

Alessandro Baricco

L'âme de Hegel et les vaches du wisconsin

L'INTERPRETATION

« Les oeuvres d'art, surtout celles de la plus haute dignité, attendent leur interprétation. Qu'il n'y ait en elles rien à interpréter, et qu'elles soient simplement là, supprimerait la ligne de démarcation de l'art. » La phrase est de Theodor Adorno, dans la *Théorie esthétique*. Traduite dans notre contexte, elle suggère une hypothèse, évidente en apparence, mais frappante : se détermine comme musique d'art, donc musique cultivée, tout produit musical auquel peut adhérer, dans la réalité, la pratique de l'interprétation. Autrement dit aucun produit musical n'est, *a priori* ou par la seule vertu de son intentionnalité, autre chose qu'un simple produit de consommation. Il devient quelque chose de différent à partir du moment où se déclenche à son sujet l'instinct d'interprétation. À un niveau collectif, cet instinct attribue à l'œuvre, à travers la reproduction et la réflexion critique, une sorte d'existence posthume qui, à travers le temps mais pas uniquement, dépasse la réalité de cette œuvre et l'intention de son créateur. C'est cette « vie seconde », et elle seule, qui fait d'un produit musical une œuvre d'art, en le soustrayant à la logique de la simple consommation.

Toute interprétation est, par ailleurs, la contrepartie d'un mystère. Seules suscitent l'instinct d'interprétation les œuvres qui, d'une manière ou d'une autre, se transcendent elles-mêmes en renvoyant à quelque chose de plus que ce qu'elles énoncent. Et l'interprétation est le lieu où s'articule ce *plus*, où il peut se manifester. Elle est zone de frontière : terre qui n'appartient à personne, qui n'est plus celle de l'œuvre mais pas encore celle du monde qui l'accueille. Un tel processus confère quelque vérité au cliché qui rattache la musique d'art (la musique cultivée) à l'ambition d'une spiritualité. Les œuvres d'art, en étant *plus* que ce qu'elles sont, esquissent peut-être une pratique possible de l'idée de *transcendance*. L'interprétation, qui habite le mystère de l'œuvre d'art, est un peu l'expérience factuelle d'une transcendance. Dans l'interprétation, comme dans le souvenir, ce qui autrefois simplement *était* prend un contenu et une forme inattendus et révélateurs. Ces dialogues avec le passé engendrent des fantômes : dans ces fantômes se sont réfugiées les dernières bribes de ce pour quoi fut inventé, jadis, le terme de *transcendance*. Ce qui apporte un éclairage à l'idée que la « spiritualité » de la musique cultivée serait un devoir, et non pas une donnée de fait. Cette « spiritualité » - cette capacité à reconvoquer la transcendance - prend forme dans la pratique de l'interprétation, et en aucun cas n'est donnée avant. Face à une écoute gastronomique et sans médiation, même les plus dignes chefs-d'œuvre de la tradition musicale cultivée redeviennent ce qu'ils étaient à l'origine : de brillantes machines de séduction, voire de purs produits de consommation. Ils ne perdent pas en dignité : mais la possibilité disparaît simplement de les distinguer, avec quelque légitimité, du reste de la musique.

Plus qu'à un certain type de répertoire, le terme de musique cultivée devrait se rapporter à un certain type d'écoute : celui dans lequel s'entend non ce que l'œuvre dit mais ce qu'elle

ne dit pas. Ce type d'écoute, qui coïncide avec le devoir créateur de l'interprétation, n'est pas lié *a priori* à un répertoire. Il n'est pas exclu, il est même probable que, dans un futur pas très éloigné, ce soient des phénomènes comme le rock ou le jazz qui suscitent ce genre d'écoute. Qu'il soit impossible de l'affirmer avec certitude vient de la difficulté de reconnaître, à chaud, la capacité d'une oeuvre musicale à dialoguer avec l'interprétation. Mais ce serait une naïveté de l'exclure, par principe, dès qu'il s'agit de produits dont la nature commerciale est plus marquée. Pour ne prendre qu'un exemple, une grande part de la production musicale de Mozart est née avec les mêmes finalités que les 45 tours. Et les *Noces* furent ce qui aujourd'hui serait un film hollywoodien intelligent et bien fait. Inversement, l'exil volontaire par rapport au contexte commercial, fût-il comme il se doit assaisonné d'obscurités linguistiques, ne suffit pas à justifier l'appartenance à l'univers de la musique cultivée. Qu'une certaine Nouvelle Musique, d'une étonnante médiocrité, puisse être cataloguée comme appartenant à cet univers uniquement parce qu'elle est incompréhensible, et gratuitement, est une déformation indéfendable ; la seule consolation est qu'ainsi au moins le châtement coïncide avec la faute.

