



HAL
open science

Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique

Antoine Hennion

► **To cite this version:**

Antoine Hennion. Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique. LISTA M. Actes du colloque "Le Faux", Louvre, 29-30 avril 2004, 2007. halshs-00193256v1

HAL Id: halshs-00193256

<https://shs.hal.science/halshs-00193256v1>

Submitted on 3 Dec 2007 (v1), last revised 20 Dec 2007 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique

Colloque « Le Faux », Louvre, 29-30 avril 2004, in Actes, M. Lista éd., 2007

Antoine Hennion

Centre de sociologie de l'innovation, École des Mines de Paris

[1^{er} extrait musical, sans annonce]

Vous avez sans doute reconnu cet air fameux. C'est l'*Adagio* d'Albinoni, un tube de la musique classique. Je n'ai mis aucun guillemet à tout cela, mais c'est parce qu'il en faudrait orner chaque mot – y compris « d'Albinoni » ! Nous sommes en effet en présence d'un faux, d'un « vrai » faux, ai-je envie de dire, car le cas est assez rare en musique, et cela pour des raisons tout à fait intéressantes par rapport aux questions qui nous occupent ici, si on les met en regard des cas dont nous discutons, surtout empruntés aux arts visuels et à la littérature.

Protégée par son caractère allographique (Goodman 1990), la musique ne fait en effet pas l'objet d'une intense activité de falsification. C'est que ses œuvres ne se vendent pas sous les espèces de l'original unique, et ni les faussaires ni les philosophes n'y trouvent leur compte : l'appui leur manque, pour réaliser, en pratique pour les uns, en théorie pour les autres, leur minutieux travail de déconstruction de l'« œuvre ». Le partage binaire vrai/faux - même avec toutes les réserves et nuances apportées à ces deux termes - que suggère la reconnaissance d'un autographe fait place à un large éventail d'interprétations *plus ou moins* authentiques. Au trouble de l'expert face à un original dont il doute, la musique substitue la succession continue de *versions* différentes des « mêmes » œuvres, que critiques, savants et esthètes ne cessent d'évaluer et de réévaluer.

Il ne faudrait pas non plus exagérer l'opposition entre les arts – leurs contrastes, liés à leurs supports, suggèrent plutôt des vérités qui leur sont communes, mais qui sont inégalement visibles. Les cimaises des tableaux poussent à dissocier l'œuvre « elle-même » de sa « réception » - même si les théories s'efforcent ensuite de les relier. Le fait d'être obligé d'actualiser la musique (serait-ce, dans le cas des musiques anciennes, sous les auspices d'une interprétation toujours plus « fidèle ») rend au contraire palpable une coproduction continue de l'œuvre et de son public (peut-être faut-il dire, plus justement, du public et de « ses » œuvres).

Profitons donc de l'avantage analytique que nous donne la configuration musicale pour mieux comprendre certains aspects du faux en art, déjà relevés au fil de nos débats comme paradoxes. La musique aide à les remettre au cœur des « œuvres » - œuvres de l'art et non œuvres d'art, comme dit joliment Genette (1994), précisément pour souligner ce trait : œuvres prises au sens étymologique de travail commun entre des objets et leurs lecteurs, qui les fait jouer les uns avec les autres, à travers la longue série de médiations, de prises, d'écrans de saisie qui leur ont permis de traverser les temps...

Y a-t-il des faux, en musique ?

Il existe bien quelques cas de tromperie en musique – je veux dire de vraie tromperie, au premier degré, et non de versions peu authentiques. Mais ils relèvent plus du canular, de la

provocation, parfois du coup commercial - voire même de bonnes intentions, comme c'est en partie le cas pour cet *Adagio* d'Albinoni par lequel j'ai commencé mon exposé - que du faux au sens plus analytique et restrictif qui a déjà été dégage par plusieurs intervenants, aboutissant, à quelques nuances près, à l'idée justifiée qu'on ne peut conserver à cette notion un minimum de pertinence et d'intérêt spécifique que s'il y a mise en évidence d'un couple trompant/trompé, du type faussaire/ acheteur (collectionneur, conservateur...).

