

## De l'interprétation en musique



Le problème de la ressemblance en peinture a son équivalent en musique : c'est le problème de l'interprétation, et les mêmes méthodes de raisonnement les concernent.

Qu'est-ce que faire un portrait ? Le vulgaire répondra que cela consiste à reproduire les traits d'une personne, à les transcrire « tels qu'on les voit et tels qu'ils sont ». Or, ce qu'ils *sont* est inconnaisable, la façon dont on les voit varie, et nul ne peut en donner un double, mais tout ce qui est possible, c'est de les représenter, c'est-à-dire, par divers artifices, en donner l'idée.

Le portraitiste peut se contenter de chercher la ressemblance du premier degré, réunissant avec banalité des caractéristiques générales. Ce sera le portrait devant lequel tout le monde, visiteurs, amis, parents, domestiques, conviendra au premier regard que « c'est bien Mme X. ». C'est ce signalement plus adroit et plus coûteux que la photographie peinte qu'on relève presque toujours dans les salons. Si le peintre s'élève au second degré du problème de la ressemblance, il peut, engageant une lutte psychologique avec le modèle qui se défend, parvenir à faire le portrait de ses sentiments, de ses instincts, de ses passions, et lui présenter ainsi un miroir où le modèle lira ce qu'il n'avouait presque qu'à soi-même. Les indifférents jugeront ce portrait moins « ressemblant » alors qu'il le sera davantage pour les intimes. Il n'exprimera pas l'extériorité permanente, banale, de la personne, mais une heure de sa vie morale, l'affleurement de son plus violent sentiment secret. Si enfin le peintre est tout à fait un grand artiste, il contempera la créature assise devant lui. Il l'analysera dans son cœur et dans sa forme charnelle, il saura ce qu'elle fait croire d'elle à autrui, ce qu'elle pense d'elle-même — et de tout cela composant sa propre synthèse, il peindra son opinion sur son modèle. Là il n'y aura presque plus de ressemblance pour le vulgaire : sans yeux, sans âme comparables à ceux du maître, il s'écriera : « C'est bien elle, et pourtant nous ne l'avons jamais vue ainsi. » Et le modèle lui-même ne se reconnaîtra qu'à demi, disant à son peintre : « Vous avez fait surgir de moi des expressions que j'ignorais avoir, vous avez lu en moi des textes que je n'avais jamais pu traduire. »

Ce sera le portrait tel que Ricard ou Whistler l'ont conçu ; Ricard, après quelques sérieuses séances d'étude des plans d'un visage, conversait, sans peindre, avec son modèle : puis il travaillait seul, surajoutant ses souvenirs à la structure matérielle de la figure. Le portrait fini, il faisait venir son modèle, et, le plaçant à côté de sa toile, disait doucement : « J'ai plaisir à voir comme vous ressemblez à votre portrait. » Il vérifiait la réalité par la pensée qu'il en avait extraite. Et c'était peut-être le dernier mot qu'un homme pût dire sur ce bizarre problème de la ressemblance : car il n'y a là qu'une fiction idéologique. La voix et les yeux dessinent et envisagent non point ce qui « est », et ce que nul ne peut définir et saisir, mais l'idée que l'artiste s'en forme. Les réalités de tout être sont constituées par une succession d'aspects physiologiques. Les autres êtres se comportent vis-à-vis de lui et de son intangible réalité absolue comme les innombrables clichés successifs d'un cinématographe. L'anatomie d'une femme ne varie pas, elle existe en soi : et pourtant si en l'espace de dix minutes cette femme est montrée à des passants inconnus d'elle, à son amant, à sa mère, à sa fille ou son fils, à sa femme de chambre, à son peintre, à ses fournisseurs, aucun n'en gardera la même image, elle sera reconnue de tous d'après cent clichés instantanés et différents. Et ce ne seront pas les yeux qui créeront cette dissemblance : ce seront les manières de penser. Ce seront les idées différentes que se seront formées les gens sui-

vant leur intelligence, leur affectivité, leur degré de parenté, ce seront ces idées qui imposeront aux yeux une vision spéciale de la personne physique présentée à toute une série d'individus. Nous sommes ainsi faits que nous ne considérons la matière qu'avec un idéalisme absolu, et si sur un visage peint nous reconnaissons l'opinion que nous nous fimes du caractère du modèle, nous nous écrivons que cette tête ressemble.