En réalité, un produit musical n'échappe à une identité purement commerciale que dans l'instant où commence son dialogue avec l'interprétation, et pas avant. Avant, il risque seulement d'être un produit commercial non vendu. C'est l'ouverture du dialogue avec l'interprétation qui multiplie les identités de l'oeuvre, et lui trace un chemin vers sa vérité, ceci excluant automatiquement toute perception naïve et sans médiation. Alors peut se matérialiser ce que l'idée de la musique cultivée comportait d'utopie et d'espoir. Mais cette matérialisation est continuellement à refaire. Aucune oeuvre d'art n'est assez forte pour survivre à la surdité de ceux qui l'écoutent. Si l'interprétation disparaît, alors l'oeuvre rétrograde inexorablement au stade de produit de consommation, toute différence et suprématie disparaissant. Que la *Septième* de Beethoven ait pu sans problème servir - on l'a vu - d'accompagnement sonore dans une publicité pour du papier hygiénique autorise à penser que même les pièces les plus charismatiques du répertoire classique sont incapables d'opposer une résistance sensible à un mode de consommation qui les ramène au rang de purs objets. Le processus qui les élève au-dessus d'elles-mêmes et cristallise leur différence est entièrement réversible : ce n'est jamais une conquête définitive. C'est plutôt un événement différé, que l'oeuvre attend, que le temps fait mûrir, et qu'un certain présent, un jour, trouve la force d'évoquer. Cette force est celle de l'interprétation. Elle semble aujourd'hui plus évanescence que jamais. Et ceci parce que l'idée d'interprétation est, actuellement, une idée bloquée. La libérer serait le seul moyen pour que le monde de la musique retrouve de nouveau la force de briser les sortilèges de l'insignifiance et d'ouvrir un dialogue réel avec les oeuvres du passé.

La musique a ceci de particulier et d'atypique elle se transmet et s'interprète par un même, unique geste. Un livre ou un tableau peuvent être conservés dans une bibliothèque ou dans un musée : et peuvent, aussi, être interprétés, mais c'est un autre geste, autonome, qui n'a rien à voir avec la conservation proprement dite. La musique, non. La musique est un son, elle n'existe que dans le moment où elle est jouée : et dans ce moment où elle est jouée, elle ne peut pas ne pas être interprétée. Le geste qui la conserve, qui la transmet, est inévitablement « corrompu » par les variables infinies liées à ce geste de la jouer. Cela a condamné le monde de la musique à un complexe éternel de culpabilité, inconnu des autres domaines de l'art la crainte constante de trahir l'original, parce qu'on sent que la possibilité existe de le perdre à jamais. Comme brûler un livre, ou détruire une cathédrale. L'indignation du mélomane qui, face à une interprétation un peu hardie,

explose dans un classique « Beethoven, ce n'est pas ça » ressemble à l'effacement avec lequel on apprend le vol d'un tableau dans un musée. Comme si on en était dépossédé.

Cette crainte a paralysé et paralyse encore l'interprétation musicale. Le devoir de transmettre censure le plaisir d'interpréter. Dans l'ombre de ce sortilège vivent ou vivent les pratiques les plus nobles comme les plus honteuses : la rigueur authentique et tourmentée de quelques grands exécutants, comme la négligence conventionnelle avec laquelle, par exemple, se transmet le théâtre musical. La crainte de la trahison est ce qui fonde le travail sévère du grand interprète, et la médiocrité sans espoir d'une infinité de musiciens : sans parler des exécutions philologiques, qui portent au paroxysme le désir de fidélité, condamnant l'écoute à une liturgie archéologique naïve et punitive.

