier jusqu'à écorcher, défigurer même, la ligne musicale. Il est évident qu'un interprète ne recherche pas ça. Mais il peut ne pas l'entendre. Par inadvertance s'installe une surdité à certains événements sonores.

Jouer d'un instrument, c'est forcer l'oreille à la discipline de l'écoute de ce qu'elle préférerait parfois ne pas entendre. C'est prêter (donner!) l'oreille à tous les sons que l'on émet, sans exception. Revoir constamment si la hiérarchie choisie est encore respectée. Et remettre à leur place les indésirables.



On ne peut parler d'oreille sans parler d'intonation (synonyme de justesse). La fréquence d'une note excite le tympan comme une couleur le nerf optique. L'intonation au violon est éminemment subjective, le violon n'étant pas un instrument tempéré (comme le piano), c'est-à-dire que dans le jeu du violon, les demi-tons ne sont pas tous égaux. (Ou plutôt, pas *nécessairement*. Le violoniste peut en effet choisir de jouer à tempérament égal.) L'intonation parfaite est une utopie qui guide le musicien dans la quête de sa propre

personnalité, de sa pureté, de sa voix. Voix dont le centre de gravité doit être accordé à celui de la musique qu'il joue. En ce sens, la question de l'intonation est aussi question d'origine culturelle et historique. Par exemple : La palette de couleurs dont dispose le violoneux est beaucoup plus adaptée que celle du violoniste au répertoire folklorique : le reel joué par le violoniste sonne souvent faux. Et il y a fort à parier que parmi les concerts ayant attiré des critiques dithyrambiques au XVII^e siècle, il y en a qui seraient hués par les mélomanes d'aujourd'hui, s'ils pouvaient y assister.

Ce n'est pas un hasard si l'anglais emploie le même terme, *in tune*, pour dire « jouer juste » (*to play in tune*) et « être centré, concentré » (*to be in tune*) : c'est bien de la même réalité qu'il est question. Le travail de l'intonation est un des aspects les plus fascinants et les plus impitoyables du jeu du violon. Fascinant parce que l'oreille, par lui, est investie d'un pouvoir expressif presque illimité; impitoyable parce que chaque fausse note trahit une défaillance de l'interprète, que ce soit au niveau de l'intention musicale, de la concentration ou de la chorégraphie (dont nous parlerons un peu plus loin). Tout comme l'état de profond accord avec soi-même (ainsi qu'avec le texte et l'instrument) qu'elle révèle, l'intonation n'est jamais absolument acquise.



Force est de constater que la traduction n'a aucun lien avec l'interprétation musicale au niveau de l'oreille. Certes, on pourra objecter que le traducteur, comme tout être humain sensible, perçoit et interprète l'univers des sons. Et enchaîner sur une liste de points communs : le traducteur connaît une hypersensibilité à la langue étrangère; il va et vient entre elle et sa langue maternelle comme le musicien va et vient entre extérieur et intérieur. Traduire,

comme jouer du violon, c'est perpétuellement choisir. La recherche du mot juste (qui n'est pas nécessairement le *bon mot*) se rapproche de la quête de justesse du violoniste. Va-et-vient, choix, justesse sont bien des traits qu'ils partagent, mais à cette immense différence près que chez le traducteur, ils ne passent pas exclusivement (loin de là) par l'oreille. Ils sont donc phénoménologiquement incomparables.

Nous ne retirons pas au traducteur la possibilité d'approcher son travail uniquement par le son¹⁴⁴, mais jamais l'oreille et la voix n'auront pour lui la signifiante qu'elles ont pour le musicien. Il n'y a qu'un pas à faire du mot à la parole, et de la parole à la voix : ce sont des pas que musicien et traducteur franchissent en des directions opposées. La voix qui vibre, le traducteur peut très bien vivre sans, alors que le musicien...