Premier niveau d'analyse, dans le cas de notre *Adagio*, le plus factuel possible : c'est Remo Giazotto qui a écrit ce langoureux mouvement lent, en 1957. Cas intéressant que celui de cet auteur, puisqu'il ne s'agit pas d'un escroc ou d'un farceur, mais d'un érudit saisi par « son » compositeur, qu'il essaie de promouvoir au rang des Corelli, Vivaldi ou Torelli. Giazotto, qui a publié en 1945 un *Tomaso Albinoni* aux éditions Milan, est alors le musicologue spécialiste du compositeur vénitien, auquel il s'identifie si étroitement qu'il finit par écrire à sa place, de plus ou moins bonne foi, quand la reconstitution savante des partitions ne suffit pas à produire une œuvre jouable.

(fig. 1 : couverture du 33 t Erato de l'*Adagio* d'Albinoni par Jean-François Paillard)

L'industrie du disque, elle, n'est pas si candide. Elle saura mentir par omission, nous faisant glisser du faux constaté, factuel, à la notion de falsification, plus nettement intentionnelle, impliquant une dose de tromperie, le plus souvent liée à des intérêts commerciaux. Voici par exemple ce qu'on lit, après un paragraphe sur la biographie d'Albinoni, sur la pochette de l'enregistrement Erato que nous venons d'entendre, à propos de l'*Adagio* - « (arrangement/Bearbeitung : Giazotto) » : « L'adagio en sol mineur découvert récemment par un italien, Giazotto, qui le fit publier en 1948 à Milan, fait partie d'une sonate à trois en sol mineur, sans numéro d'opus et dont Giazotto réalisa la basse chiffrée »... Curieusement, dans ces affaires, les ouvrages généraux type dictionnaires et histoires de la musique à gros tirage ont souvent quelque mal à se situer, un peu comme s'ils voulaient ne pas heurter de front le lecteur, ou laisser chacun libre de garder ses illusions. Ainsi, tout en se démarquant clairement d'une présentation aussi modeste du travail de Giazotto, le *Dictionnaire* Laffont des musiciens, dans la collection Bouquins, semble ne pas oser complètement démentir : « Le célèbre *Adagio* pour cordes et orgue est presque entièrement l'œuvre du musicologue R. Giazotto. » Dans la même collection, le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* de l'Université d'Oxford dirigé par Denis Arnold est moins diplomatique (p. 48, pour conclure la rubrique Albinoni) : « Par un curieux hasard, la partition qui a contribué à sa célébrité récente est apocryphe : l'*Adagio en sol mineur*, à l'écriture romantique et sentimentale, n'est en fait que l'œuvre du musicologue Remi (*sic*) Giazotto. »

De l'omission avantageuse

Le cas fait penser au flou artistique dont Buchet-Chastel, l'éditeur de *la Petite chronique d'Anna Magdalena Bach* (rappelons que l'auteur y fait parler Anna Magdalena à la première personne), entoure aujourd'hui l'origine du texte, dans une « Note de l'éditeur » à la rhétorique quelque peu jésuite : « Cet ouvrage paru anonymement en Angleterre et en Allemagne, traduit dans presque toutes les langues, a obtenu partout un succès considérable. Il faut l'attribuer non seulement à l'intérêt souvent passionné que suscitent de nos jours la musique et la personne de Jean-Sébastien Bach, mais surtout au fait que ce petit livre, à la fois si émouvant et si exact,

s'inspire du plus bel amour qui ait jamais été vécu ». Nulle part ailleurs, dans le livre, on ne peut trouver d'autre allusion à l'auteur réel du texte – et encore, si on peut considérer que cette Note en est une... Or les premières éditions de la même maison mentionnaient explicitement que l'auteur était une anglaise du début du XX^e siècle (qui a été identifiée depuis longtemps, elle s'appelle Esther H. Meynell ; l'original est de 1925). Mais ici, le cas est plus simple, dans la mesure où saute aux yeux le bénéfice d'une certaine ambiguïté laissant entendre sans le dire que le texte vient « quand même »¹, de façon plus ou moins directe, de la seconde femme de Bach, comme c'est le cas pour *le Petit cahier d'Anna Magdalena Bach*, ce recueil de musique dans lequel elle a noté les morceaux préférés de son mari, de ses enfants et de leurs proches, et qui a bien sûr servi de modèle à l'auteur. Il est des omissions ou des imprécisions avantageuses.