Pour sortir de cette impasse, il y aurait une manière draconienne et définitive : avertir une fois pour toutes le public musical que l'original n'existe pas. Que le *vrai* Beethoven - en admettant qu'on puisse parler d'un *vrai* Beethoven - est perdu à jamais. L'Histoire est une prison aux barreaux fragiles. Et on continue de monter la garde autour d'un prisonnier évadé depuis longtemps.

Ce ne sont pas les arguments simples, évidents, qui manquent pour étayer cette idée. Bien des choses ont changé depuis l'époque de Beethoven la manière de jouer, le contexte social, les références culturelles, le paysage sonore. Le piano que nous utilisons aujourd'hui est très éloigné du piano-forte de l'époque ; les lieux, les moeurs, les ressorts sociaux qui conditionnent l'écoute ont changé, comme a changé le patrimoine culturel avec lequel on aborde aujourd'hui cette musique dans les oreilles, nous n'avons pas seulement Haydn et Mozart, mais Brahms, Mahler, Ravel (et Morricone, Madonna, les *jingles* publicitaires, Philip Glass...). Dans les yeux, nous avons le cinéma, dans la tête d'autres mots d'ordre, et dans notre salon une machine qui, lorsque nous appuyons sur un bouton, nous crache de la musique aussi souvent que nous voulons, et avec une qualité sonore que Beethoven, même avec une ouïe meilleure, n'aurait jamais imaginée. On pourrait continuer ainsi pendant des pages. Mais ce ne sont pas en réalité les arguments les plus importants. On risquerait même, à trop insister, d'apporter un alibi à des restaurations philologiques pleines de zèle, où des siècles d'Histoire devraient disparaître dans le son anémié d'un piano-forte ou la fascination pour les timbres d'orchestres rabougris aussi tristes que des cirques.

Le noeud de la question est ailleurs. Comme l'esthétique, au XX^e siècle, nous l'a enseigné, aucune oeuvre d'art du passé ne nous est donnée dans son état d'origine : elle nous arrive comme un fossile incrusté des sédiments que le temps a déposés sur elle. Chaque époque qui l'a conservée pour la transmettre y a laissé sa marque. Et l'oeuvre à son tour conserve et transmet ces marques, qui deviennent une part intégrante de son essence. Ce dont nous héritons n'est pas la créature vierge d'un auteur, mais une constellation d'empreintes parmi lesquelles il est devenu impossible de distinguer les empreintes originaires des autres. L'unité de l'oeuvre d'art se fait à travers ses métamorphoses, effaçant toute démarcation entre une hypothétique authenticité originelle et l'histoire de ses manifestations à travers le temps. Elle *est* cette histoire.

Tout ceci rend caduc le *totem* de la fidélité à l'oeuvre. Il n'existe pas d'original auquel rester fidèle. Au contraire, c'est rendre justice aux ambitions de l'oeuvre que de la faire, une fois encore, surgir comme un matériau du présent : et non en la restituant comme le témoin d'un passé immobile. Ce que le mélomane moyen appelle le *vrai* Beethoven n'est jamais que le dernier Beethoven engendré par les métamorphoses de l'interprétation. Quand Liszt, premier à le faire, proposait au public les *Sonates* de Beethoven, elles étaient déjà devenues

quelque chose de différent de ce qu'à l'origine elles étaient. Et elles n'ont pas cessé, depuis, de vivre plus loin qu'elles-mêmes, dans un processus que rien ne peut arrêter et qui, il faut le dire, est fascinant. Le geste qui égare l'original rencontre l'essence la plus intime de l'oeuvre : son ambition objective de ne jamais finir.

On peut toujours essayer de débarrasser le public musical du tabou de cette authenticité supposée et intouchable : cela ne suffira pas à débloquent son incapacité à un dialogue interprétatif avec l'objet de son amour. Car à l'idéal de la fidélité à l'oeuvre, il faudrait substituer la valeur de l'interprétation. Et de l'interprétation le public musical se fait une idée pour le moins réductrice. Parce qu'il l'a toujours crainte, il l'a reléguée dans les confins inoffensifs d'une conception bornée.