Le geste

Troisième élément sans lequel l'interprétation musicale ne saurait avoir lieu : le geste. Le geste, c'est le signe d'encre transformé en mouvement dans l'espace. « Dès lors qu'elle est musicale, la parole [...] n'est plus linguistique, mais corporelle¹⁴⁵. » Le geste est écriture du corps, chorégraphie (corps et graphie). En lui « [...] s'abolit la distinction entre la cause et l'effet, la

¹⁴⁴ À moins de cas extrêmes, comme par exemple :

Un petit d'un petit	<i>Humpty Dumpty</i>
S'étonne aux Halles	<i>Sat on a wall,</i>
Un petit d'un petit	<i>Humpty Dumpty</i>
Ah! degrés te fallent	<i>Had a great fall;</i>
Indolent qui ne sort cesse	<i>All the King's horses</i>
Indolent qui ne se mène	<i>And all the King's men</i>
Qu'importe un petit d'un petit	<i>Couldn't put Humpty Dumpty</i>
Tout gai de Reguennes.	<i>Together again.</i>

extrait de *Mots d'heures : gousses, rames*. Ce recueil est une traduction fantaisiste des célèbres *Mother Goose Rhymes* (traduction qui est en fait une reproduction phonétique du texte anglais).

¹⁴⁵ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, p. 271-272.

ref?

motivation et la cible, l'expression et la persuasion »¹⁴⁶. L'interprète *est* ce geste entre le texte et le public. Le lieu de passage entre la notation écrite et la musique¹⁴⁷.

Qu'est-ce donc qui lie le geste de la pratique musicale aux signes inscrits sur la partition? Dans sa *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty consacre un chapitre au corps comme expression et à la parole. Ce qu'il y écrit peut très bien être appliqué à la musique.

« Je me reporte au mot comme ma main se reporte vers le lieu de mon corps que l'on pique, le mot est un certain lieu de mon monde linguistique, il fait partie de mon équipement, je n'ai qu'un moyen de me le représenter, c'est de le prononcer, comme l'artiste n'a qu'un moyen de se représenter l'œuvre à laquelle il travaille : il faut qu'il la fasse¹⁴⁸. »

Comme le sujet parlant qui ne pense pas le sens de ce qu'il dit ni se représente les mots qu'il emploie, le musicien n'a pas à se représenter le signe lorsqu'il joue une note. Il n'a pas besoin de se représenter la note écrite pour la savoir et la « prononcer ». Au cours du processus d'apprentissage, le signe a subi une métamorphose, est devenu geste.

C'est par l'habitude que s'opère la transformation de l'idée musicale en geste (en musique). À force de recherche et de répétition, le corps se laisse pénétrer par une signification nouvelle; l'habitude est *prise*. Le geste devient le

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴⁷ « Pendant la répétition comme pendant l'exécution, les jeux, les pédales et les claviers ne lui [à l'organiste] sont donnés que comme les puissances de telle valeur émotionnelle ou musicale et leur position que comme les lieux où cette valeur apparaît dans le monde. Entre l'essence musicale du morceau telle qu'elle est indiquée dans la partition et la musique qui effectivement résonne autour de l'orgue, une relation si directe s'établit que le corps de l'organiste et l'instrument ne sont plus que le lieu de passage de cette relation. » (Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 170.)

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 210.

corps neuf de la sensation et de l'idée initiales. Il les comprend en même temps qu'il *est* leur compréhension.