Mais revenons à Albinoni. Le morceau a un gros succès. L'*Adagio* est un « tube ». Cette fois, j'ai mis les guillemets, mais ils s'entendent tout seuls : le mot même souligne qu'il appartient plus à l'univers du disque, des médias et du goût moderne pour un répertoire connu, qu'à son siècle d'origine supposé. « La-musique-classique », avec tirets et guillemets elle aussi², pour marquer qu'elle est l'œuvre commune de la musicologie, de l'industrie du disque et du goût des amateurs pour un ensemble balisé de musiques du passé, a transformé ce passé en rayons chronologiques et alphabétiques, en un ensemble de compositeurs et de styles dans lequel les différences sont devenues un attrait supplémentaire à l'intérieur d'un espace homogène reconstitué. Comme des « marques », les périodes et les styles permettent de décliner la variété du produit, comme on dit dans le marketing. Ils ne sont plus les traces fragiles, évanescences, d'écoutes irrémédiablement perdues. Rien de moins historique que ces histoires de la musique mises en rayons par les classements des magasins de disques, reprises à petite échelle dans les discothèques d'amateurs, chacun chez soi (avec des plages spéciales pour les anonymes, l'opéra ou les pots pourris !). L'écoute « historique » n'est pas une écoute historienne, elle nous présente le passé, elle ne nous le présente pas comme passé³...

Le plus grand des faussaires : le public

Avantage de l'*Adagio* : il est si excessif – il faut dire qu'entre-temps, le renouveau de ce répertoire repris sous la houlette des baroqueux nous a outillés pour entendre à quel point il sonne peu « baroque » - qu'il livre désormais à la première écoute la clé de son succès d'alors. Comme d'autres l'ont déjà dit ici même à propos des grands faussaires modernes, pour qu'il y ait faux réussi, il faut qu'il y ait eu, comme en creux, une attente, un désir que l'œuvre imitée vienne combler. Le faux est si attendu, il vient si bien à sa place, qu'on n'y veut voir que du feu. Ce désir de baroque, dans la forme qu'il prend au XX^e, c'est lui qu'on entend aujourd'hui, dans ce qui a bien été un parfait produit marketing, moins au sens d'une manipulation délibérée que dans la mesure où il a été composé pour répondre variable par variable à une attente de son

¹ On pense à la brillante analyse proposée par O. Mannoni (1969) de cette locution adverbiale comme marqueur de la dénégation : « je sais bien, mais quand même... ».

² Les sciences sociales sont un art des guillemets, et celui du faussaire sans doute celui de les omettre au bon moment !

³ Cf. A. Hennion, S. Maisonneuve *et al.* (2000) et, sur histoire et « histoire », A. Hennion (2004).

public. Public moderne, produit « ancien » : les guillemets sont là pour dire qu'il a été fabriqué pour *faire* ancien⁴.

Mais là encore, rien n'est plus moderne que l'ancien, et rien n'évolue plus vite. Les accents de l'*Adagio* sonnent d'autant plus romantiques pour nous que, cherchant à exprimer de façon le plus caractérisée possible l'idée qu'au milieu du XX^e siècle on pouvait se faire d'un sentiment baroque, un peu à la manière de Hugo pour le Moyen Âge, plus ils veulent faire baroque, plus ils font romantique ! Les procédés mêmes qui caractérisaient le mieux le morceau comme baroque en 1957 sont ceux qui le trahissent aujourd'hui, qui le font le plus sûrement « dater », comme on dit joliment. Il nous livre un fidèle reflet du désir de musique ancienne dans les années 50. C'est donc aussi un « vrai » faux au sens où il contient sa part de vérité - celle qui nous trahit, toujours plus forte que celle que nous affichons.

Il y a quelques autres exemples classiques de faux en musique. Parfois, ils sont très innocents dans leur facture, c'est leur effet qui est étonnant. Conçu comme un défi, une plaisanterie, un pastiche marche si bien qu'il est intégré de fait à l'œuvre du compositeur imité. C'est largement le cas du concerto *Adélaïde* « de » Mozart, un concerto pour violon en Ré majeur dont Marius Casadesus (1892-1981), lui-même violoniste et chef d'orchestre, dit avoir trouvé des esquisses, et qu'il présente comme une œuvre de jeunesse écrite par Mozart, âgé de 10 ans, pour la fille de Louis XV, la princesse Adélaïde. Casadesus le fait éditer en 1930 chez Schott, à Mayence⁵. Avec son ami Yehudi Menuhin, il le « crée » en 1931 à Paris avec l'orchestre Lamoureux, et ils l'enregistrent chez EMI. L'affaire est lancée. Les deux compères le donnent souvent, il devient un classique de leur collaboration. Il plaît beaucoup, il est joué par d'autres violonistes, il devient connu... En 1964, il est affublé d'un numéro dans le *petit Köchel* (le catalogue des œuvres de Mozart, revu par Alfred Einstein, 6^e édition), le K Anh. 294a. Ce n'est qu'en 1977, à la suite d'une querelle sur ses droits d'auteur comme orchestrateur du concerto, que Casadesus avoue la supercherie. Il l'a entièrement composé, dans le style du compositeur, pour s'amuser, à l'intention de son ami violoniste.