Pendant longtemps, la prison, pour l'idée d'interprétation, a été la catégorie délétère du « sentiment ». C'est à cela qu'une grande partie du public musical continue encore aujourd'hui d'identifier - et de limiter - cet espace de liberté qui outrepassa la simple reproduction d'un texte musical.

« C'est bien joué, mais ça manque de sentiment », telle est la phrase légendaire chuchotée dans des milliers de boudoirs et de salons de musique pour censurer des générations de demoiselles appliquées à « dactylographier » Chopin. Transposée dans une salle de concert, et s'agissant d'interprètes professionnels, la même phrase se donne une tournure généralement plus élaborée mais le fond reste le même. Il s'agit toujours, plus ou moins, de « jouer avec sentiment ». L'exceptionnelle survie de cette expression montre ce qui dès lors semble une évidence : « sentiment » est le nom commode que le jargon musical donne à quelque chose qu'il devine mais ne sait pas expliquer, et qu'il ne connaît pas. On peut continuer à l'utiliser, pour être sûrs qu'on parle tous de la même chose. Mais il faut être conscient que c'est uniquement en le désarticulant, et en faisant réémerger ce qu'il cache, qu'il sera possible d'approcher de l'idée d'interprétation telle que la modernité l'attend. Idée qui - disons-le - n'a rien à voir avec le sentiment.

Il peut être utile de partir d'un exemple Glenn Gould. Rarement interprète a pris autant de distance par rapport à la lettre du texte musical, revendiquant le droit à la violence de l'interprétation. Et pourtant : rien, dans sa manière de jouer, ne s'explique par le recours au fameux terme de « sentiment ». On peut tout dire de lui, sauf qu'il jouait « avec sentiment ». De fait, son approche du piano mettait en scène des métamorphoses inédites du matériau musical : partant du mutisme du texte écrit, il approchait le son en suivant des trajectoires qui lui paraissaient dictées par le texte même : d'une certaine manière, il donnait l'impression de suivre la musique là où elle voulait aller. L'écriture musicale, pour lui, était une collection d'indices par lesquels remonter jusqu'aux ambitions, cachées, de la musique. Cela le conduisait évidemment très loin : loin de toute fidélité littérale aux textes. Et pourtant, précisément dans ce « loin », il trouvait souvent la proximité la plus intime au secret d'un texte musical. Cette absurdité est la leçon, précieuse, qu'il nous a laissée.

Il ne s'agit pas d'en faire un modèle unique et parfait. Mais de comprendre exactement l'enseignement qu'on peut en retenir. En d'autres termes : l'interprétation commence, non pas quand la subjectivité de l'interprète gonfle la réalité du texte musical (ce qui serait « jouer avec sentiment »), mais quand il laisse le texte courir sur les trajectoires de ses propres ambitions objectives. Le mouvement qui éloigne de la reproduction pure et simple d'un texte musical ne vient donc pas de l'extérieur, de la subjectivité : c'est un mouvement qui existe en puissance à l'intérieur de n'importe quel texte, et qu'il incombe à l'exécutant,

simplement, de libérer. Dans l'interprétation véritable, ce qui se produit est la réinvention posthume de la musique par elle-même, non l'expression des sentiments de celui qui joue.

La musique se réinvente - la musique *devient*, au-delà d'elle-même - non par magie mais par la collision factuelle avec la réalité d'un temps qui ne l'a pas créée mais qui, à présent, la reçoit. Ce qui la remet en mouvement, c'est la *différence* qu'elle doit traverser pour venir rencontrer ce monde. L'interprétation habite cette différence. L'interprétation prend sur elle ce qui dans l'oeuvre est mouvement, ce qui est tension, vie souterraine, parole non encore prononcée : elle lui demande d'entrer en réaction chimique avec l'identité du temps présent.