« [...] le phénomène de l'habitude nous invite à remanier notre notion du "comprendre" et notre notion du corps. Comprendre, c'est éprouver l'accord entre ce que nous visons et ce qui est donné, entre l'intention et l'effectuation — et le corps est notre ancrage dans un monde¹⁴⁹. »

◆ ◆ ◆

Peu importe que le geste soit tracé à grands ou à petits traits dans l'espace. Ce qui compte, c'est qu'il contienne l'expérience dont il veut être l'expression. Prenons comme illustration l'exemple d'un marionnettiste qui fait bouger sa marionnette. Par un petit mouvement de la main, il sait insuffler grandiloquence ou désespoir à la poupée. Du fait qu'ils n'occupent pas le même espace, les gestes du marionnettiste et de la marionnette paraissent à première vue très différents. Mais à y regarder de plus près, on réalise qu'ils signifient exactement la même chose; au niveau expressif, ils sont identiques. De la même façon, c'est ce que renferme le geste qui fait, qui est la musique. L'aspect du geste n'a d'importance que dans la mesure où il s'accorde au physique de l'interprète.

◆ ◆ ◆

Tout mouvement (geste) exprimé dans l'espace suppose le parcours d'une distance. Jouer d'un instrument comme le violon entraîne l'exercice d'un rapport très particulier à la distance. Pour aller du *do* au *fa*, le deuxième

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.169.

doigt¹⁵⁰ ne s'engage pas dans un chemin pour s'arrêter une fois arrivé. Le chemin entre les deux notes est parcouru mentalement avant même que la main soit en mouvement. L'arrivée est déjà comprise dans le départ. Comme un missile lancé porte en lui la mesure exacte de la distance qui le sépare de sa cible. « Le déplacement de ses doigts n'est pas donné à la dactylographe comme un trajet spatial que l'on puisse décrire, mais seulement comme une certaine modulation de la motricité, distinguée de toute autre par sa physionomie¹⁵¹. » L'interprète, à l'étape de l'apprentissage, prend mesure avec son corps de la distance à franchir. Cette mesure est apprise, c'est-à-dire que la distance très précise qui sépare deux notes consécutives est incorporée au geste. Elle devient une composante du geste, un espace expressif qui a sa physionomie propre.



Une sonate de Bach, ce sont des centaines de gestes appris par l'interprète. Par quel procédé sont-ils déroulés en public? Si la musique est littéralement incarnée dans le geste, comment la pensée de l'interprète fonctionne-t-elle, au moment du récital?

Lorsqu'il apprend un texte musical, l'interprète concentre, condense, écrase en un ou plusieurs points le tout (tout travail) de la pièce. C'est sur ce point, ces points, qu'il fixe sa concentration lors de l'exécution. Ça peut être « dégager les épaules », « avancer avancer avancer », « brume sur le lac » : tout est utilisable. Ces points sont les piliers de son interprétation. C'est sur eux que tient la musique, en eux qu'est lovée l'essence en même temps très

¹⁵⁰ Le deuxième doigt, pour le violoniste, est le majeur.

¹⁵¹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 168.

précise et très abstraite de la musique. Le musicien appuie sur eux, et « ça » se déroule¹⁵². Il lui reste ensuite à être présent à ce déroulement. De toutes ses forces.

Il peut s'agiter dans tous les sens, faire les mouvements les plus fous, le musicien est un bloc dans sa tête. Un bloc d'attention claire, libre, sans rigidité. Qui permet l'intimité entre son esprit et son corps, entre son côté droit et son côté gauche. La main droite, nous l'avons déjà dit, est toujours d'accord avec ce que fait la main gauche. Une ligne part du doigt de la main gauche sur la corde, suit la corde jusqu'au point de contact des crins, descend jusqu'au talon fixé à la baguette, se ramifie au contact des cinq doigts qui la tiennent et aboutit dans la paume. C'est une ligne souple et continue. Si le musicien est ailleurs que dans son tracé ou dans le déroulement de la musique ou encore dans les points d'appui qu'il a fixés, ça ne vaut pas la peine pour lui d'être sur scène.

La musique que l'interprète donne à entendre contient tout le travail qu'il y a mis en même temps qu'elle en est complètement détachée. Les origines empiriques d'une interprétation n'ont aucune importance au moment du récital. L'origine renvoie au passé, à la source; musicalement, phénoménologiquement, elle n'existe pas.