(fig. 2 : pochette de disque actuelle d'un interprète du concerto, Vanessa Mae, aucune mention que ce n'est pas de Mozart)

Mais l'histoire n'est pas finie : même catalogué parmi les œuvres désattribuées ou suspectes (“spurious and fake”, disent mieux les Anglais) comme il l'est désormais (sous le numéro Anh 294a/C 14.05), ce concerto n'en continuera pas moins sa carrière populaire, comme si de rien n'était. Prolongations intéressantes, par rapport à notre problème, puisque, une fois l'aveu fait, c'est cette fois plus par le goût du public qu'à la suite d'une quelconque

⁴ Ce goût pour l'ancien a déjà une longue histoire, dans le fil de l'extension continue du répertoire classique, extension remontant au milieu du XIX^e siècle. Voir J.-M. Fauquet et A. Hennion (2000), ou R. Campos (2003), pour la musique, et surtout, pour une analyse au long cours du goût pour l'ancien, magnifiquement déployée à propos des statues romaines, F. Haskell et N. Penny (1988).

⁵ Je dois à J.-M. Fauquet le détail de ces cas, ainsi que d'autres précisions, arguments et éléments de discussion sur l'idée de faux en musique.

tentative commerciale qu'il continue à y avoir faux, sans plus de faussaire – sinon le public lui-même, qui ne boude pas son plaisir et ne veut pas qu'on lui ôte son concerto de Mozart...

Des œuvres plus vraies que nature...

La supercherie a, dans d'autres cas, des visées plus directes, polémiques ou esthétiques - ainsi lorsque, au delà des notes, il s'agit de retrouver un style, un esprit : c'est par exemple Berlioz qui, en 1850, signe Pierre Ducré⁶ le chœur « L'Adieu des bergers » qui est à l'origine de *l'Enfance du Christ*, qu'il veut faire passer pour de la musique ancienne pour faire admirer sa ferveur, sa simplicité « naïve et douce »⁷ – son authenticité, en somme ! Rien ne fait plus vrai que le faux – c'est normal, il est si bien fait pour...

Le Père Émile Martin (1914-1989), avec sa *Messe pour le Sacré Cœur des Rois de France*, qu'il donne en 1949 pour une œuvre d'Étienne Moulinié (1599-1676), ou le musicologue Jacques Chailley, monteront des coups analogues, mais pour des raisons plus religieuses ou politiques que musicales. Le père Martin est un grand défenseur du retour à l'art choral religieux. Quand l'œuvre manque au propos, on la fait sur mesure. Qu'il s'agisse de provocations romantiques ou de manifestes traditionalistes, c'est bien que le geste du faussaire a un sens, beaucoup de sens. Il fait parler le goût. D'une certaine manière, il l'exprime même mieux, ou de façon plus radicale, que le goût lui-même lorsque celui-ci parle des vrais objets de son culte : en répondant au désir d'objet par un faux objet, plus vrai que nature comme on dit très justement, le faussaire révèle ce désir de façon plus crue que ne le font les objets authentiques. Ceux-ci, du fait de leur présence historique, façonnent le goût qui les prend pour cible - et ce faisant, ils le masquent aussi en partie⁸. L'action de moulage du faussaire est exactement inverse : il vient remplir l'objet en creux qu'est le goût possible d'un public (ou le goût *impossible* du public, mais c'est là dire presque la même chose !).

[2^e extrait musical, sans annonce]

⁶ Un nom inventé d'après celui de l'architecte Joseph-Louis Duc, son ami depuis leur séjour à la villa Médicis.