Ce qui coupe définitivement les ponts avec l'image débonnaire et réductrice que, de l'interprète, le public musical se transmet. L'interprète est le *médium* entre l'oeuvre et l'époque. Il est le geste qui réunit les pans de deux civilisations qui se cherchent. Il est le dictionnaire dans lequel ces deux langues se rencontrent. C'est pourquoi sa capacité à déchiffrer les lignes du mouvement objectif de la musique doit se croiser avec le talent de témoigner exactement de l'époque à laquelle il appartient. À travers l'interprète, l'oeuvre doit rencontrer le monde nouveau dans lequel elle cherche une citoyenneté. Si l'interprète parvient à descendre dans les raisons les plus intimes de la musique mais reste en dehors de la géographie culturelle de son propre temps, il est un interprète inabouti. Ce qu'on appelait autrefois subjectivité ou « sentiment » peut se traduire aujourd'hui par la capacité à résumer en soi les chiffres de tout un monde. Le *sujet* est un terminal dans lequel défile l'index d'une époque.

La part de liberté qui a toujours été reconnue à la pratique de l'interprétation ne correspond donc pas au fait d'opérer des variantes subjectives par rapport à la lettre du texte. Ce n'est pas une part aléatoire laissée au goût ou à la fantaisie d'un individu. La liberté de l'interprétation réside dans le fait qu'il lui faut inventer quelque chose qui n'existe pas : *ce texte-là dans cette époque-ci*. En fin de compte, ce n'est plus l'interprète qui est libre c'est l'oeuvre qui, à travers le geste de l'interprétation, se libère. Se libère de cette identité dans laquelle la tradition l'avait figée. Devient libre de se réinventer suivant les dynamiques de l'époque nouvelle qu'elle rencontre. L'interprète est l'instrument, non le sujet, de cette liberté.

Interpréter, aujourd'hui, pour un musicien, signifie ouvrir une certaine tradition musicale cultivée à *l'air libre* de la modernité. L'entreprise, par certains côtés, est titanesque. Parce que la modernité, avec une violence jusque-là inédite, semble précisément refuser tous les postulats théoriques et idéologiques sur lesquels, en son temps, cette tradition musicale s'est fondée. La question n'est même plus de recoudre une déchirure temporelle. Elle est de travailler sur un matériau qui s'appuyait sur des catégories, des valeurs et des idéaux qui, à l'heure actuelle, sont pulvérisés. La modernité a laissé en suspens des mots d'ordre comme progrès, transcendance, vérité, spiritualité, sentiment, forme, sujet. La ligne de démarcation de l'art elle-même est devenue floue. Et ce qu'on appelle « culture » est un puzzle sans références, fait de pièces de toutes sortes, impossibles à hiérarchiser et difficiles à évaluer. La musique cultivée était l'expression d'un système social et philosophique achevé et intelligible. La modernité est un non-système dont la règle est l'indéterminé, le provisoire, le partiel.

Un geste capable de relier cette tradition-là avec le présent ne peut donc être qu'un geste violent, excessif, extrême. C'est pourquoi, aujourd'hui plus que jamais, l'interprétation se donne comme un choc, nécessaire et traumatisant. Il est certain que lorsqu'elle parvient à créer un vrai court-circuit entre la musique cultivée et la modernité, son premier effet est dévastateur : la musique cultivée, littéralement, explose. Ce qui est d'ailleurs tout à fait logique. La musique cultivée s'inscrit précisément dans une volonté de donner forme à l'indifférencié. Son totem est l'unité formelle, à travers laquelle trouvent un sens, une discipline, une hiérarchie, les multiples fragments du monde. Le plaisir même que fait naître l'écoute de cette musique vient de la perception que l'on a d'un ordre qui parvient à cataloguer des sentiments et des sensations en les soumettant à la règle tranquillisante d'un micro-univers devenu intelligible, et qui fonctionne. Le système harmonique sur lequel cette musique se base et ses lois formelles travaillent sans faillir à dominer les figures et les forces nées de l'imaginaire. Le rite qu'infatigablement elle répète consiste à soulever le couvercle du monde, à faire s'envoler les fantômes des profondeurs, et à les cristalliser aussitôt dans un langage cohérent et salvateur. Elle donne ainsi l'illusion d'éprouver la *différence*, en garantissant au spectateur qu'il n'en sera pas bouleversé. Même dans sa saison dernière - quand les lois harmoniques et formelles se tendent presque jusqu'à la déchirure - la musique cultivée n'a pas cessé de générer des machines de sens capables de dominer les forces libérées par elle. Le système était à ce point infallible qu'il pouvait même, en cette saison dernière, raconter sa propre apocalypse. Donner un sens à la défaite du Sens.