Cette digression s'expliquera si j'en viens à présent à dire que les choses ne se passent pas autrement en musique, malgré l'immatérialité apparente de cet art, ou, si l'on veut, à cause de l'immatérialité véritable de la peinture : car tout fait d'art est une question d'idéologie où la matière n'intervient que secondairement, et la différence entre la musique, la poésie, la sculpture et la peinture ne consiste pas du tout dans le fait d'employer de la couleur et du bronze visibles et tangibles, ou simplement des syllabes et des notes impalpables. Le mystère de l'interprétation en musique, qui a donné lieu à de si irritantes polémiques, à de si troublants scrupules, ce mystère peut être sondé par les mêmes méthodes que celles qui nous permettent d'établir les degrés de la ressemblance.

Une sonate, une symphonie, doivent être jouées. Comment ? Il s'agit de « faire leur portrait » c'est-à-dire de les peindre, d'après leurs plans notés, avec le coloris des sons : car la musique écrite n'est pas la musique, c'est une *recette pour faire de la musique*, exactement comme un disque de phonographe. Or, comment faire ce portrait ? Les indications de mouvement sont notées par l'auteur, il n'y a qu'à les suivre, c'est bien simple, et même c'est un devoir. Voici l'opinion courante. Observez que le visage à reproduire est là, lui aussi, avec ses plans, ses lumières, ses volumes, et qu'il n'y a qu'à copier, les indications étant données par la réalité physiologique. Cependant le peintre ne peut rendre que l'idée qu'il s'est faite : il en est donc de même, et plus encore, en présence d'indications musicales qui sont des notations de sentiments. Nous pourrions encore bien parvenir à tomber d'accord sur le volume d'un front ou la courbure d'une lèvre, en mesurant au compas le modèle et le tableau. Mais quel est, dans quel coin du monde, le psychologue capable de nous dire ce que Frédéric Chopin entendait dans son âme, dans la vibration de son système nerveux, en se prononçant à lui-même le terme par exemple de *rubato* ? Evidemment cela ne ressemblait pas plus au sens donné par un lexique italien que le visage d'une femme contemplé par un amant fou d'elle ne ressemble à ce même visage regardé par son coiffeur. Le problème de la ressemblance se repose en présence des termes musicaux exactement comme en présence des expressions de physionomie. Le principe de suivre les indications de l'auteur n'a pas plus de valeur spécifique que le sophisme de « peindre ce qu'on voit, tel que cela est ». Evidemment ce serait l'idéal, et le comble de la déférence envers l'auteur, que de rendre comme il le concevait : mais dès sa mort ce vœu ne saurait être ratifié par une possibilité logique de réalisation. Un honnête scrupule a fait inventer, pour remédier à cette cessation du courant magnétique, ce qu'on a appelé « les traditions ». Il est aisé de constater qu'elles s'affaiblissent et se déforment rapidement dès que les disciples ont perdu le contact immédiat du maître. Eux-mêmes deviennent des maîtres, critiquent le leur tout en le révérent, l'oublient, cèdent à l'instinct de substituer peu à peu leurs idées aux siennes ; et après eux la « tradition » léguée n'a plus que la valeur d'un préjugé transmis, la valeur de l'opinion des fournisseurs ou des passants sur la personne peinte dont nous parlions.