⁷ Cf. le Post-Scriptum à ses *Mémoires* (P. Citron éd., 1991, Paris, Flammarion, p. 556). Berlioz s'empresse tout de même de se réattribuer le chœur lorsqu'il l'intègre à son oratorio.

⁸ Répondant en miroir à celui du faussaire, le geste de l'expert lorsqu'il se penche, incertain, sur un objet dont il ignore la provenance, et qu'à partir de multiples signes, prises, indices, il le « sent » peu à peu comme authentique ou comme faux, est une véritable mise à l'épreuve pratique sur le vrai et le faux, jusque dans son corps et ses sens. L'« évidence », la clarté de son verdict final contredit l'état incertain qu'il vient arrêter. Voir de beaux développements de ces paradoxes du jugement de l'expert dans le livre qui s'intitule justement *Experts et faussaires*, de C. Bessy et F. Chateauraynaud (1995).

À l'audition, on semble évoluer dans les mêmes eaux que précédemment. L'*Ave Maria* de Gounod... un air à succès pour mariages, un faire-valoir pour stars du chant international, un disque de Noël. La caricature du classique variétisé. Qui plus est, un morceau marqué dès sa naissance par une authenticité douteuse, puisqu'il s'agit d'une mélodie que Gounod a ajoutée au premier prélude du *Clavecin bien tempéré* de Bach : avec cette musique, en somme, on baigne dans les arrangements depuis le début. Son caractère agressivement commercial d'aujourd'hui semble simplement prendre le relais moderne des facilités romantiques et des traficotages du XIX^e siècle avec le goût de l'époque.

(fig. 3 : Ave Maria « de » Gounod sur un 33 tours pot-pourri d'airs de mariage)

Pourtant, on aurait grand tort de parler de faux à propos de ce morceau. Ou, pour être plus précis, ce que ce cas montre parfaitement, c'est à quel point le faux lui-même est une notion on ne peut plus historique. En effet, d'un point de vue strictement analytique, la configuration est exactement inverse de celle de l'*Adagio* : dans le cas de ce dernier, pour répondre à un désir moderne de maîtres anciens, un compositeur en imitait le style – tout en trahissant malgré lui la vision romantique que s'en faisait son public actuel, auquel le « faussaire » obéissait sans doute plus qu'il ne le croyait. Ici, au contraire, un compositeur moderne, amoureux de Bach et désolé qu'il ne soit pas plus connu, veut le faire apprécier du public de son temps, qui n'a aucun souci d'entendre ses classiques. Gounod est bien loin d'un quelconque désir de fidélité musicologique. Il est moins encore à l'affût d'une mode à suivre, elle n'existe pas. Il ne cherche surtout pas à « imiter » Bach – mais à en refaire de la musique⁹. Ce n'est pas le style de Bach qu'il vise, mais au contraire ce qui dans sa musique échappe à son temps. Parce qu'il pense que la musique de Bach est éternelle dans ce qu'elle montre, dans ce qu'elle fait faire, et non dans le note-à-note de ses exécutions passées, il écrit la mélodie de ce qu'il ne peut concevoir que comme un canevas harmonique, pour en montrer la force en la « réalisant », comme on dit si bien en musique : il fait de la musique à partir de ce qu'il lit, un peu comme le ferait aujourd'hui un saxophoniste d'une grille de jazz – le même Gounod utilise d'ailleurs les chorals de Bach sur un mode analogue pour enseigner l'harmonie et le contrepoint au Conservatoire.

Avec quelques autres comme Boëly, Chopin, Liszt, Saint-Saëns, il va si bien réussir à extraire de Bach la musique qu'un auditeur de 1850 peut encore y trouver, que leur amour et leur travail vont peu à peu faire naître en France un goût nouveau pour Bach, d'abord comme maître absolu, père de la musique, source d'inspiration ; et bientôt, ce qui est tout à fait inédit en un temps où l'on n'écoute que la musique du jour, comme un compositeur dont on peut directement écouter les œuvres – à condition, bien sûr, qu'on prenne la peine de les adapter à l'orchestre du temps, aux habitudes du concert, et de les amputer de ce qui n'avait de sens que pour l'auditoire du XVIII^e siècle, ou de ce qui apparaît comme les concessions de Bach au goût de son propre temps.