Tout acte d'écriture passe par le geste. Il faudrait donc certainement consacrer une section au geste dans une phénoménologie de la traduction. Mais si interprétation musicale et traduction partagent le même terme, celui-ci

¹⁵² « Ça » : le mot suggère un rapprochement avec l'inconscient qui fonctionne autour de signifiants singuliers et qui tisse un récit en les reliant (travail du rêve).

ne désigne pas la même chose dans les deux cas. Ou, s'il le fait, c'est à des degrés très différents. Ainsi on a pu rapprocher sur le plan moteur le jeu musical et l'écriture (exemple de la dactylo donné plus haut). Mais le geste musicien transcende la motricité pour devenir l'expression exclusive de la musique; hors lui, elle n'existe pas. Alors que sans un geste *x*, le traducteur a encore les mots, les pensées, et d'autres gestes possibles. Le geste n'est pas sa vie¹⁵³.

¹⁵³ Tout au long des pages que nous avons consacrées à l'esquisse d'une phénoménologie de l'interprétation musicale, nous avons vu graduellement « rétrécir » la traduction. Comme si, en traitant aussi physiquement le sujet de l'interprétation musicale, nous ne pouvions que nous éloigner du champ traductif. Nous ne l'avons cependant jamais complètement perdu de vue : en font foi les quelques remarques introduites sur la traduction quand cela nous a semblé pertinent.

Avant de conclure sur ce qui, au plan phénoménologique, rapproche ou éloigne l'interprétation musicale de l'interprétation traductive, un esprit scientifique s'imposerait sans doute une confrontation beaucoup plus rigoureuse de l'expérience du traducteur à celle du musicien, quitte à savoir à l'avance qu'il rentrerait bredouille d'une telle chasse aux équivalences.

Nous préférons nous soustraire à ce pénible exercice, car il nous semble tenir de l'évidence que nul n'est besoin de long détour pour arriver à la constatation suivante : ce qui constitue l'essence phénoménologique de l'interprétation musicale n'est que de faible importance pour la traduction. En effet, c'est peut-être sur le terrain de la phénoménologie que musique et traduction sont le plus irréconciliables. Par ce chapitre, nous avons voulu mesurer la distance qui sépare la musique de la traduction, leur disparité essentielle, alors que l'exploration plus théorique de la notion d'interprétation nous avait permis de leur trouver des lieux communs (sans poncifs).

CONCLUSION

Il ressort de l'analyse des deux modèles d'interprétation que nous avons proposés que la traduction a un statut pour le moins ambivalent. Hôtesse obligée — à la fois forcée et servile — de l'interprétation, la traduction est l'intruse dont on aimerait se débarrasser en même temps que la fidèle servante dont on ne saurait se passer. Les problématiques qu'elle soulève sont multiples et, à moins d'être simplifiées à outrance, elles se placent difficilement en opposition. En effet, les modèles explorés, autant que ceux laissés dans l'ombre — il en resterait encore à nommer et à examiner —, se succèdent, se chevauchent, sans jamais que l'un soit clairement l'envers ou le contraire de l'autre.

L'interprète est partagé entre la fugacité de l'acte d'interprétation, qui n'est toujours qu'un moment de lecture, et la pérennité du texte qui continue son chemin dans le monde¹⁵⁴. Être interprète, c'est être soumis à cette tension entre une conscience absolue de n'être qu'un instant et le rêve (au sens d'idéal) d'arrêter cet instant. De cette tension dérivent aussi bien l'interprétation traductive que musicale.