La modernité est née de cette défaite. Elle a quelques points communs avec le phénomène spectaculaire d'une explosion. En l'absence de pôles magnétiques « forts », la réalité se désagrège, dessinant une galaxie de particules aux trajectoires imprévisibles. Ces trajectoires sont les graffitis dans lesquels est inscrit le code du moderne. Si on les regarde sans préjugés et sans craintes, ces graffitis ne sont pourtant pas de simples gribouillages privés de sens. La modernité se fait aussi dans le travail quotidien pour fixer ces graffitis et les transformer en figures signifiantes. C'est un travail atypique : parce qu'il ne cherche pas, une fois encore, à organiser ces traces dans des systèmes ordonnés et aboutis. Il les fixe, simplement, et les dispose en constellation les unes avec les autres, suivant différentes combinaisons, parfois contradictoires, mais capables, en tout cas, de coexister. Chaque particule s'inscrit dans plusieurs constellations, et prend dans chacune d'elles un sens particulier. La somme, vertigineuse, de ces différents sens acquis dessine un réseau de connexions qui fait la cohésion du monde, sans que rien puisse le dominer mais sans que rien non plus puisse réellement le perdre. L'organisation de la modernité est une organisation « faible », mais elle n'est pas la couverture illusoire d'un chaos inavouable.

Sous la pression de l'interprétation, la musique cultivée se retrouve dans le royaume de cette organisation atypique. Et elle perd aussitôt ce qu'elle avait de plus intime et de plus essentiel son unité, sa vocation à s'organiser autour de centres « forts ». Le premier geste d'une interprétation vraiment fidèle à la modernité est de désagréger le tissu de l'oeuvre sur laquelle elle se penche. Elle l'ouvre à nouveau. Elle écarte les cicatrices, défait les sutures, cherche les blessures. Elle subvertit les hiérarchies, multiplie les niveaux de langage, agrandit toutes les failles qu'elle rencontre dans la surface formelle en apparence compacte. L'interprétation travaille sur les faiblesses de l'oeuvre. Parce qu'elle cherche, d'instinct, à démasquer les systèmes de défense de la musique cultivée et à libérer les forces que cette musique, grâce précisément à ces systèmes, parvenait à contrôler.

Le public, avec une certaine logique, perçoit cela comme une forme insidieuse de destruction. Mais il sous-estime le principe de conservation qui, dans la modernité également, préside aux manoeuvres de l'intelligence. La modernité, en fait, n'a pas moins peur du chaos que le xix^e romantique et idéaliste. Mais elle se sert d'autres armes pour l'exorciser, l'illusion des armes d'autrefois s'étant évanouie. L'interprétation ne se contente pas de démasquer l'unité des oeuvres. Elle libère le matériau de l'ordre qui le censurait, et elle tente de le disposer selon la sensibilité qui est la sienne. Chaque fragment est réorganisé à partir de lui-même, de manière autonome, l'oeuvre devenant ainsi un lieu où transitent des particules courant vers d'hypothétiques figures, extérieures à l'oeuvre elle-même. Le xix^e siècle imaginait des oeuvres qui étaient des univers clos et stables. La modernité utilise les oeuvres comme carrefour de significations fragmentées, saisies dans un instant, et arrêtées un instant seulement dans leur course. Toute oeuvre devient ainsi un moment de vérité provisoire. Elle cesse d'être une structure achevée et permanente, et devient une constellation parmi d'autres, une formule passagère, une combinaison transitoire.

Ce qui ôte à l'oeuvre ces traits auxquels le public est habitué à s'attendre. Elle ne se présente plus comme une icône à adorer, immuable et figée. Elle n'est plus le reliquaire inattaquable de valeurs permanentes. Elle ne conditionne plus l'indifférencié sous la forme pure d'objets agréables et faciles à consommer. L'irruption de la modernité fait voler en éclats le self-service bienheureux de l'âme.