D'où l'énorme travail d'adaptation, de transcription, d'arrangement. Il faut faire de Bach une musique d'aujourd'hui, l'aménager pour que les oreilles des contemporains de Gounod ou de Saint-Saëns en entendent les éléments éternels. Loin d'être une trahison, ces arrangements sont des traductions nécessaires. Ce sont elles qui, peu à peu, familiarisent les auditeurs avec des styles anciens, et tout simplement avec l'idée qu'on peut écouter une musique écrite 150 ans plus tôt.

⁹ V. J.-M. Fauquet et A. Hennion (2000), *op. cit.*, pp. 161 *sqq.*

Une histoire du désir d'histoire...

Mais plus leur travail réussit, plus eux-mêmes semblent parasiter le goût qu'ils ont créé, et faire écran aux grands ancêtres qu'ils croyaient servir. Leur succès même est ce qui décline peu à peu les transcriptions, en créant l'envie de retourner aux sources¹⁰ – une figure paradoxale, qui cache derrière la fidélité à l'original son exact inverse : la production historique du désir même d'authenticité, voire de l'existence même d'un « original » à respecter¹¹. Et bientôt, c'est au nom même de la fidélité à ces vieux maîtres qu'on n'écoute que grâce au truchement de leurs transpositeurs et adaptateurs du XIX^e, que ces derniers vont être méprisés par les admirateurs de Bach du XX^e siècle, campés sur le sentiment de supériorité que leur donne leur authenticité musicologique et esthétique.

La notion même d'authenticité qui nous fait mépriser aujourd'hui l'*Ave Maria* de Gounod-Bach a une histoire. Les premiers amateurs de musique ancienne, et de Bach en particulier, réinventent un rapport musical à ces classiques, qui n'étaient plus étudiés, de façon très sélective, que comme on apprenait le latin et le grec. En faisant de ces maîtres du passé connus et respectés pour leur savoir, des musiciens présents aimés pour leur musique, ils installent petit à petit l'espace neuf d'un amour de la musique pour la musique, qui s'affranchit du goût du jour et se construit comme répertoire : ils posent les bases du goût moderne pour la musique classique. Cette nouvelle conception de la musique, qui refonde radicalement le goût de l'amateur et son rapport au passé, va peu à peu inclure une exigence toujours plus forte de fidélité à l'original au fur et à mesure qu'elle arrache les compositeurs en question à l'histoire pour les intégrer au goût présent. Là encore, plus ils sont historicisés, moins ils sont historiques ! Plus ils deviennent présents dans notre monde moderne de la musique, plus on les veut « passés », porteurs des marques, des repères qui les intègrent à ce nouvel espace homogène du goût musical - ce qu'on appelle, sans doute par anti-phrase, l'« histoire de la musique »...

Autrement dit, ce sont deux conceptions de la vérité qui s'affrontent, et non l'authentique et l'inauthentique. Les transcriptions et arrangements du XIX^e ne renvoient pas au faux, face au vrai que représenteraient les nouvelles conceptions modernes issues de la musicologie et du souci de « débarrasser » Bach de ses oripeaux romantiques pour le jouer tel qu'on le jouait de son temps. Elles renvoient à une autre idée de l'authenticité, celle du classicisme, sur lequel

¹⁰ Je cite souvent cette phrase très profonde de Michel de Certeau, dans *L'écriture de l'histoire* (1975, p. 146), sur notre rapport au passé : « Le “retour aux sources” est toujours aussi un modernisme » - et là encore, guillemets et italiques font toute la différence !

¹¹ Je pense par exemple aux opéras de Rameau, qu'il remanie plus ou moins radicalement chaque fois qu'il les redonne, ou aux cantates de Bach, truffées d'airs empruntés à des œuvres instrumentales, et réciproquement : quel sens contemporain peut avoir l'idée que l'une de ces versions est un original, et les autres des déformations ? C'est le principe même de production, tourné vers la performance en situation, et non centré sur l'œuvre d'un auteur au sens moderne, qui fait de la rétro-projection sur ce répertoire de l'idée d'original un anachronisme déguisé en fidélité aux origines, cf. A. Hennion et B. Latour (2003).

Gounod écrit d'ailleurs des paragraphes sublimes : la capacité de certaines œuvres à contenir toute la musique, à servir de guide et d'inspiration pour re-créeer des musiques toujours nouvelles...