L'intérêt de ce travail est peut-être d'avoir démontré au traducteur qu'il en va de même avec le langage qu'avec la musique. D'avoir renversé la métaphore éculée selon laquelle la musique est un langage pour enfin reconnaître l'espace qu'occupe le traducteur. « Quand on traduit, il faut tout

¹⁵⁴ « Traduire n'est pas détruire. C'est ici montrer qu'un texte continue. » (Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 310.)

ressentir, et non en rendre le sens¹⁵⁵. » Signifiant et signifié étant inséparables, le langage ressemble à la musique. « Le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie? Celle d'une musique du sens¹⁵⁶. »

La réflexion que nous avons menée au sujet de l'interprétation musicale nous aide aussi à substituer autre chose à la métaphore violente de la pénétration¹⁵⁷ qui a souvent cours en traductologie. Entrer dans un texte pour l'interpréter, ce serait donc, en traduction comme en musique, une façon de pousser une porte avec précaution. Sans esprit de conquête, en déposant les armes sur le seuil, aller à la rencontre de l'autre. Le traducteur et le musicien donnent un nouveau visage aux textes qu'ils interprètent. Ils ne les défigurent pas.



Qu'ont écrit Barthes, Eco et Gadamer sur la traduction? Fort peu de choses en somme. La traduction est comme une sorte de non-lieu où l'on ne peut s'arrêter. On lui imagine ou bien un corps dur et impénétrable contre lequel on se bute, ou bien un corps transparent, une absence de corps qu'on traverse sans même en avoir conscience.

Pour Umberto Eco, qui réfléchit sur la lecture, la traduction n'est qu'un modèle de lecture; il en parle *en passant*, sans s'y attarder, en fermant les yeux sur les problèmes spécifiques qu'elle pose. Selon lui, traduire, c'est lire. La traduction n'a donc pas d'importance en soi.

¹⁵⁵ Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, p. 190.

¹⁵⁶ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 101.

¹⁵⁷ Cf. George Steiner, *Après Babel*.

Roland Barthes ne parle pas de traduction, ce qui est fort étonnant, vu sa fascination pour les langues étrangères¹⁵⁸. Quant à Hans-Georg Gadamer, il nourrit un sentiment paradoxal à son égard. Même si une traduction est magistrale, il affirme qu'« il lui manquera toujours une partie des résonances qui vibrent dans l'original »¹⁵⁹. Il reconnaît pourtant la possibilité qu'un traducteur arrive véritablement à rendre (*nachbilden*) un texte, s'il sait trouver une langue qui ne soit pas seulement la sienne, mais encore la langue appropriée à l'original¹⁶⁰. Le traducteur est dans ce cas un interprète modèle qui arrive à franchir l'abîme des langues. Quand la traduction est réussie, elle constitue un idéal de communication.

Bref, il nous reste encore à découvrir un lieu où une pensée sur la traduction pourrait chercher refuge et trouver à s'épanouir. Au cours de nos pérégrinations, nous nous sommes brièvement arrêtée chez Peter Handke. Écrivain (nous plaçons le mot en incise pour forcer la pause, attirer l'attention. Si on écrivait : l'écrivain Peter Handke, tout le poids serait versé dans le nom propre, alors que c'est l'inverse que nous souhaitons exprimer), il respire l'air de cet espace intermédiaire qu'occupe la traduction. Il se met au cœur de l'acte traductif, comme le musicien qui est au cœur même de l'acte interprétatif. Alors que Handke fait la même équation que Eco (traduire c'est lire), il en tire une conclusion inverse, positive (« c'est donc très important »). Pour lui, lire est un mouvement de départ. « Et, en traduisant, on a davantage la possibilité d'éviter la fugacité qui est en vous, ou même de ne pas la laisser intervenir¹⁶¹. » La traduction est une chance offerte à l'œuvre de s'oxygéner, de se ressourcer.

¹⁵⁸ Cf. Roland Barthes, *L'empire des signes*.

¹⁵⁹ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 408.

¹⁶⁰ Cf. *ibid.*, p. 409.

¹⁶¹ Peter Handke, *op. cit.*, p. 204.