En revanche, ce qui surgit du gouffre de l'interprétation est un objet nouveau qui, lorsqu'on sait le vivre, a quelque chose d'électrisant. Il emporte dans une dimension multiple où cohabitent les éclats de sens les plus divers, où filent à toute allure des comètes de signifiés qui entraînent le regard vers de surprenants confins. Là où passe l'interprétation, l'oeuvre s'ouvre, elle devient une somme d'éléments saisis dans l'instant même où ils s'échappent d'elle. C'est un mouvement centrifuge qui n'épargne pas l'auditeur. Lequel sait être véritablement entré à l'intérieur de l'oeuvre, quand il se sent expulsé d'elle et précipité dans les espaces libres de cette Babel des figures possibles.

Une oeuvre interprétée de manière radicale ne s'ouvre pas à la sérénité du sens mais projette l'auditeur plus loin qu'elle, dans la fête mouvante d'une incessante et pluraliste géométrie de signifiés. Les segments qui, en elle, donnent leur voix à une manière commune de sentir, et dans laquelle le public reconnaît des traces de lui-même, ne sont pas rigidifiés en noms qui sonnent comme des définitions : ils sont des reflets qui étincellent dans le noir et qui, dans le même temps qu'ils reflètent des éclats de vie, les renvoient aussitôt plus loin, chercher de nouvelles constellations au sein desquelles briller. Une oeuvre radicalement interprétée est un espace dans lequel des contenus et des idéaux transitent et ne restent pas. Ce qu'elle enseigne, c'est avant tout la structure dynamique du sens : le fait que le sens ne se donne pas, dans la modernité, comme un lieu stable, mais comme une galaxie incertaine de planètes qui tournent continuellement. Dans l'oeuvre s'entend le fréuissement de ce mouvement inépuisable, qui devient loi de l'intelligence et forme de la sensibilité. Elle atteint son but quand elle contraint l'auditeur à s'introduire dans ce circuit de renvois multiples qui constitue, aujourd'hui, le scénario spectaculaire permettant au sens d'échapper à l'extinction.

L'oeuvre sur laquelle l'interprétation se penche pour la profaner et la libérer devient un seuil : le dépasser, c'est entrer dans la modernité. Le public de la musique cultivée a entretenu jusqu'à présent un idéal exactement inverse : l'oeuvre comme lieu séparé, parc naturel où protéger ses idéaux de la corruption de la modernité. Se décider pour l'interprétation revient à mettre cet idéal en pièces. C'est pourquoi le monde de la musique cultivée tout entier continue de remettre ce choix-là à plus tard, et glisse lentement vers sa disparition. Le

public et les interprètes continuent d'hésiter paresseusement de ce côté-ci du gué. Des parterres de survivants applaudissent avec hystérie des rites absurdes de momification. Les interprètes, à l'exception d'un très petit nombre, continuent de servir la soupe réchauffée d'une utopie réactionnaire et bigote. Il n'y aurait à cela rien à redire, si ces gens-là n'étaient présentés comme la partie la plus saine et la plus noble de l'humanité : une caste culturellement supérieure.

Le fait est qu'à ce monde de la musique cultivée il a toujours manqué la capacité à imaginer la modernité comme *plaisir*. On lui a appris à la craindre. Pas à la désirer. Ce n'est pas un hasard si la musique cultivée qui devrait être l'expression de la modernité, autrement dit la musique contemporaine, est une musique qui lésine avec sévérité et systématisme sur l'émotion et sur le plaisir. Une telle réticence à l'égard du présent, faite de préjugés, explique l'énorme difficulté à faire faire un bond en avant définitif à l'idée d'interprétation. Plus ou moins consciemment, le monde de la musique sait que si l'on adoptait une perspective herméneutique plus radicale, bien peu de choses resteraient debout, du décor culturel dans lequel il est habitué à se mouvoir. Par conséquent, il freine.

Rien ne permettra de sortir de cette impasse, tant que le talent de quelques vrais interprètes et le courage d'une relecture théorique fondamentale n'auront pas fait briller pour ce monde-là les attraits de la modernité.

Alessandro Baricco ; *L'âme de Hegel et les vaches du wisconsin* ; Paris, Gallimard Folio, 1998 ; Pour la traduction de l'Italien, par Françoise Brun ; pp.37-59