En réalité la musique écrite, si elle n'est pas un thème à expressions sans cesse renouvelées, et si on la considère comme le testament intellectuel d'un disparu, est inconnaissable en soi, quoique imprimée, autant qu'un visage, quoiqu'on puisse le toucher. Déjà des auteurs vivants ont peine à s'entendre avec des interprètes, relati-

vement à l'expression de tel ou tel passage. Ils en disputent, et sont obligés de s'expliquer mutuellement leur façon de comprendre les termes qui désignent les gradations de l'expression. Il serait franc de convenir qu'aucune tradition ne vaut relativement à des disparus, et que les soi-disant autorisés, lettres du compositeur, façons d'interpréter de ses amis, opinions de l'époque, etc., n'ont aucune valeur absolue et perdent même leur valeur relative à mesure que le temps s'écoule. Il vaudrait mieux convenir de cela, et aller plus loin dans la renonciation à cette honorable mais fausse idée de « devoir de fidélité à la pensée de l'auteur ». Il faudrait dire que ce n'est pas le but de la musique, et que l'auteur n'y tenait pas — car c'est là la vérité.

Revenons pour un moment à la peinture, car les arts s'éclairent les uns par les autres. Nous voyons, après des siècles d'adoration, la Joconde. Est-ce celle de Vinci ? Non. Celle que Léonard peignit est cachée sous celle que nous voyons. Non seulement la couleur a changé sous l'action du temps, mais, moralement, l'œuvre a changé. C'était le portrait d'une dame d'Italie. A présent c'est bien autre chose : c'est la Joconde. La dame italienne ne nous intéresse aucunement et le portrait serait-il de pure imagination que notre pensée n'en serait pas modifiée. Il y a sur cette toile de Léonard et sur Léonard lui-même plus de quatre cents ans de contemplation ardente, d'émotion, d'interrogation passionnée, de mystère et de gloire : cela, c'est notre travail, c'est notre façon de collaborer, c'est *notre* Joconde. Or, dirons-nous que c'est défigurer et trahir les intentions de Léonard que de prendre son œuvre dans cette acception spéciale ? Non certes. Il était trop profond pour ne pas le prévoir et il travaillait pour plus loin que sa vie mortelle : il nous a légué ce thème pour que nos passions, nos curiosités, en écrivissent la symphonie. Il nous a indiqué lui aussi des nuances multiples sur ce visage redoutable : mais il nous a ordonné silencieusement de faire là *nos* nuances. Sa Joconde comportait en puissance, comme un cadre prêt à recevoir toutes peintures, toutes les Jocondes que nous penserions : et chacun de nous en crée en lui-même une différente à chaque visite au Louvre, selon le temps et l'humeur, la couleur du ciel et la couleur de l'âme. Eh bien ! il n'en est pas autrement pour une symphonie de Beethoven ou toute autre musique. Assurément la neuvième symphonie, glorieuse, formidablement acclamée, n'est plus du tout l'œuvre qu'on refusait d'exécuter et d'entendre : elle n'a pas été faite par Beethoven pour durer quelques années. Les œuvres sont des enfants qui deviennent des hommes et que leurs pères laissent aller par le vaste monde. Ils les ont formés, surveillés, stylés, mais il vient un moment où ces enfants ont leurs idées, leurs amours, et où la protection morale de l'auteur sur son œuvre ne devient plus qu'une entrave morale. Il y a une collaboration, à laquelle nous engageant les indications de nuances. Il ne s'agit pas de transmettre indéfiniment une pensée d'auteur : car lui-même l'a diluée dans l'océan musical et la musique est toujours plus puissante que celui qui la fait naître. Il s'agit de créer le plus d'états d'âme que possible, c'est pour cela que l'auteur a dit le sien, c'est pourquoi la musique a été écrite, et sans cela elle n'aurait pas de sens.