« Il me semble qu'un livre, comme je le comprends, est l'incarnation, l'incarnation humaine de cette étoile fixe. [...] Elle est d'ailleurs détruite par la suite, quand les cinglés de penseurs écrivent sur ce que j'ai exactement rêvé, cela s'en va, disparaît de nouveau, et revient tout au plus quand le texte est traduit; alors je retrouve ce que j'ai écrit ¹⁶²[...] »



Comment sortir de cette réflexion où nous sommes entrée et à laquelle nous avons convié le lecteur?

Dans la tradition de la musique occidentale, du XVII^e au début du XX^e siècle, l'œuvre se termine sur une cadence parfaite, point final qui dépose en offrande au silence toute la charge expressive de la musique dont il est l'aboutissement. Le retour à l'affirmation de la tonalité dissout les tensions, répond à toutes les interrogations. Longtemps avons-nous cherché l'idée, la phrase, le mot qui terminerait paisiblement ce texte à la manière d'une cadence parfaite. En vain. Nul point final qui délicatement tournerait la clef dans la serrure du texte pour en sceller le contenu. Invariablement, ce que nous imaginons est semblable à une fusée d'artificier qui, une fois la dernière page tournée, s'allumera, éclatera en une multitude de parcelles incandescentes qui seront autant de nouvelles questions. Des questions n'appelant aucune réponse, mais plutôt d'autres questions, encore et encore, que nous aimerions cette fois explorer en compagnie de nouveaux auteurs comme Maurice Blanchot, Peter Handke, Henri Meschonnic, Paul Valéry. Des écrivains qui abordent de front le silence, le poétique et la poésie, qui reconnaissent et affirment l'existence

¹⁶² *Ibid.*, p. 45.

d'espaces intermédiaires¹⁶³, ces domaines tout en nuances dont l'interprète, qu'il soit traducteur ou musicien, est le seigneur incontestable.

Dernière abdication (sereine) devant l'éclatement de notre sujet, nous abandonnerons donc notre lecteur sur quelques-unes de ces questions.

En quoi l'interprétation est-elle un jeu? Qui dit jeu dit mouvement de va-et-vient, pensée libre, vivante, concentrée aussi. Le jeu dont il est question est tout le contraire d'une distraction. Barthes affirmait qu'il n'existe pas de vérité objective ou subjective d'un texte, mais seulement une vérité ludique¹⁶⁴. La notion de jeu est intimement liée à celle de répétition. Handke écrit de l'œuvre d'art qu'elle est une « illusion recommençable pour chaque lecteur ¹⁶⁵[...] ». Blanchot, que « [...] le "lecteur" est celui par qui l'œuvre est dite à nouveau, non pas redite dans une répétition ressassante, mais maintenue dans sa décision de parole nouvelle, initiale »¹⁶⁶. Quelle part de créativité la répétition comporte-t-elle?

Qu'est-ce qui fait la valeur d'une interprétation? De quoi est fait le jugement porté sur elle? La réussite d'une traduction est souvent présentée comme évidente, aisément repérable. Mais rarement les critères qui servent à poser le verdict de qualité sont-ils exposés avec justesse. Plus qu'au résultat, ne serait-ce pas à l'attitude de l'interprète qu'il faudrait s'attarder? La question de la *tenue* ne devrait-elle pas passer avant toutes les autres? Comment se tient-on devant, dans le texte? De quelle nature est le lien qui nous re-tient à lui?

¹⁶³ Allusion au livre de Peter Handke qui porte ce titre.

¹⁶⁴ Cf. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 35.

¹⁶⁵ Peter Handke, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁶ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 301.

Qu'est-ce que l'intuition et l'inspiration? Deux contrées mystérieuses qui jouent indéniablement un rôle important dans notre façon de percevoir le monde, de l'interpréter. L'interprétation inspirée est comme nourrie par une image que l'on contemple et dont la contemplation entraîne une sensation de volupté liquide que guette le péril de la noyade. Échapperait-elle plus qu'une autre à la répétition?