Conclusion : interpréter l'interprétation

Nous voilà revenus à notre question de départ. La question pertinente en musique est plus celle de l'interprétation que celle de la vérité : comment joue-t-on une musique – c'est-à-dire, toujours, comment la *re*-joue-t-on (même la première fois : dans ce cas, c'est par rapport à la fameuse « intention » du compositeur) ? Les variations si caractéristiques des façons de jouer font que, par exemple, le baroque authentique des premiers baroqueux sonne déjà pour nous « années 70 » - 1970, bien sûr... Nos Harnoncourt et Leonhardt, eux aussi, sont déjà *viollet-le-ducquisés* : même la fidélité aux sources - surtout la fidélité - « date », marque une interprétation du sceau de la période où elle est faite, et non de la période qu'elle vise. Ce trait, bien connu des spécialistes de l'art, qui est par exemple souvent relevé à propos des controverses en matière de restauration des œuvres (ce travail qui nous rapproche à la fois des faussaires, par sa technique, et de la musique, par son lien entre interprétation et façon de montrer aujourd'hui, présentation au sens le plus fort du mot), le montage de l'exposition, du musée, de la galerie, de l'accrochage chez soi, le dissimule dans les coulisses, dans le cas des tableaux et des statues. Il occupe au contraire le devant de la scène en musique, un art où la présence est d'abord celle des corps vivants, celle des interprètes, des chanteurs, et celle des instruments en action, d'objets mis en mouvement, et non sous vitrine. La musique est un « faire avec », elle se joue, elle ne se contemple pas.

(fig. 4 : Bach horrifié sur le disque de Wendy Carlos de Bach au synthé)

Entre les deux pôles de l'objet et du sujet, de la partition qui nous vient du passé et du goût moderne que nous portons de façon très sélective à des répertoires disparus, il y a un troisième terme, l'interprétation, présent dans tous les arts mais particulièrement visible, si je puis dire, en musique. Heureux double sens du mot, employé dans le contexte musical : il fait le passage entre une façon de comprendre et une manière de jouer. Cet « œil » du temps, comme dit Michael Baxandall pour la peinture (1985), et donc, dans le cas de la musique, cette oreille du siècle, ces façons d'écouter et d'être sensible, sont aussi difficiles à repérer et à documenter que, inversement, les objets eux-mêmes et les écrits, eux, sont plus présents et envahissants. Or c'est bien la nécessité de toujours re-jouer la musique, et non de simplement l'accrocher à une cimaise, qui met en avant le travail commun fait, par les musiciens et par les publics, pour que nous soyons capables d'entendre des œuvres composées dans d'autres temps que le nôtre.

L'interprétation d'une musique fait entrer une oreille présente dans une œuvre passée, œuvre qu'elle fait en retour entrer dans un répertoire d'auteurs disponibles. À travers la médiation des artistes, des instruments, des techniques et des espaces de la performance actuelle, la musique-en-soi est déjà de la musique-pour-soi. Composition : c'est aussi le bon mot pour les choses de la musique, *du point de vue de l'auditeur* : l'écoute d'une œuvre est une composition, entre ce qu'elle « tend » et ce qu'en saisit l'auditeur avec ses prothèses modernes et à travers tout le travail de mise en présence assuré par des générations d'« interprètes », aux deux sens du mot, qui séparent et relie l'auditeur actuel à l'œuvre ancienne.

Baxandall, Michael (1985), *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.

Bessy, Christian et Francis Chateauraynaud (1995), *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié.

Campos, Rémy (2000), *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique du prince de La Moskowa (1843-1847)*, Paris, Klincksieck.

de Certeau, Michel (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.

Fauquet, Joël-Marie et Antoine Hennion (2000), *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.

Genette, Gérard (1994), *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil.

Goodman, Nelson (1990), *Langages de l'art*, Paris, J. Chambon.

Haskell, Francis et Nicholas Penny (1988), *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris, Hachette.

Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture.

Hennion, Antoine et Bruno Latour (2003), "How To Make Mistakes on So Many Things at Once - and Become Famous for it", in *Mapping Benjamin. The work of art in the digital age*, Stanford, Stanford University Press, H. U. Gumbrecht and M. Marrinan, ed., pp. 91-97.

Hennion, Antoine (2004), « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », *À portée de notes. Musique et mémoire*, M. Faurie, S. Meissonnier dir., Grenoble, ARALD/FFCB, pp. 37-49.

Mannoni, Octave (1969), « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, pp. 9-33.