Il n'y a pas à se dissimuler que c'est la licence, offerte aux virtuoses et aux orchestres, de déformer les œuvres et de les contaminer de leur propre emphase ou de leur propre fadeur. Et il est très vrai que même de grands virtuoses en prennent à leur aise, modifient les mouvements, arrangent et défigurent : et l'objection est forte. Cependant il n'y a qu'à répondre qu'assujettis à la tradition ou non, ils feront toujours mal, car la musique qu'on joue est le révélateur de la qualité d'âme que l'on a. Le pianiste qui joue « ce qui est marqué », c'est le peintre qui représente Mme Z... « comme tout le monde la voit ». Le pianiste qui essaie, en étudiant la vie de l'auteur très soigneusement, d'identifier la genèse de l'œuvre et tel épisode de vie intime, celui-là cherche à savoir ce que son modèle a pensé de lui-même, et il fait de l'inter-

prétation, comme de la ressemblance, au second degré : il collabore. Le très grand pianiste est celui qui prend l'œuvre comme le masque de l'homme lui-même, en scrute la pensée, ne se sert des mouvements indiqués que comme de renseignements (et souvent de contre-indications), démêle le véritable sentiment qui animait l'auteur, en juge la vie et la production globalement, à distance, les situe dans l'histoire, et nous dit alors par son jeu : « Voici à quel degré de douleur, de passion et de gloire me semble être aujourd'hui, tant d'années après sa naissance, la sonate *Appassionata*, fille de Beethoven ». Exactement comme la Joconde vue aujourd'hui est la descendante transformée de la dame qui posa devant Léonard.

Quant à la *vraie* Joconde, nous ne savons rien. Quant à la *vraie Appassionata*, nous avons un manuscrit et des mots qui indiquent, au long du grimoire, de quelle façon, et à peu près dans quel sens, émouvoir des sonorités en transmettant les ordres de ce manuscrit. C'est tout. Il est évident que ceci, c'est le moyen de réaliser la sonate ; elle-même git, invisible, dans l'imagination de chacun de nous. La *vraie* œuvre, c'est celle-là, c'est l'idée de l'*Appassionata* flottante dans l'univers. Mais que chacun en chante des fragments en soi-même, s'amuse à en déformer les mouvements parce que son plaisir en devient plus aigu ou que sa manière de concevoir s'en accommode mieux, qu'importe ? Il n'y a aucun sacrilège, aucune faute musicale, à se chanter un Nocturne de Chopin lentement alors que le mouvement en est indiqué plus rapide, et à trouver là une jouissance étrange, un morceau nouveau : il existe aussi, et il n'est pas un artiste qui, essayant ce jeu, n'ait avoué : « Ceci peut se comprendre également, et est très beau de cette manière ».

Et qui sait si Chopin ne se changeait pas à soi-même ses mouvements, quand il se rejouait seul chez lui, comme on raconte différemment une même douleur ? Qui sait si Chopin jouait bien Chopin, et si nous n'avons pas plus raison que lui ? Honorons les mémoires, mais n'oublions pas que les œuvres sont libres, que les adorer et les préserver de l'oubli, c'est les nourrir de notre sang et de notre passion, c'est les interpréter, c'est sembler les déformer, c'est, en réalité, acquérir le droit de faire jaillir d'elles des beautés en puissance que leurs auteurs n'ont pas connues et qu'il nous incombait de rendre visibles. Le petit auteur secondaire s'effraie de cela, il tient à « sa pensée », il se fâche, il précise, il accumule les notes et les admonitions pour qu'on ne joue que ce qu'il voulait : il met son œuvre en viager et ne prévoit pas loin. Mais le génie sait que l'interprétation c'est la vie future, que sa trahison est le transformisme lui-même : Léonard en peignant Monna Lisa, la voyait dorée par les siècles dans quelque galerie. La liqueur d'or qui enduit, au crépuscule, les colonnes ruinées du temple de Pœstum, c'est de l'interprétation faite sur un thème de sculpture antique par vingt siècles d'immortalité ensoleillée : et l'homme de génie qui les dressait neuves et trop blanches sur le ciel bleu avait aussi dans l'âme la vision future de leurs beaux corps ambrés tombés parmi les buissons de roses...

Camille MAUCLAIR.