« L'inspiration n'est pas le don du poème à quelqu'un existant déjà, elle est le don de l'existence à quelqu'un qui n'existe pas encore, et cette existence s'accomplit comme ce qui se tient fermement tout au dehors [...], dans le congé donné à soi-même, à toute certitude objective et à la vérité du monde¹⁶⁷. »

Et enfin, la question du silence... « L'écriture est la destruction de toute voix », a écrit Barthes¹⁶⁸. Blanchot suggère pour sa part que l'écrivain écrit pour faire taire la langue, pour créer des espaces de silence¹⁶⁹. Et ce silence est ce qui justifierait le geste d'écriture. On joue de la musique pour museler le monde, aménager des espaces de silence. La musique émerge du silence, retourne à lui.

◆ ◆ ◆

À la fin du premier chapitre, nous avons abandonné le lecteur et le texte dans un face à face. Benjamin écrivait qu'aucun poème ne s'adresse au lecteur¹⁷⁰. Une fois passé le choc produit par cette affirmation radicale, on peut se demander si elle ne porte pas le germe d'une réflexion originale et

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 302.

¹⁶⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 63.

¹⁶⁹ Cf. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁷⁰ Walter Benjamin, *L'abandon du traducteur*, p. 13.

profonde sur la lecture. Et si l'on pouvait effacer le lecteur d'un modèle d'interprétation?

Et si vous n'aviez pas lu ce texte?

BIBLIOGRAPHIE

- ANGILETTE, Elizabeth. *Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould*, Metuchen (N. J.), Scarecrow Press, 1992, 232 p.
- BACH, Johann Sebastian. Cantate *Ihr werdet weinen und heulen*, in *Cantates BWV 103-106*, Kalmus Study Scores, New York, Kalmus, 1968, p. 69-94.
- BARICCO, Alessandro. *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Paris, Albin Michel, 1998, 147 p.
- BARRAUD, Henry. *Hector Berlioz*, Paris, Pierre Waleffe, 1966, 231 p.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, 151 p.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 187 p.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 283 p.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 439 p.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*, New York, Routledge, 1992, 168 p.
- BENJAMIN, Walter. « L'abandon du traducteur », *TTR : Études sur le texte et ses transformations*, vol. 10, n° 2 (2^e semestre 1997), dir. Alexis Nouss, Montréal, Université McGill, p. 13-30.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, 311 p.
- BERMAN, Antoine. « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle », *L'Écrit du temps*, n° 7, Paris, Éditions de Minuit, été 1984, p. 109-123.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 374 p.
- BORGES, Jorge Luis. *Conférences*, Paris, Gallimard, 1985, 215 p.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 409 p.
- DELIÈGE, Célestin. « L'écriture et ses mutations », *Genesis 4*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 23-43.
- DELISLE, Jean et Judith WOODSWORTH (dir.). *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, Unesco, 1995, 348 p.

- DORIAN, Frederick. *The History of Music in Performance*, New York, Norton, 1971, 387 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'idiot*, volume 2, traduit par Albert Mousset, Paris, Gallimard, 1972, 505 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'idiot*, volume 2, traduit par Pierre Pascal, Paris, Flammarion, 1983, 410 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'idiot*, volume 2, traduit par André Markowicz, Paris, Actes Sud, 1993, 490 p.
- DUROZOI, Jacques (dir.). *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 1992, 676 p.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 314 p.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, 315 p.
- ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, 413 p.
- FERRER, Daniel et Almuth GRÉSILLON. « Éléments de réponse à Célestin Deliège », *Genesis* 4, 1993, p. 48-49.
- FISCHER-DISKAU, Dietrich. *Texte deutscher Lieder*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, 475 p.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome I, p. 789-821.
- GADAMER, Hans-Georg. *L'art de comprendre*, Paris, Aubier, 1991, 373 p.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, 534 p.
- GEORGIADES, Thrasybulos. *Music and Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, x + 139 p.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. « Chamonix et Courmayeur », *L'Écrit du temps*, n° 7, Paris, Éditions de Minuit, été 1984, p. 77-89.
- GOMBRICH, E. H. « Epilogue: Some Musical Analogies », in *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 285-305.
- GRONDIN, Jean. *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, 286 p.
- HANDKE, Peter. *Espaces intermédiaires*, Paris, Christian Bourgois, 1992, 267 p.

- HENRY, Jacqueline. « La fidélité, cet éternel questionnement », *Meta*, vol. 40, n° 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 367-371.
- HORGUELIN, Paul A. *Anthologie de la manière de traduire*, Montréal, Linguatex, 1981, 230 p.
- JACOB, Suzanne. *La bulle d'encre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, 128 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, Plon, 1938, 250 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *De la musique au silence 1 : Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974, 382 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir et Béatrice BERLOWITZ. *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, 320 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 194 p.
- KELLY, L. G. *The True Interpreter*, Oxford, Basil Blackwell, 1979, 282 p.
- L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (enregistrement vidéo), réalisation de Pierre-André Boutang, France, Soda Peraga, 1996, 450 min.
- LACAN, Jacques. *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 923 p.
- LEIBOWITZ, René. *L'artiste et sa conscience*, Paris, L'Arche, 1950, 159 p.
- LEUCHTMANN, Horst et coll. *Terminorum musicae index septem linguis redactus*, Budapest, Akadémiai Kiadó; Kassel, Bärenreiter, 1978, 798 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 504 p.
- MAHLER, Gustav. *Das Lied von der Erde* (partition de poche), Vienne, Universal, 1962, 146 p.
- MANGUEL, Alberto. *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998, 428 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, 454 p.
- MICHELFEIDER, Diane P. et Richard E. PALMER (dir.). *Dialogue and Deconstruction: the Gadamer-Derrida Encounter*, Albany, State University of New York Press, 1989, 352 p.
- NOUSS, Alexis. « Entretien sur la traduction avec Edgar Morin », *Meta*, vol. 40, n° 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 343-351.

- PÂRIS, Alain. *Dictionnaire des interprètes*, Paris, Robert Laffont, 1982, 874 p.
- PAYZANT, Geoffrey. *Glenn Gould: Music & Mind*, Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1978, 192 p.
- PROUST, Marcel. *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, 1954, 254 p.
- PROVOST, Serge. « Le mot, le son, le sens », *Circuit*, vol. 3, n° 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1993, p. 21-43.
- REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol., 2 400 p.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.). *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, non paginé.
- ROCHE, Rémi. *Surécoute : Propositions sur la fabrique de l'oreille musicale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 95 p.
- SELESKOVITCH, Danica et Marianne LEDERER. *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier, 1993, 311 p.
- STEINER, George. *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978, 470 p.
- STEINER, George. *Errata : Récit d'une pensée*, Paris, Gallimard, 1998, 231 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, 295 p.
- VAN ROOTEN, Luis d'Antin (*discovered, edited and annotated by*). *Mots d'heures : gousses, rames*, New York, Penguin Books, 1967, non paginé.
- VATTIMO, Gianni. *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991, 231 p.
- VIGNAL, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1996, 2 vol., 3 074 p.
- WEIS, Erich et Heinrich MATTUTAT (dir.). *Französisch-Deutsch Großwörterbuch*, Stuttgart, Klett, 1984, 710 p.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu Alexis Nouss dont la sagacité, la confiance et la générosité ont permis la réalisation de ce mémoire. Puis Monique C. Cormier, pour l'élan si précieux que m'ont donné ses marques d'encouragement. Merci également à mes deux maîtres de musique, Sonia Jelinkova et Philipp Hirshhorn, ainsi qu'à Jean, Louis, mes parents et amis.

Enfin, merci au Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR).