



HAL
open science

Lire la partition juridique

Jahiel Ruffier-Méray

► **To cite this version:**

Jahiel Ruffier-Méray. Lire la partition juridique. Interpréter & traduire, CERC - Centre d'études et de recherche sur les contentieux - Université de Toulon : EA3164, Nov 2005, Toulon, France. pp.233-272. hal-01171184

HAL Id: hal-01171184

<https://univ-tln.hal.science/hal-01171184>

Submitted on 12 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES
SUR LES CONTENTIEUX
UNIVERSITÉ DU SUD TOULON-VAR

INTERPRÉTER & TRADUIRE

*Actes du colloque international
des 25 et 26 novembre 2005
Faculté de Droit de Toulon*

=====
EXTRAIT
=====

BRUYLANT
BRUXELLES
2 0 0 7

LIRE LA PARTITION JURIDIQUE

Interpretation en droit et en musique

PAR

M^{LLE} JAHIEL RUFFIER-MERAY

DOCTORANTE EN DROIT AIX-MARSEILLE/VIOLONCELLISTE

«C'est la plus radicale manière d'anéantir toute argumentation que de séparer chaque chose de toutes les autres, car la raison nous vient de la liaison mutuelle entre les choses.» (PLATON, *Le Sophiste*, 259e) (1)

INTRODUCTION : DROIT ET MUSIQUE : CONCORDANCES ET HARMONIES (2)

La démarche interdisciplinaire n'est pas nouvelle : il est déjà arrivé au juriste de se pencher sur d'autres disciplines (économie, sociologie voire littérature) pour mieux éclairer et comprendre les mécanismes du droit (3).

(1) Pour une vue d'ensemble de la question de l'interprétation, on pourra se reporter très utilement à l'ouvrage de Betti EMILIO, *Teoria generale della interpretazione*, Edizione corretta e ampliata, Giuffrè Ed., 1990, insistant sur la généralité des processus interprétatifs dans toutes les disciplines.

(2) En matière de recherche transdisciplinaire Droit/Musique, les références bibliographiques de base viennent d'abord d'Outre Atlantique. On citera notamment «Modes of Law : Music and Legal Theory an Interdisciplinary Workshop», *Cardozo Law Review*, volume 20, May-July 1999, Numbers 5-6. A noter également les articles de J.M BALKIN and Sanford LEVINSON : «Law as Performance» (1998) et «Law, Music, and Other Performing Arts» originally published in 139 *U.Pa.L.Rev.* 1597 (1991).

La question intéresse également le juriste français. Pour s'en convaincre, il suffit de lire l'article de Jean COMBACAU, «Interpréter des textes, réaliser des normes : la notion d'interprétation dans la musique et dans le droit», in *Mélanges Paul Amselek*, Bruxelles, Bruylant, 2005, pp. 261-277.

(3) Henri LÉVY-BRUHL et la Sociologie du droit, le Professeur Norbert ROULAND et l'Anthropologie juridique, l'Ecole de la Sociological Jurisprudence et le mouvement réaliste américain, les colloques *Droit et Musique* (2001), *Droit et Théâtre* (2003), *Droit et Peinture*, *Droit et Littérature* qui se sont tenus à la Faculté de Droit d'Aix en Provence (éditions PUAM), ainsi que les articles et revues sur ce sujet montrent que cette voie de recherche, déjà bien implantée aux Etats-Unis, s'ouvre en France.

Il peut paraître toutefois singulier de confronter droit et musique, tant ces domaines semblent ne rien avoir en commun (4).

Pourtant, à l'origine, droit et musique étaient confondus. En voici une première preuve : en Grec ancien, le terme de *nomoi* a l'étonnant double sens de droit fondamental et de mélodie (5)!

Aristote (6) disait lui-même dans ses *Problèmes*, XIX, 28 :

« Pourquoi les mélodies que l'on chante ont-elles été appelées *nomoi*? Peut-être parce qu'avant qu'on connût l'écriture, les lois étaient chantées afin qu'on ne les oubliât pas, comme les Agathyrses le font encore aujourd'hui. C'est pourquoi ils donnèrent aux premières de leurs lois tardives le même nom qu'ils avaient donné à leurs premiers *nomoi* ». (7)

S'il est évident qu'aujourd'hui la musique est saisie par le droit et que le législateur régit la création et l'interprétation musicale tant sur le plan du droit privé (droits d'auteur, droits voisins...) qu'au niveau du droit public (politiques culturelles...) ou du droit pénal (contrefaçons, plagiat...), le droit peut-il à son tour être saisi par la musique? Cet art pourrait-il apporter un éclairage nouveau sur la question de l'interprétation?

En réalité, musique et droit entretiennent des liens très étroits depuis l'Antiquité.

Des échanges entre les deux disciplines ont notamment été possibles grâce à des « êtres à part » : **les juristes-musiciens**.

En effet si l'on se penche sur l'histoire du droit et de la musique l'on remarque que certains juristes (comme Philippe de Vitry) ont fait avancer la théorie musicale, tandis que des musiciens (comme Jean-Jacques Rousseau) ont apporté leur contribution à la théorie du droit.

(4) On peut cependant se demander si le droit n'est pas, par certains aspects, une forme d'art et si la musique n'a pas, dans certaines circonstances, un aspect normatif?

(5) Sur la mise en musique des Lois, voir l'article du Professeur Antoine LECA, « Droit et Musique : L'exemple de Jean DE DIEU OLIVIER (1753-1823) et son rêve de mise en musique des lois », in *Droit et Musique*, Colloque de la faculté de Droit, 23 juin 2000, PUAM, 2001, pp. 71-84.

(6) En réalité, on suppose qu'il s'agit ici d'Aristote tant il est difficile de s'assurer que le philosophe antique ait été le seul auteur des *Problèmes*.

(7) Elien, dans *Histoires Variées*, II, 39, rapporte également que : « Les Crétois donnaient aux enfants des hommes libres l'ordre d'apprendre les lois par cœur avec une mélodie bien fixée, de façon à ce que, touchés par la musique, ils pussent imprimer plus facilement les lois dans leur mémoire, et qu'ils ne pussent alléguer pour s'excuser leur ignorance de la loi, quand ils savaient que quelque chose était défendu ».

Il ne semble alors plus fantaisiste de vouloir tenter un rapprochement entre musique et droit. Bien plus, il pourrait même y avoir un intérêt certain à comparer, à confronter, ces disciplines qui se sont toutes deux longuement penchées sur la question de l'interprétation.

I. – L'INTERPRETE ET LE TEXTE :
LE JUGE ET LA LOI / LE MUSICIEN ET LA PARTITION (8)

«The legislature is like composer. It cannot help itself: It must leave interpretation to others, principally to the courts.» (Jerome FRANK) (9)

A. – *Le juriste et le musicien,
Interprètes du droit et de la musique*

Premier point commun entre le juriste et le musicien : ils sont tous deux face à un texte qu'ils n'ont pas écrit mais qu'ils doivent faire parler...

Qui sera compétent pour le faire, qui en a la légitimité ?

Par la suite se posera la question de la technique d'interprétation à utiliser.

(8) Nous avons limité ici l'étude de l'interprétation musicale au domaine de la musique dite savante ou classique. Pour cela nous nous appuyons non seulement sur des écrits théoriques, des doctrines, des analyses musicales, des écoles d'interprétation, des réflexions de musicologues, des témoignages des personnalités du monde musical, mais également sur notre propre expérience d'interprète-musicien dans diverses formations (concertiste-soliste, violoncelle solo dans un orchestre, et aussi une pratique importante de la musique de chambre.) Nous n'aborderons pas ici le cas du jazz bien que ce genre, au même titre que la musique baroque, soit selon nous très intéressant car l'interprète possède ici une marge de liberté qui n'est pas sans faire penser au rôle du juge dans la doctrine du réalisme juridique américain... l'interprète (juriste ou musicien) n'est plus un simple «exécutant», il devient co-créateur. (Françoise MICHAUT, *L'Ecole de la Sociological Jurisprudence et le mouvement réaliste américain : le rôle du juge et la théorie du droit*, 1985.)

(9) Frank, *Words and Music : Some Remarks on Statutory Interpretation*, 47 *Columbia Law Review* 1259, 1264 (1947). Si nous sommes d'accord avec l'auteur de la citation une nuance est toutefois nécessaire concernant l'interprétation musicale : il est vrai que depuis le XIX^{ème} siècle l'on peut faire une distinction entre la fonction de compositeur et celle d'interprète : le rôle de l'interprète consiste à jouer ce qui a été composé. Mais il ne faut pas oublier que pendant très longtemps le compositeur interprétait lui-même ses propres créations (Bach, Mozart et même encore au XIX^{ème} Chopin, Liszt etc.) Ceci expliquerait, selon nous, la mansuétude dont faisaient preuve ces mêmes compositeurs envers les interprètes qui prenaient quelques libertés par rapport à la partition... (Voir d'ailleurs le cas particulier de l'époque baroque.)

Aujourd'hui certains artistes de variétés revendiquent le statut d'auteur/compositeur/interprète comme cela a pu être le cas par le passé.

– *La Communauté des Interprètes*

Les interprètes du droit et de la musique sont nombreux et il est intéressant de voir que l'on peut établir une correspondance entre les acteurs des deux disciplines.

Il semble en effet que le monde du droit et le monde de la musique reposent sur un même schéma de base, sur une même organisation notamment au niveau de la communauté des interprètes.

On peut ainsi établir trois catégories :

- Les « Amateurs » : l'activité d'interprétation n'est pas réservée aux seuls praticiens et théoriciens du droit ou de la musique. Déjà les simples particuliers sont amenés à s'interroger en permanence sur le sens et la portée des énoncés juridiques, tandis que nombreux sont les mélomanes capables de juger de la qualité d'une interprétation. Mais ces interprètes ne possèdent pas la légitimité pour que leur interprétation soit reconnue comme valide et produise un effet.
- Les « Praticiens » : bien souvent ils ne sont considérés que comme de « simples techniciens préposés au fonctionnement du système juridique (ou musical pour notre propos) et dont l'art n'est que d'application ». Nous citons ici Jacques Chevallier (10). Ce qu'il dit pour les praticiens du droit se retrouve dans le monde musical, en particulier à propos des musiciens d'orchestre. Ils sont souvent considérés comme de simples exécutants et leur interprétation, n'est en général regardée que comme une pré-interprétation soumise à la baguette du chef et donc contrôlée par celui qui a tout pouvoir sur l'orchestre. Cette remarque peut être transposée sur le plan juridique. Mais il ne faut pas négliger l'interprétation du praticien, notamment sur le plan musical, car elle constitue souvent une excellente base de départ.
- Les « Professionnels purs » : ce sont les interprètes autorisés : le Juge / le chef d'orchestre ou le soliste.

L'on voit donc que la communauté des interprètes en droit a son pendant sur le plan musical! (Voir l'Annexe 1)

(10) CHEVALLIER (J.), « Les interprètes du droit », in *Interprétation et droit*, sous la direction de Paul Amselek, Bruylant, 1995, pp. 115 – 130.

Les interprètes potentiels du droit et de la musique sont donc nombreux. Mais tous ne sont pas considérés comme des interprètes « autorisés ».

De quoi dépend l'accès au statut d'interprète légitime ?

– *Les Interprètes « autorisés »*

S'il existe une pluralité d'interprètes en droit et en musique, seuls certains seraient des interprètes « autorisés ».

Comme l'explique Jacques Chevallier, c'est « l'argument de compétence juridique [et aussi musical dans notre propos] qui conduit à délimiter le champ de l'interprétation légitime... » (11)

Il semblerait que l'obtention du statut d'interprète nécessite la validation de deux conditions :

1. la possession de connaissance :

Pour le juriste, « l'accès au statut d'interprétation suppose que soit acquitté un « droit d'entrée » dans le champ juridique, c'est-à-dire consenti un « investissement » dans le droit, permettant la possession d'un langage, la maîtrise des modes de raisonnement, l'acquisition de connaissances accessibles aux seuls professionnels du droit. » (12)

Pour le musicien, il s'agit de maîtriser les diverses notions du langage musical (solfège), de posséder une solide culture des genres et styles musicaux, la maîtrise de l'histoire de la musique ainsi que la capacité de procéder à une analyse musicale.

2. La reconnaissance par ses pairs :

Dans le domaine juridique, il s'agira de l'habilitation du juge ou de la publication de travaux de recherche pour l'universitaire.

Dans le domaine musical cette reconnaissance sera assurée à travers l'obtention de prix internationaux et une discographie reconnue par la critique musicale.

Si l'on peut établir de nombreux parallèles entre les interprètes du droit et de la musique il existe cependant une grande différence : c'est que dans le domaine musical, jusqu'au XIX^e siècle, le compo-

(11) CHEVALLIER (J.), « Les interprètes du droit », *op. cit.*, pp. 115-130. Ici l'auteur procède à une triple exclusion : la disqualification des profanes, la mise à l'écart des praticiens et la subordination des interprètes administratifs.

(12) CHEVALLIER (J.), « Les interprètes du droit », *op. cit.*, p. 117.

siteur sera également interprète; alors que le référé législatif (qui pourrait être considéré comme l'équivalent, sur le plan juridique, de cette situation) ne fut qu'une exception car de courte durée dans le temps.

B. – *De la Loi à la partition*

«Musical notation is an inexact art, no matter how composers sweat and strive to perfect it. Symbols and instructions on the printed page are subject to various interpretations, not to one interpretation.»
(Harold SCHONBERG) (13) ... *une remarque applicable à l'art de la législation?* (14)

– *Notation et Pouvoir d'appréciation (Annexe 3)*

La notation joue un rôle essentiel au niveau de la marge de manœuvre laissée à l'interprète.

Logiquement, plus cette notation est précise, moins l'interprète devrait avoir de marge de liberté. Ceci est la théorie mais nous verrons que parfois la pratique s'éloigne légèrement de cette règle...

– *Evolution historique parallèle de la notation juridique et musicale (Annexe 2)*

A l'époque franque comme au Moyen Âge, la musique et le droit se transmettent oralement.

La Règle de Droit et la mélodie ont alors un caractère incertain, fluctuant et l'interprète bénéficie ainsi d'une grande marge de liberté.

Ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes sur le plan juridique. En effet, Levy-Bruhl explique que ces documents d'intérêt général que sont les coutumes restent «dans une sorte d'état fluide et précaire, dépourvus, si l'on peut s'exprimer ainsi, de consistance matérielle, réduits à l'état de paroles transmises de bouche-à-oreille au cours de nombreuses générations, avec tous les risques de défor-

(13) H. SCHONBERG, *The Great Conductors* 23-24, 1967.

(14) Sur l'art de bien rédiger la loi, c'est-à-dire à propos de légistique, se rapporter à l'ouvrage de J.L BERGEL, *Méthodologie juridique*, PUF, 2001. Voir aussi de Jean de Dieu Olivier (le juriste qui rêvait de remplacer les écoles de droit par des écoles de musique!), *Essai sur l'art de la législation, suivi d'un Plan abrégé de rédaction d'un Code civil*, Carpentras : impr. de J.-A. PROYET, an VIII (1800).

mations que cela comporte. (...) Pendant quelque temps, on s'est contenté de cet état de choses un peu anarchique, mais les défauts de ce système sont apparus au fur et à mesure que les relations sociales sont devenues plus fréquentes. La sécurité exige une connaissance anticipée et précise des droits et des devoirs de chacun, en d'autres termes la publicité des règles juridiques.» (15) D'ailleurs, Charles VII dans l'Ordonnance de Montils les Tours ne fait-il pas état de cette insécurité et de la nécessité de connaître le droit afin que «les procez en seroient de trop plus briefs (...) et aussi les juges en jugeroyent mieux et plus certainement».

La musique se transmet également de manière orale. Elle est apprise puis transmise : ainsi les troubadours jouent leur musique devant un public qui, à son tour, va la mémoriser puis la reproduire... Le compositeur n'écrivait pas. Si cela lui arrivait, il dictait après coup à un subalterne, et encore n'était-ce souvent qu'un luxe superflu. Si écriture il y avait, c'était simplement pour le rappel matériel des notes.

Ce qui est plus intéressant, c'est que le droit et la musique vont suivre la voie de la codification de manière concomitante.

Les premières rédactions officielles des coutumes apparaissent à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle, notamment dans le Midi (16).

Au même moment, un juriste va faire évoluer de manière déterminante la notation musicale.

En effet, Philippe de Vitry, homme politique et poète (17), occupe la plus grande part de sa vie avec la musique. C'est un théoricien d'avant-garde, qui intitule «*Ars Nova*» son principal traité de musique.

Ces deux mots vont devenir la devise de toute l'époque. Les innovations les plus précieuses concernent la rythmique. Vitry perfectionne ingénieusement la notation restée flottante jusque-là au point que les compositeurs, émerveillés du champ que leur ouvre cette nouvelle notation, se lancent aussitôt dans d'innombrables

(15) LEVY-BRUHL (H.), *Sociologie du Droit*, P.U.F., coll. «Que sais-je», 3^e éd., 1967, p. 41.

(16) GAZZANIGA (J-L), «Rédaction des coutumes et codification», *Revue Droits*, n° 26, pp. 71-80.

(17) Sur le plan politique, Philippe de Vitry, sera le secrétaire de deux rois, Charles IV, Philippe VI, puis le conseiller d'un troisième, Jean le bon. En tant que poète, il traduira les *Métamorphoses d'Ovide* et sera en correspondance avec Pétrarque qui le couvrira de compliments.

combinaisons rythmiques, quelquefois si audacieuses que l'on n'en reverra plus l'équivalent avant le milieu du XX^e siècle. (18)

Le droit et la musique sont ainsi tous deux mis par écrit par des juristes dans un mouvement simultané. Ce passage de l'oralité à l'écrit aurait dû considérablement amoindrir la marge de l'interprète. La liberté de l'interprète aurait dû être encore plus réduite avec l'apparition de l'imprimerie... Cela n'a pas été le cas, en tout cas pour ce qui est de la musique.

Une dernière remarque pourrait être faite concernant codification et interprétation : compiler des règles de droit, choisir les coutumes qui seront codifiées n'est-ce pas déjà procéder à une interprétation de ce qu'est le droit positif à un moment donné ? Le «codificateur» est-il le témoin ou l'interprète de la réalité juridique de son époque ?

Ce mouvement de mise par écrit du droit se poursuivra jusqu'à la «sacro-sainte» codification napoléonienne dont le corollaire est bien sûr l'école de l'exégèse et le «culte de la loi».

Mais au cours de ce processus qui s'étend du Moyen-Âge au XIX^{ème} siècle il y a deux étapes très importantes qu'il faut signaler, notamment au niveau de la conception de l'interprétation musicale et des échanges entre droit et musique.

Au XVI^{ème} siècle, et en particulier à partir de 1501, l'imprimerie musicale modifia peu à peu les conceptions. Avec ce nouveau moyen technique on pourrait s'attendre à ce que le compositeur note de manière précise les conditions dans lesquelles son œuvre devrait être jouée. Mais la réalité est bien différente.

Comme l'explique Jacques Chailley : «ignorant désormais entre quelles mains tomberait sa partition, le compositeur n'avait pas comme but celui qu'il s'assignerait aujourd'hui, à savoir de préciser le maximum de détails pour suppléer à son absence de conseils oraux, mais au contraire de ne pas gêner l'utilisateur inconnu en lui spécifiant des choses qui pourraient devenir incompatibles avec les conditions où il se trouverait.» (19)

Sur le plan juridique, au XVI^{ème} siècle le processus de codification se poursuit, le pouvoir du Roi se renforce et l'Etat se centralise... Il semble que l'interprète ait de moins en moins de marge de liberté.

(18) REBATET (L.), *Une Histoire de la Musique. Des Origines à nos jours*, Laffont, 1992, p. 75.

(19) CHAILLEY (J.), *La Musique et le Signe*, Les Introuvables, éditions Rencontre 1967, pp. 126-128.

Cependant on remarque que sur le plan musical c'est avant tout la formation de l'interprète qui compte, plus que sa marge de manœuvre.

En effet au XVIII^{ème} siècle (20), une anecdote concernant Gluck nous rappelle que le compositeur se soucie plus de former l'interprète que de noter des indications d'interprétation sur la partition.

Un jour, un ami de Gluck lui annonce son intention d'aller à Paris entendre ses opéras. Le compositeur lui conseille de se hâter car «dans quelque temps, ajoute-t-il en substance, ils auront oublié tout ce que je leur ai dit et ne joueront plus ma musique que comme elle est écrite; cela n'aura plus aucun sens».

Si le XVIII^e siècle est celui des Lumières, il est également celui de toutes les audaces tant sur le plan juridique que musical : on y voit en effet un musicien marquer, par sa pensée nouvelle, la philosophie du droit, et un juriste vanter les mérites de la musique dans l'apprentissage des lois.

Le musicien qui laissera son nom dans les manuels d'histoire des idées politiques, c'est Jean-Jacques Rousseau avec sa célèbre théorie du *Contrat social*.

Le juriste qui marquera le siècle des lumières c'est Jean de Dieu Olivier. Il proposera de remplacer les écoles de droit par des écoles de musique :

«Je crois avoir prouvé évidemment qu'il n'y a eu aucune institution plus superflue, chez les nations civilisées de l'Europe, que les écoles de droit. Si je démontre maintenant la singulière utilité dont seraient les écoles publiques de musique, ne faut-il pas conclure

(20) Cela était déjà le cas au XVII^e siècle au temps de Bach. À ce sujet Jacques Chailley écrit :

«Un manuscrit de Bach, en effet, était rédigé pour servir, sous le contrôle de l'auteur, à la tribune de son église le dimanche suivant; après quoi on le rangeait dans un placard et l'on n'y pensait plus. L'auteur n'avait donc aucun besoin de noter ce qu'il pouvait dire ou faire lui-même, sinon comme aide-mémoire *ad libitum*. En revanche, rien ne devait être omis de ce que les autres devaient pouvoir réaliser du premier coup en lui épargnant le soin d'intervenir; nuances et mouvements par exemple sont inutiles, car l'auteur sera là pour battre la mesure et faire des signes si nécessaire; une cadence de clavecin n'aura pas à être écrite si c'est lui qui tient le clavier (...)Mozart, jouant lui-même ses concertos de piano-forte, négligera bien souvent de rédiger la partie de soliste, ou, s'il l'écrit, n'en notera qu'une approximation en se réservant de faire tout autre chose – utile précaution au surplus contre les contrefacteurs qui pullulaient à l'époque (...) Jusqu'à Lully, qui exigea une réforme, la partie écrite n'était là encore, qu'un aide-mémoire traité sans le moindre respect, ni quant au contenu, ni quant au support. Les pupitres ont fait leur apparition fort tardivement (XVII^{ème} siècle)». CHAILLEY (J.), *La Musique et le Signe*, Les Introuvables, éditions Rencontre 1967, pp. 127-130.

qu'il importe de substituer des écoles de musiques aux écoles de droit, pourvu toutefois qu'on achève de rendre inutiles ces dernières, en nous délivrant d'une jurisprudence si horriblement compliquée qu'elle semblait justifier leur établissement» (21).

Pour ce juriste avignonnais, les écoles de droit, à l'âge des Codes, sont devenues inutiles, et il propose leur remplacement par des écoles de musique.

Le XIX^{ème} siècle va se révéler être un siècle terrible sur le plan de l'interprétation qu'il s'agisse du droit ou de la musique.

Sur le plan juridique c'est l'apparition de l'école de l'exégèse et du nécessaire respect dû à la loi... (Le juge est la bouche de la loi!)

Sur le plan musical une série d'outils mécaniques voient le jour : ils sont censés vérifier que le musicien s'applique à respecter religieusement le texte écrit par le compositeur.

Ainsi le diapason (22) et le métronome (23) s'assureront que l'interprète n'est que la bouche de la partition!

(Mais là encore, le XIX^{ème} siècle apparaît comme le siècle des contradictions du point de vue de l'interprétation musicale car de grands compositeurs interprètes comme Liszt ne peuvent s'empêcher de jouer un morceau, fût-il de Chopin ou de quelque autre, sans y modifier quelques détails, et la pareille lui a été rendue!)

Ce qu'il est important de retenir c'est qu'au XIX^{ème} siècle, juge et musicien sont dans la même situation : ils sont tous deux devant un texte qu'ils doivent appliquer (voire interpréter) et dont ils ne sont pas les auteurs.

Car si le référé-législatif (interprétation du texte par le législateur) fut l'exception en droit, il fut souvent la règle en musique (interprétation des œuvres par le compositeur lui-même) jusqu'au XIX^{ème} siècle, période où apparaît une nette distinction entre compositeur et interprète : c'est-à-dire que le compositeur écrit ce qu'il n'aurait jamais pu jouer tandis que l'interprète exécute ce qu'il n'aurait jamais pu écrire!

(21) *L'esprit d'Orphée ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation*, pp. 59-60.

(22) Au cours du XIX^e siècle, l'usage s'est établi de fixer l'accord de tous les instruments sur le *la* du diapason. Mais ce n'est qu'en 1859 et en France seulement que sa fréquence a d'abord pu être normalisée. Cette normalisation s'est ensuite étendue au plan international en 1885.

(23) C'est à Paris, en 1816, que l'allemand Maelzel fit breveter ce petit appareil à battre la mesure qu'il conçut d'après un modèle vu à Amsterdam, fabriqué par Winkel.

II. – PARTITION JURIDIQUE ET LOI MUSICALE :
JEUX DE MIROIRS, ACCORDS ET DESACCORDS

Qui aurait pensé que le musicien avait à sa disposition les mêmes méthodes d'interprétation que le juriste ? L'artiste et le législateur sont donc confrontés aux mêmes questions, aux mêmes doutes... Les enjeux sont-ils les mêmes ? (Annexe 4)

Si les techniques et les démarches sont semblables, le musicien peut-il apporter au juge et inversement ?

A. – *Un surprenant constat : les similitudes
des techniques d'interprétation*

– *Les Méthodes d'Interprétation*

La diversité des méthodes d'interprétation est liée au degré de fidélité ou de liberté reconnue à l'interprète par rapport à la lettre et à l'esprit de la loi (24).

En Droit comme en Musique l'on retrouve des méthodes similaires d'interprétations et notamment :

- **La méthode littérale** qui est une lecture scrupuleuse du texte. Ici le musicien apprend bien souvent à ses dépens que la lettre ne doit pas primer sur l'esprit, sinon le texte musical devient vite un non-sens.
- On retrouve également **la recherche de l'intention de l'auteur** (*ratio legis* pour le juriste) à travers la volonté du compositeur (législateur) ou encore à travers les circonstances qui ont présidé à la création de l'œuvre musicale (l'examen des travaux préparatoires pour le juriste).
- Bien souvent il arrive que **l'interprétation du musicien soit évolutive** : elle change ou s'adapte en fonction des dernières découvertes musicologiques ainsi qu'en fonction des attentes du public ou de la mode du moment.
- Enfin le musicien prend soin de vérifier que son interprétation s'intègre de façon cohérente et harmonieuse à l'ensemble des interprétations communément admises pour l'œuvre choisie, ce

(24) BERGEL (J-L), *Methodologie Juridique*, PUF, Thémis, 2001, p. 235.

qui n'est pas sans faire penser à l'interprétation systémique en droit.

Comme l'explique Benoît Frydman (25) :

Le sens d'un texte juridique peut être déterminé en fonction soit :

1. De l'intention de son auteur et, pour la loi, de la volonté du législateur, telle qu'elle ressort notamment de l'examen des travaux préparatoires

2. De l'acte dont le texte fait partie et plus largement de la cohérence de l'ordre juridique dont il relève et des principes généraux du droit sur lesquels celui-ci repose;

3. De la situation à laquelle le texte doit être appliqué et d'une mise en balance adéquate des intérêts et des valeurs en présence, tels que le procès aura permis de les mettre en lumière.

De la même façon, l'interprète-musicien va déterminer le sens du texte musical en fonction :

1. De l'intention du compositeur et des circonstances (historiques, psychologiques etc.) de la création de l'œuvre

2. De l'intégration cohérente de son interprétation dans l'ensemble général des interprétations communément admises pour l'œuvre choisie.

3. De la situation dans laquelle il se trouve pour jouer l'œuvre car l'interprète doit adapter son jeu aux conditions matérielles, psychologiques et émotionnelles.

En effet, il ne jouera pas de la même façon s'il est dans une Eglise où la réverbération est naturelle ou s'il est dans une salle de concert à l'acoustique plus sèche. L'état émotionnel de l'interprète va également jouer un rôle au niveau des choix d'interprétation. Le musicien doit aussi être attentif aux réactions du public. Enfin il ne doit pas oublier de tenir compte des conditions de température, d'humidité et autres qui vont influencer sur son instrument et donc nécessiter également une adaptation du jeu de l'interprète.

Ces similitudes des techniques d'interprétation en droit et musique s'expliquent sans doute par les relations et les échanges qui existent entre les deux disciplines depuis l'Antiquité.

(25) FRYDMAN (B.), *Le Sens des Lois*, p. 666.

– *Directives d'Interprétation et contraintes*

Existe-t-il des directives d'interprétation auxquelles le juge ou le musicien doivent absolument se conformer ?

Sur le plan juridique, Jean-Louis Bergel explique que :

« Dans les droits anglo-saxons, le législateur fixe lui-même des règles d'interprétation auxquelles doit se soumettre le juge (26). Les définitions incluses dans les textes y constituent de véritables pré-interprétations. Certains codes étrangers comportent aussi des principes d'interprétation des lois (27). Le droit français n'en établit pas, même si l'on considère généralement que les directives d'interprétation des contrats, énoncées dans les articles 1156 et suivants du Code civil, peuvent inspirer aussi l'interprétation de la loi et des règlements. » (28)

Sur le plan musical, il arrive que la partition contienne également des directives d'interprétation mais pas seulement sous forme de signes musicaux.

Ces indications, écrites de la main de l'auteur sur la partition, vont :

- soit faciliter l'exécution technique de l'œuvre (en permettant à l'interprète de ne pas jouer toutes les notes),
- soit indiquer à l'interprète le message essentiel qu'il doit faire passer lorsqu'il joue l'œuvre.

Pour ce qui est de faciliter l'exécution, Jean-Yves Bosseur (29) explique que les compositeurs semblent porter une grande attention aux difficultés techniques de leurs œuvres et font en sorte que l'accès ne soit pas réservé aux seuls virtuoses. C'est dans cet état d'esprit qu'ils conçoivent certaines concessions par rapport aux normes de la partition : transpositions, suppressions partielles... ; ce qui montre, une fois encore, qu'ils attendent de l'interprète beaucoup plus qu'une simple soumission à ce qui est fixé par l'écriture :

« Lorsque la main ne peut embrasser facilement deux touches ensemble, déclare Rameau à propos de ses *Pièces de clavecin* de

(26) En Grande-Bretagne : Interpretation Act, du 20 juillet 1978 faisant suite à l'Interpretation Act de 1889.

(27) Art. 13 et s. du Code civil louisianais, art. 12 et s. du Code civil du Bas Canada etc.

(28) BERGEL (J-L), *Méthodologie Juridique*, PUF, Thémis, 2001, p. 235.

(29) Jean-Yves Bosseur est docteur en philosophie esthétique, Directeur de Recherche au CNRS, et enseigne la composition au conservatoire de Bordeaux.

1724, on peut abandonner celle qui n'est pas absolument nécessaire au chant : car on ne doit pas être tenu à l'impossible.»

Dans une même intention, Frescobaldi termine sa préface aux *Fiori musicali* par :

«J'ai tout rendu aussi facile que je pouvais», en reconnaissant : «bien que les *Canti fermi* doivent être joués liés, si cela est impossible aux mains, on pourra les détacher pour plus de commodité» (30).

On le voit, tout un environnement verbal vient s'ajouter aux signes proprement dits de la notation, comme pour relativiser leur apparente rigidité. Loin d'être un à-côté de la notation, cela constitue un intermédiaire entre la notation abstraite et le jeu concret de l'interprète, où le compositeur semble explicitement s'adresser à celui-ci (31).

D'un autre côté, le compositeur ajoutera des mots, des expressions au sein de la partition.

Il souhaite décrire ainsi une situation spirituelle afin de mettre le musicien en condition, et aussi pour l'aider à transmettre un message.

Telle est sans doute l'attitude de Beethoven quand il énonce, pour le troisième mouvement de l'*opus* 112 : «Cantique sacré de remerciements offerts à la divinité par un malade guéri» et qu'il fait suivre de la note «au 3/8, en ressentant une nouvelle force».

Le compositeur se place et place ainsi ses interprètes dans une situation quasi théâtrale.

Inserés dans le corps de la partition, les mots traduisent de plus en plus manifestement le tempérament individuel du compositeur, au lieu d'en rester à des catégories convenues; c'est pourquoi le compositeur sera également amené, Beethoven en tête, à avoir de plus en plus fréquemment recours à sa langue maternelle, seule apte à rendre, dans toute sa finesse, les modalités de son intention créatrice, plutôt qu'à la langue italienne, trop impersonnelle et codifiée (32).

Nous voyons donc que la musique, ce langage universel, est parfois obligé de recourir lui aussi à la traduction.

(30) BOSSEUR (J-Y), *Du Son au Signe. Histoire de la notation musicale*, éditions alternatives, 2005, p. 78.

(31) BOSSEUR (J-Y), *Du Son au Signe. Histoire de la notation musicale*, éditions alternatives, 2005, p. 78.

(32) BOSSEUR (J-Y), *Du Son au Signe. Histoire de la notation musicale*, éditions alternatives, 2005, p. 85.

Erik Satie est vraisemblablement le compositeur qui a joué de la façon la plus ambiguë sur les interférences possibles entre le verbal et le symbolique au sein de la notation.

Jean-Yves Bosseur explique que «les commentaires distillés par Satie conduisent sans cesse l'interprète à se questionner sur l'attitude à prendre vis-à-vis de la partition. Des phrases s'insinuent dans le corps même des portées («J'aime mieux autre chose. Allez me chercher une voiture»; «le hibou allaite ses enfants»), se mélangent avec des prescriptions techniques («En blanche, les octaves de la base»). Les indications de tempo sont fréquemment équivoques («courez», «modéré et très ennuyé»); celles ayant trait au jeu sont évoquées à travers une distance humoristique («rébarbatif et hargneux», «hypocritement»).

Une situation surréaliste naît donc de la relation entre inscriptions musicales et verbales, et il ne semble pas y avoir de clé pour comprendre les rapports entre la graphie musicale et les mots; lorsque le pianiste Ricardo Vines, qui utilise l'expression d'«écriture-oeil» à propos des notations de Satie, lui demanda quelque éclaircissement au sujet de ses intentions, celui-ci répondit : *C'est un petit secret entre l'interprète et moi.*» (33)

Le texte juridique et la partition contiennent donc parfois des directives d'interprétation mais cela reste un petit secret entre l'interprète et l'auteur... sachant qu'il revient bien sûr à l'interprète le rôle de déchiffrer les intentions de l'auteur!

Comme on l'a vu, il existe un grand nombre de similitudes entre droit et musique :

Ils ont notamment en commun :

- Une même communauté d'interprètes
- Des exigences semblables pour reconnaître un interprète comme étant un interprète légitime
- Une même évolution au niveau de la précision dans la notation et donc un processus est semblable concernant la réduction de la marge de manœuvre de l'interprète.
- Des méthodes similaires d'interprétation.

(33) BOSSEUR (J-Y), *Du Son au Signe. Histoire de la notation musicale*, éditions alternatives, 2005, p. 88.

B. – *Points de divergence :*
des dissonances enrichissantes

Si les ressemblances entre droit et musique peuvent être enrichissantes notamment au niveau de la notion d'interprétation, on peut également apprendre beaucoup des différences entre le juge-interprète et le musicien-interprète ...

Finalement l'artiste n'est peut-être pas celui des deux qu'on croit!

Quelles sont donc les qualités généralement reconnues à l'interprète musicien et celle attribuées au juge?

– *Subjectivité/Objectivité de l'Interprète*

La principale qualité rattachée au juge est celle de l'objectivité, de l'impartialité : la justice est aveugle.

Par contre, personne ne songerait à reprocher à l'artiste sa subjectivité tant il semble normal que l'interprète-musicien nous livre sa lecture personnelle de l'œuvre... Et même mieux, c'est ce que le public attend!

Mais peut-on ne pas interpréter? La simple lecture d'un texte, aussi fidèle soit-elle, n'est-elle pas déjà en elle-même une interprétation?

Le musicien vous répondra qu'il est impossible de ne pas interpréter une partition car «ne pas interpréter» signifierait exécuter des notes machinalement sans y mettre aucune émotion personnelle...donc un électro-encéphalogramme plat et un quotient émotionnel à zéro... Jouer en ne ressentant rien ou en mettant complètement sa personnalité de côté est quelque chose de pratiquement impossible à atteindre, et d'ailleurs quel en serait l'intérêt?

Par ailleurs, sur le plan juridique, peut-on dire qu'il n'y a pas interprétation lorsque le texte juridique à appliquer est clair?

Selon Pierre André Côté, «le sens de la loi, même clair, ne peut passer directement de l'esprit de l'auteur à celui du lecteur : l'interprétation exige une opération de reconstruction du sens à partir des signes linguistiques, opération de reconstruction nécessairement marquée par la personnalité du lecteur.» (34)

(34) CÔTE (P-A), «Fonction législative et fonction interprétative : conceptions théoriques de leurs rapports», in *Interprétation et droit* (P. Amsselek, éd.), Bruylant, 1995, p. 196.

Le fait que la personnalité du lecteur participe au processus d'interprétation signifie bien que l'on ne peut mettre complètement de côté une part de subjectivité, qu'il s'agisse du juge ou du musicien interprète.

D'ailleurs, le musicien à qui l'on reconnaît volontiers le droit d'être subjectif est en réalité bien plus raisonnable que ce que l'on pourrait penser. Conscient de sa subjectivité, il est généralement respectueux de la partition. Il sait qu'il existe des espaces musicaux qui lui sont réservés. Ceux-ci lui permettront de s'exprimer en totale liberté et même de dépasser le statut d'interprète pour accéder à celui de créateur, de compositeur : je parle ici bien sûr de la cadence.

Par contre, pour ce qui est du juge, si l'on en croit la doctrine du «réalisme juridique américain» il aurait le pouvoir de remodeler le droit positif pour l'adapter au changement incessant de situations toujours différentes, en partant de l'idée que l'énoncé de la règle «n'est qu'une coquille dont le contenu apparaîtra quand elle sera mise en rapport avec les cas» sur lesquels elle permet de statuer.

En somme le juge ne dit pas le droit, il crée le droit (35).

Entre un musicien plus respectueux du texte musical qu'on ne pourrait le penser et un juge qui serait, selon certains, créateur de droit, qui est finalement le plus artiste des deux (au sens de la création j'entends) ?

Il y a donc des différences en ce qui concerne la subjectivité, la liberté reconnues aux musiciens et l'objectivité, l'impartialité attendue du juge.

Si le public n'a pas peur du pouvoir d'interprète du musicien (et donc de sa subjectivité) comme il pourrait avoir peur du pouvoir du juge, cela signifie-t-il pour autant que l'interprétation musicale ou artistique et sans conséquence ?

Nous ne le pensons pas. D'ailleurs l'utilisation par artiste de sa liberté d'interprétation l'a souvent conduit devant le juge (Véronèse et l'inquisition, les procès Flaubert ou Baudelaire etc.)

Par ailleurs, l'interprétation orientée de certaines œuvres musicales a pu être utilisée pour fanatiser et rassembler des masses. Je

(35) *Dictionnaire encyclopédique de théorie et de sociologie du droit* (A.J. Arnaud, dir.), L.G.D.J. 1993, 2^e éd., p. 507 («Réalisme, réalisme juridique américain»).

pense évidemment ici à la place centrale qu'a occupée l'interprétation des œuvres wagnériennes dans le III^e Reich.

– *Erreur d'interprétation : Les Jugements restent, les Notes s'envolent.*

Lorsqu'il statue, le juge applique la loi, au besoin l'interprète puis rend sa décision. Celle-ci est mise par écrit. Contrairement aux notes de musique qui s'envolent, les jugements restent mais cela ne signifie pas qu'ils ne peuvent pas être réformés : il est toujours possible de faire appel d'une décision des juges du fond ou encore de recourir à la cassation (à condition de respecter les règles de procédure et à condition que le justiciable ait les moyens financiers pour faire un appel ou un recours en cassation.)

Si les jugements restent, parce qu'ils sont mis par écrit, cela ne signifie pas qu'on ne puisse pas les infirmer (ou les confirmer d'ailleurs) par la voie de l'appel ou de la cassation.

Par contre l'interprétation musicale, elle, est éphémère, elle ne dure qu'un instant (36) et une fois que la note est jouée, elle s'envole et le musicien ne peut plus revenir sur son interprétation... Il n'a pas droit à l'erreur!

Il existe deux types d'erreur d'interprétation dans le domaine musical.

La première, est l'erreur technique :

Le musicien joue une fausse note (dans le jargon musical on dit un « pain »), rate un démanché, ou encore se fait surprendre par un trou de mémoire... En une fraction de seconde, il perd son statut d'artiste inspiré pour redevenir un simple mortel. Dans certains cas, cela peut le rendre sympathique aux yeux (et aussi aux oreilles!) de l'auditoire (37). Mais bien souvent cela attire les foudres de la critique et le mécontentement du public... L'attente de l'auditeur est devenue

(36) Bien sûr, l'interprétation musicale peut être fixée sur un support comme le CD et à ce moment là il est tout à fait possible au musicien de revenir sur son interprétation, de la corriger, de l'améliorer mais nous perdons alors un peu de la spontanéité liée à l'interprétation musicale.

(37) Surtout lorsqu'il s'agit d'une erreur technique due à ce que l'on pourrait appeler un vice caché : en effet il arrive parfois lors d'un concert, qu'une corde casse ou que la mèche de l'archer se détende malgré les vérifications constantes effectuées par le musicien avant, pendant, après le concert, et malgré les soins constants apportés par le musicien à son instrument. L'erreur technique est alors due à un défaut matériel non décelé, et elle devient plus spectaculaire qu'embarassante pour l'interprète.

encore plus exigeante depuis l'invention du disque et notamment du CD. En effet, bien souvent, avant de venir écouter son œuvre préférée lors d'un concert, l'auditeur s'est repassé chez lui en boucle l'enregistrement parfait et sans aucun défaut de ladite œuvre. Et pour cause : le CD a été peaufiné en studio et certains passages ont été pris et repris jusqu'à obtenir l'excellence ! Naturellement l'auditeur attend donc du concert qu'il soit aussi lisse et parfait que l'enregistrement qui est à la maison. Ce qui ne fait qu'augmenter un peu plus le trac et la pression du musicien interprète qui sait parfaitement qu'il n'a pas le droit à l'erreur d'autant qu'il ne pourra pas revenir sur son interprétation puisque les notes s'envolent...

Le musicien est alors confronté au terrible «If I'm right nobody knows, if I'm wrong nobody forgets!».

Navarra, grand violoncelliste de l'école française du XX^{ème} Siècle disait à ce sujet :

«Nous parlions du trac tout à l'heure. En fait, il n'est que la traduction épidermique de l'angoisse qui est notre lot. Nous vivons dans l'insécurité. Un quart d'heure avant d'entrer en scène, nous ne pouvons dire comment le concert va se passer. Nous sommes en puissance de jouer, nous avons fait tous les préparatifs nécessaires. Le résultat reste imprévisible. Vous avez interprété le Concerto de Schumann mille fois, et, à la mille-et-unième, vous vous trompez au vous avez un trou de mémoire. Et vous êtes seuls ! Les chanteurs, les comédiens ont un souffleur. Nous, à partir du moment où nous nous trompons, tout le monde nage ! Comme le disait un jour Casals à Thibaud : «on peut avoir la chance de bien jouer une fois, mais il ne faut pas croire que cela est définitif !» Et puis nous doutons toujours de nos interprétations, sommes-nous dans le vrai ? Est-ce bien ce que l'auteur a voulu exprimer ?» (38)

On le voit, la peur de commettre une erreur tient une place considérable chez l'interprète musicien et frise parfois l'obsession, voire la psychose. (39)

Le juge est-il, lui aussi, dans un tel état d'angoisse avant de présider une séance ou lors des délibérations ? Il vaut peut être mieux

(38) MILLIOT (S.), *Entretiens avec André Navarra*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1991, p. 52.

(39) D'ailleurs, pour remédier à ce trac, certains artistes exécutent un rituel personnel qui les rassure ou bien alors ils recourent aux médicaments et parfois même...à la boisson !

que le juge soit complètement relaxé lorsqu'il siège et qu'il ne fasse appel qu'à sa froide raison! (40)

La deuxième erreur a trait au style de l'interprétation

Elle se situe, comme vient de l'exprimer Navarra au niveau de la juste compréhension de l'œuvre musicale. Lorsque le musicien interprète une partition il devra jouer dans le style et ne pas commettre d'anachronisme (41).

Par exemple : vouloir interpréter Bach dans le style romantique avec un vibrato effréné serait une double erreur d'interprétation : la première consisterait dans le mauvais choix du style car Bach n'est pas un romantique mais bien un musicien de l'époque baroque (42). La deuxième erreur se situerait au niveau de l'utilisation d'une technique, le vibrato, qui n'existait pas à l'époque du Cantor et qui n'a été inventée qu'au XIX^{ème} siècle!

L'application de la méthode historique permet d'éviter de telles erreurs d'interprétation. Mais cette méthode connaît également des limites au niveau esthétique et philosophique (43).

L'on pourrait croire qu'après tout, l'erreur d'interprétation du musicien n'est pas si grave car elle ne porte pas à conséquence. Mais il est faux de croire que l'erreur d'interprétation musicale n'est pas

(40) D'après les résultats de recherches menées en sciences cognitives il apparaît que lorsque l'on est sous le coup d'émotions (fortes!) on ne peut plus penser... Nous avons récemment eu l'occasion d'assister à un séminaire sur le sujet présidé par le Professeur Finkel (ENS Cachan) : www.lsv.ens-cachan.fr/~finkel/ja2005

(41) C'est d'ailleurs une des épreuves imposée lors des concours dans les Conservatoires : l'élève doit être capable de déchiffrer une partition en respectant la lettre mais aussi l'esprit, le style et ne commettre aucun anachronisme sinon l'erreur d'interprétation est vite sanctionnée par le jury d'examen qui ne délivrera pas le diplôme!

(42) Même si sur ce point tous les musicologues ne sont pas d'accord : certains voient dans Bach le pur représentant de la musique baroque tandis que d'autres estiment qu'il est un précurseur du classicisme ou encore qu'il est inclassable et intemporel!

(43) Au niveau esthétique, le fait de vouloir respecter au plus près les conditions historiques d'un concert n'aboutit pas forcément à un résultat concluant... Cela nous rappelle un concert donné à Versailles dans les exactes conditions de la splendeur du Roi Soleil avec instruments d'époque et respect des lieux et emplacements attribués aux musiciens d'alors. Le résultat sonore était difficilement audible et l'on entendait plus les brouhahas de la salle que les notes des musiciens. Quant à la beauté du son...

Sur le plan logique et philosophique, cette méthode connaît également des limites. En effet si l'on restait cohérent, pour être au plus près de la vérité historique, il ne faudrait jouer que sur des instruments d'époques (qui coûtent une fortune) et refuser à tous les musiciens qui n'ont pas une viole de gambe du XVII^{ème} siècle de jouer du Bach!

Enfin d'un point de vue philosophique l'on voit mal comment l'on pourrait se remettre exactement dans l'esprit de l'époque du Cantor. Pour cela il ne faudrait avoir connu ni le train, ni Internet, ni l'électricité, ni la télévision...

sanctionnée : elle l'est par le public, par les critiques musicaux et aussi par des jurys internationaux.

Si les critiques peuvent émettre des avis négatifs et si le public peut être déçu par son interprète préféré, il est également intéressant de constater que la sanction d'une mauvaise interprétation n'intervient pas seulement sur le plan du discours critique; elle peut également avoir des effets concrets : en effet lorsqu'un musicien interprète une œuvre devant un jury et que celui-ci ne la valide pas et élimine donc le candidat du concours, on voit que le musicien est alors immédiatement sanctionné pour son « erreur » d'interprétation (44) : il n'obtiendra pas le prix tant convoité.

À la différence du juge, le musicien ne pourra jamais revenir sur une de ses interprétations car la musique est profondément inscrite dans le moment présent et que l'on ne peut jamais revenir sur ce que l'on vient de jouer. On peut certes dire que le musicien pourra corriger et revenir sur son interprétation lorsqu'il rejouera à nouveau cette œuvre. Mais si l'on part du principe que lorsqu'il joue une même œuvre, le musicien la joue à chaque fois de façon différente, chaque interprétation d'une même œuvre est une interprétation unique : c'est donc que le musicien ne pourra jamais revenir sur aucune de ses interprétations...

– *Obligation de juger/Plaisir de jouer : de Gény à Arturo Benedetti Michelangeli*

Le Juge doit statuer.

Comme l'explique Benoît Frydman à propos de la juxtaposition des méthodes selon Gény, « confronté à une affaire, le juge devra, en premier lieu, rechercher la loi applicable, en interprétant celle-ci strictement d'après la volonté du législateur historique, ou, à défaut, vérifier l'existence d'une éventuelle coutume. Si les sources demeurent muettes, le juge, qui constate donc une lacune, se passera sans remords de leur soutien et ne se fierá plus qu'à lui-même pour découvrir la solution qu'il ne peut refuser de donner à l'affaire, selon le prescrit de l'article 4 du Code civil » (45).

(44) Ici le problème est véritablement complexe car bien souvent le jury a déjà sa propre idée de l'interprétation de l'œuvre à laquelle vient s'ajouter l'interprétation proposée par le candidat. Le jury va alors confronter sa propre interprétation à celle du candidat pour en tirer une interprétation de l'interprétation... Et nous avons là une mise en abîme de l'interprétation où bien sûr la subjectivité des candidats et des membres du jury joue un grand rôle...

(45) FRYDMAN (B.), *Le Sens des Lois*, Bruylant, 2005, pp. 488-490.

Gény réclame la reconnaissance sincère et publique de ces lacunes. Pour lui, les lois et pareillement le Code ne forment en aucun cas des systèmes voués à l'exhaustivité, mais plutôt des recueils d'injonctions précises et ponctuelles.

Lorsque le Code est silencieux, le juge n'est alors plus le porte-parole du législateur, mais bien l'auteur véritable de la décision.

L'on voit ainsi que l'interdiction du déni de justice, autrement dit, cette obligation de juger va donner un pouvoir d'initiative au juge : il n'est plus seulement un simple serviteur du texte mais aussi un créateur en cas de silence de la loi. Cependant, selon Gény, lorsque le juge ne peut pas se comporter en exégète fidèle des textes, c'est en enquêteur scientifique et libre de la réalité sociale qu'il devra trouver la solution qui satisfera au mieux la justice et l'utilité sociale (46).

Le caractère scientifique de cette méthode doit conjurer le risque d'arbitraire. Cela n'empêche pas que dans l'inconscient collectif plane la peur irréductible de cet arbitraire qui conduirait fatalement à l'erreur judiciaire. Mais cette angoisse est-elle réellement fondée ? Nous ne le pensons pas, surtout si l'interprète a été bien formé durant ses années d'études et qu'il possède une solide culture juridique. De toutes façons, les cours d'appel et de cassation ne sont elles pas là pour réformer les «écarts», les erreurs d'interprétation que pourraient commettre involontairement ou pas les juges du fond ? La stabilité et la cohérence des jurisprudences des cours supérieures en sont la preuve.

L'interdiction du déni de justice pouvait rendre la fonction de juger un peu rébarbative de prime abord notamment parce qu'elle oblige le juge à statuer dans tous les cas et à appliquer inlassablement les textes du code. Mais en réalité, cette obligation rend le travail d'interprète du juge plus intéressant qu'il n'y paraissait car il aura parfois l'occasion de créer du droit.

En revanche, l'activité d'interprétation du musicien est plutôt associée à la notion de plaisir : le concertiste, le soliste joue, interprète des œuvres musicales parce qu'il aime son art et qu'il veut partager un moment unique avec le public. Et l'on voit mal com-

(46) GENY (F.), *Méthodes d'Interprétation et sources en droit privé positif*, L.G.D.J., 1954, 2^e éd., II, §156, p. 77.

ment l'on pourrait obliger un artiste à être inspiré sur ordre ou sur commande (47).

Pourtant, bien souvent (pour ne pas dire dans la totalité des cas) le musicien joue en concert parce qu'il est engagé sur la base d'un contrat. Bien sûr, rien ne le force à s'exécuter et l'on a déjà vu des annulations de concert. Certains artistes sont même devenus des légendes à ce sujet! (Comme Arturo Benedetti Michelangeli ou encore Martha Argerich...)

Mais si le musicien décide de ne pas remplir ses obligations contractuelles et donc de ne pas jouer par humeur ou parce qu'il ne se sent pas inspiré ce soir-là, il tombe alors sous le coup de la responsabilité contractuelle, et cette fois, le musicien interprète prend le risque de se retrouver devant un autre interprète : le juge!

Curieusement l'on voit que l'obligation qui pèse sur les épaules du juge peut se transformer en un intéressant travail d'interprète-créateur, alors que le plaisir de jouer du musicien interprète n'est pas toujours aussi libre et volontaire que l'on pourrait le penser.... Finalement qui est serviteur de la fonction d'interprétation, le juge ou le musicien?

III. – L'ART MUSICAL ET JURIDIQUE DE L'INTERPRÉTATION : DROIT ET MUSIQUE A L'UNISSON ?

A. – *Musique et droit, des langages universels? De la nécessité de recourir parfois à la traduction*

L'on dit souvent du langage musical qu'il est un langage universel. Il est vrai que n'importe quelle personne initiée aux rythmes et aux notes peut déchiffrer une partition quelle que soit sa nationalité (48).

(47) Pourtant ce fut souvent le cas des périodes précédant le romantisme. En effet, avant le XIX^e siècle, notamment durant la période baroque et classique, le musicien était plus considéré comme un domestique, que comme un artiste.

Il était alors au service d'une noble personne et devait composer en fonction du bon plaisir de son employeur et protecteur. Ainsi Bach, Haendel, ou encore les musiciens du Roi-Soleil devaient composer sur commande et dans des délais limités. Curieusement, ces commandes ont été à l'origine de plusieurs chefs-d'œuvre musicaux comme par exemple la Water Music de Haendel. Ce qui pose à nouveau les questions de la liberté de création ou d'interprétation du musicien : doit-on laisser venir librement l'inspiration ou faut-il la forcer un peu? La musique est-elle un art ou un métier? Le musicien est-il un artiste ou un artisan?

(48) On parle bien sûr ici du système de notation musical utilisé pour la musique classique occidentale. Il est évident que les musiques traditionnelles indienne ou chinoise ne recourent pas aux mêmes systèmes de notations.

L'on peut ainsi mettre côte à côte un violoncelliste russe et un pianiste italien : ils seront capables de jouer ensemble la partition sans avoir besoin de recourir à un interprète-traducteur pour les mettre d'accord.

Si le violoncelliste russe et le pianiste italien peuvent interpréter de concert une partition parce qu'ils parlent la même langue musicale, on ne peut pas en dire autant du juge français qui doit appliquer la loi étrangère. Comme le dit très bien J-P Laborde « Il se peut certes que les termes de la loi étrangère soient clairs et précis et qu'ils n'appellent ni ne souffrent aucune interprétation particulière. Outre cependant que dans la très grande majorité des cas ces termes n'apparaîtront qu'à l'issue d'un processus de traduction qui pose aussitôt la question des rapports entre traduction et interprétation, il est bien rare en réalité qu'une règle de droit puisse se lire et se comprendre exactement sans le moindre recours à quelque interprétation que ce soit. N'y a-t-il pas d'ailleurs, chez tout juriste, un goût inné, un plaisir subtil, un délice de l'interprétation? »

Cependant ne peut-on pas dire qu'il existe des Principes généraux du droit communs à tous les systèmes juridiques et qui formeraient la base d'un langage commun? N'est-ce pas sur cette base et cet espoir d'un langage universel du droit que travaillent les juristes de l'Europe afin d'harmoniser certaines législations? Je fais ici référence aux Travaux d'Unidroit et de l'American Law Institute (A.L.I.) :

L'Institut international pour l'unification du droit privé (UNIDROIT) est une organisation intergouvernementale indépendante dont le siège est à Rome. Sa vocation est d'étudier les moyens d'harmoniser et de coordonner le droit privé d'Etats ou de groupes d'Etats et de préparer graduellement l'adoption par les divers Etats de règles uniformes de droit privé.

Depuis sa constitution, UNIDROIT a élaboré près de soixante-dix études et projets. Nombre de ces travaux ont abouti à des instruments internationaux. Plusieurs conventions internationales, ont été préparées par UNIDROIT et approuvées lors de conférences diplomatiques convoquées par ses Etats membres. A titre d'exemple

Mais à l'intérieur même du système classique occidental on peut noter quelques divergences entre par exemple les systèmes de notation français et anglosaxon : dans ces derniers, les notes sont également désignées au moyen des lettres de l'alphabet. Si un musicien demande « Give me an A please! », c'est tout simplement un la qu'il veut!

on peut citer la Convention d'UNIDROIT de 1995 sur les biens culturels volés ou illicitement exportés (Rome) (49).

La collaboration entre l'ALI et UNIDROIT a abouti à la rédaction de principes transnationaux de procédure civile : ALI/UNIDROIT Principles of Transnational Civil Procedure.

L'American Law Institute explicite ainsi le projet et la démarche suivie :

«Recognizing the need for a 'universal' set of procedures that would transcend national jurisdictional rules and facilitate the resolution of disputes arising from transnational commercial transactions, ALI and UNIDROIT (the International Institute for the Unification of Private Law) launched Principles of Transnational Civil Procedure to create a set of procedural rules and principles that would be adopted globally. This work strives to reduce uncertainty for parties that must litigate in unfamiliar surroundings and to promote fairness in judicial proceedings. As recognized standards of civil justice, Principles of Transnational Civil Procedure can be used in judicial proceedings as well as in arbitration» (50).

*B. – Réconciliation entre texte et interprète :
la maîtrise optimale et efficace du pouvoir
lié à l'interprétation*

Une fois que l'interprète a compris que son rôle consiste en une fidélité certaine vis-à-vis du texte mais aussi en une certaine part d'initiative, une fois que l'interprète a compris le pouvoir qu'il détient et qu'il le maîtrise, il semble qu'il n'y ait plus de raison d'avoir peur de l'interprétation ni de l'interprète.

Mais comment faire prendre conscience à l'interprète de son rôle et de son pouvoir ?

Finalement, l'important n'est-ce pas la formation de l'interprète, plutôt que le choix de la méthode d'interprétation ?

Cette formation de l'interprète sera-t-elle théorique ou pratique ?

Il semble que pour être un bon interprète il faille posséder une solide culture (juridique ou musicale) ainsi que des qualités de sagesse, de prudence et de modération.

Cela nécessite donc une formation à la fois théorique et pratique.

C'est ce qui explique pourquoi pendant très longtemps, en musique les compositeurs n'ont pas cherché à écrire leur interprétation

(49) Voir le site Internet : <http://www.unidroit.org/french/accueil.htm>.

(50) Voir le site Internet : <http://www.ali.org>.

mais à la transmettre par des conseils oraux, par des cours. Ainsi, il importait plus de former l'interprète que de lui donner des indications d'interprétation au moyen de signes écrits sur la partition.

Aujourd'hui encore, le musicien n'est considéré comme un interprète confirmé que lorsqu'il est allé prendre des cours d'interprétation auprès de Maîtres reconnus et de solistes internationaux qui font l'unanimité auprès de la communauté des interprètes.

Mais les qualités du bon interprète c'est-à-dire les qualités de prudence, de sagesse et de modération s'enseignent-elles, s'acquièrent-elles par la pratique ou est-ce à chacun de parcourir un chemin initiatique à leur recherche, tel l'homme sortant de la caverne à la recherche des Idées (allégorie de la caverne de Platon). Le juriste et le musicien doivent-ils en plus de leur formation théorique et pratique, faire un travail sur eux-mêmes afin d'accéder aux qualités du bon interprète ?

Salomon, connu pour la sagesse de ses jugements, n'avait-il pas directement demandé ce don à Dieu ?

Et le musicien, ne s'en remet-il pas à l'inspiration et aux Muses pour être un bon interprète ?

CONCLUSION : L'INTERPRETE ET LE TEXTE AU XXI^{ÈME} S. :
LE SIECLE DE TOUS LES POSSIBLES

Des extrêmes : Interprète-serviteur ou Interprète-créateur

Il semble que musicalement l'interprète hésite entre deux positions extrêmes :

Tantôt il se voit reprocher les petites libertés qu'il ose prendre par rapport au texte, tantôt le compositeur contemporain prévoit directement dans la partition un espace de libre création où le musicien doit improviser et donc apporter sa part créatrice à l'œuvre !

Deux anecdotes contradictoires résument bien cette situation :

1. Jacques Chailley, grand musicologue livre l'anecdote suivante dans son ouvrage, *La Musique et le Signe* : « il me souvient d'une « tribune des critiques de disques » entendue à la radio, où étaient discutés les mérites comparés de divers enregistrements d'une symphonie romantique : toutes les interprétations qui cherchaient à rendre la liberté et l'intelligence de phrasé inhérentes à cette musique

furent victimes de sarcasmes ou d'invectives, et la palme revint finalement au parfait solfégiste, qui, bien que fort ennuyeux, n'avait fait «que ce qui est écrit». On ne saurait rêver plus parfait contresens.

En somme, il s'agit de l'assimilation de l'interprète idéal au robot perfectionné, et si son remplacement par une machine à lecture électronique n'est pas encore réalisé, c'est uniquement parce que les difficultés techniques à résoudre, nullement insurmontables, la doteraient d'un prix de revient exorbitant.» (51)

L'«idéal» de l'interprète-robot est d'ailleurs un des «progrès» de l'interprétation musicale que certains compositeurs contemporains appellent de tous leurs vœux :

«Un jour, dans un congrès, on entendit le compositeur allemand d'avant-garde Karlheinz Stockhausen exprimer son espoir de voir la machine supprimer bientôt ce dernier facteur d'impureté qu'est encore la trace de l'homme dans l'interprétation et éventuellement dans la composition même de la musique.» (52)

2. La deuxième anecdote concerne l'exécution magistrale d'un concerto de Mozart par le pianiste Fazil Say. Au moment de la cadence, espace de liberté reconnu à l'interprète, le pianiste est parti dans une improvisation (des plus «délirantes» pour certains) allant même jusqu'à intégrer à cette dite cadence des mélodies de jazz et même l'air tant connu des cartoons. Certains ont crié au scandale disant que cela n'avait rien à voir avec la musique de Mozart et que si la cadence est un moment de liberté accordé à l'interprète pour montrer sa virtuosité, il doit faire en sorte qu'elle s'intègre de manière cohérente à l'œuvre afin de constituer comme l'aurait dit Dworkin lui-même, une sorte de roman écrit à la chaîne. D'autres se sont levés et ont applaudi une telle créativité, arguant que Mozart n'aurait pas fait mieux et qu'ils ne voient rien de déplacé dans cette magnifique cadence qui était aussi originale et «dépantée» que le pouvait être le compositeur lui-même!

De l'interprète-serviteur à l'interprète-créateur, de l'exégèse à la déconstruction du texte juridique ou musical et à la déconstruction des méthodes d'interprétation, quelle attitude adopter?

(51) CHAILLEY, *La Musique et le Signe*, pp. 5-6.

(52) CHAILLEY, *La Musique et le Signe*, p. 138.

Il semble que le l'idéal régulateur de l'interprétation soit dans l'accord de la communauté des interprètes.

Que l'on soit interprète du droit ou de la musique, il faut rester vigilant en toutes circonstances.

Benoît Frydman, dans *Le Sens de Lois* nous rappelle qu' : «en jurisprudence, ce sont les décisions qui font autorité, et non les interprétations. Ce principe est régulièrement rappelé, chez nous, par la Cour de cassation, qui refuse d'attacher aux précédents une autorité plus large que la force de la chose jugée. La question de droit, quant à elle, n'est jamais close, et donc pas davantage le processus de l'interprétation. Il ne saurait y avoir, en matière d'interprétation, de pontificat infaillible. Tout interprète, y compris la juridiction la plus haute, est toujours susceptible de se tromper et d'induire ainsi le droit en erreur (...). C'est ici que l'instance idéale de la communauté des interprètes, ou encore l'auditoire universel, s'impose dans toute la force de sa nécessité. Elle symbolise cette idée, somme toute simple, que, pour l'appréciation de sa validité, toute interprétation relève nécessairement d'une instance qui la dépasse, devant laquelle elle est appelée à se justifier.» (53)

La Voie du milieu : l'Interprétation raisonnable

La plupart des musiciens appliquent aujourd'hui ce que j'appelle la méthode de «**l'interprétation raisonnable**» : le musicien va combiner à la fois le respect de la lettre et de l'esprit du texte mais aussi la volonté de l'auteur, la recherche historique, sans oublier de passer par une nécessaire adaptation aux moyens techniques, à l'esthétique et aux circonstances de son époque

In medio stat virtus semble être la devise de l'interprète raisonnable, qu'il soit juriste ou musicien!

L'interprète doit à la fois respecter le texte et faire preuve d'une certaine initiative :

«La relation législateur-interprète me semble être de la même nature que celle qui unit l'auteur dramatique à ses comédiens : ces derniers ne doivent pas trahir la pièce, mais l'œuvre dramatique devra son succès non seulement à l'imagination et au talent de

(53) FRYDMAN (B.), *Le Sens de Lois*, Bruylant, 2005, pp. 622-623.

l'auteur, mais également à l'imagination et au talent dont les comédiens feront preuve dans la représentation de l'œuvre. Émile Augier a bien exprimé cette complémentarité des fonctions lorsqu'il l'a écrit : « les comédiens qui n'ajoutent pas à la pièce me volent ». Le législateur ne mise-t-il pas, lui aussi, sur l'imagination, la sagesse et le sens de la justice de ses interprètes autant que sur leur fidélité au sens qu'il a confié au texte ? » (54).

Comme l'expliquait le grand chef d'orchestre, Sergiu Celibidache, l'interprétation dépend aussi des circonstances... ainsi le choix d'un tempo peut se faire en fonction de l'acoustique, des conditions atmosphériques (55), de la réactivité du public, de l'humeur du chef etc. (56)

Avant de jouer sur scène, le musicien interprète se pose inlassablement ces questions et il doit faire des choix d'interprétation tout en sachant bien sûr, qu'il devra s'adapter au lieu dans lequel il jouera (Eglise, plein air, château, salle de concert...) et aux circonstances : c'est à cela que sert le raccord (57).

(54) Pierre André CÔRÉ, « Fonction législative et fonction interprétative : conceptions théoriques de leurs rapports », in *Interprétation et droit*, P. Amselek, éd., Bruylant, 1995, p. 199.

(55) Le chaud, le froid, l'humidité sont des facteurs extérieurs qui influent considérablement sur les instruments : cela peut causer des dommages, ou empêcher l'instrument de jouer à son niveau optimal... c'est une des raisons pour lesquelles nous avons toujours un hygromètre et un dump-it dans notre boîte de violoncelle....!

(56) Cette vision de l'interprétation dépendant des circonstances du moment explique pourquoi certaines grandes figures de la musique (dont Sergiu Celibidache) ont pu s'ériger contre les enregistrements : en effet, comment apprécier dans toute sa réalité un concert donné par le Philharmonique de Berlin dans les ruines de Dresde lorsque l'on est confortablement installé dans son salon...!

(57) En musique, il semble qu'il y ait plus d'arrêts d'espèces que d'arrêts de principe même si l'on peut tout de même parler d'une certaine « jurisprudence musicale » : c'est ce que l'on appelle dans le jargon les écoles d'interprétation (école russe, école française, école italienne etc).

PROGRAMME DES ILLUSTRATIONS MUSICALES

C. – *L'Interprète créateur :*

- *Liberté d'Interprétation reconnue au Musicien par le Compositeur lui-même : Sonate A Piacere!*
Vivaldi, 3^{ème} Sonate pour Violoncelle, 3^{ème} Mouvement.
- *Quand l'Interprète s'octroie des Libertés et crée une Nouvelle Œuvre*
Le Jazz et la Musique Classique

D. – *L'interprète serviteur :*

- *Respect du Texte et Interprétation Littérale. De la Lettre à l'Esprit : Redonner au Texte tout son Sens...*
Le Temps des Cerises
- *Respect de la Volonté de l'Auteur et Interprétation Historique.*
Extrait de la 5^{ème} Suite pour Violoncelle seul de J.S Bach : Deux versions : *Originalnotierung und Normalstimmung*
Gigue de la 1^{ère} Suite pour Violoncelle seul de J.S Bach
- *L'Erreur d'Interprétation*
- *L'Erreur Technique d'Interprétation :*
Extraits du Concerto pour Violoncelle de Haydn en Do Majeur.
- *L'Erreur Stylistique :*
Extraits des Six Suites de Bach pour Violoncelle Seul

E. – *Vers une interprétation raisonnable?*

- *Les Différentes Méthodes d'Interprétation : exégétique, historisante, libre, raisonnable*
Extraits du Prélude de la 1^{ère} Suite pour Violoncelle Seul de J.S Bach
- *La Transcription Musicale : Traduction ou Interprétation d'une Partition?*
Ave Maria, Op. 52, N°6, de F. Schubert
- *Virtuosité et Interprétation*
Danse des Sylphes, Ezra Jenkinson
- *Une des Missions de l'Interprète : Révéler au Public le Message contenu dans la Partition*
Prière, extraite du Cycle de «la Vie Juive», N° 1 de Ernst Bloch.

ANNEXES

Annexe 1
Les interprètes

| | <i>Les Interprètes du Droit^a</i> | <i>Les Interprètes de la Musique^b</i> |
|--------------------|--|---|
| Les Professionnels | Ce sont les « professionnels purs du droit » c'est-à-dire : <ul style="list-style-type: none"> • Le Juge • La Doctrine | Ce sont les « professionnels purs » de la musique : <ul style="list-style-type: none"> • Le chef d'Orchestre ou le Soliste • Les Musicologues / Les Critiques |
| Les Praticiens | Les Avocats | Les Musiciens d'Orchestre |
| Les Profanes | Le particulier, les acteurs sociaux... | L'Auditeur |

a. CHEVALLIER J., *Les interprètes du droit*, in *Interprétation et droit*, PUAM, 1995, pp. 115-135.

b. HERMEREN G., *The full voice of quire : types of interpretations of music*, in *The interpretation of music*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 9-33.

Nous mettons ici à part le cas d'un interprète très particulier «le compositeur», qui a son correspondant en droit «le législateur» :

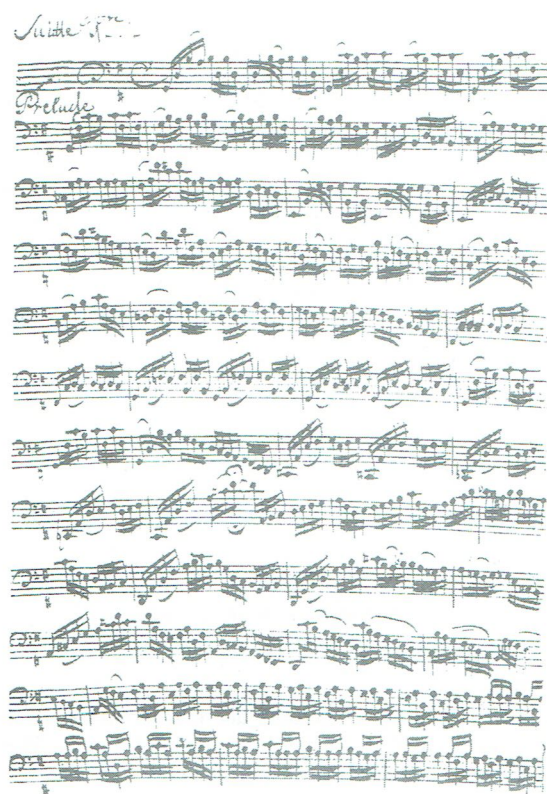
- Sur le plan musical : le compositeur. Il arrive que le créateur interprète lui-même sa propre musique ou qu'il donne des conseils sur l'interprétation de son œuvre musicale.
- Sur le plan juridique : le législateur. Nous faisons ici référence au rôle d'interprète du législateur dans le cadre du référé législatif : ainsi l'article 12 de la loi des 16 et 24 août 1791 précisait notamment que les juges «s'adresseront au corps législatif toutes les fois qu'ils croiront nécessaire soit d'interpréter une loi soit d'en faire une nouvelle». Cette pratique a disparu en 1837.

Annexe 2

Evolution de la notation musicale

Antiphonaire du milieu du XIII^e siècle1) *Notation musicale du Moyen Age*

- Traditionnellement la musique se transmet par voie orale.
- Puis les Neumes, signes graphiques placés au-dessus de chaque syllabe du texte, renseignent l'interprète sur le sens que doit prendre la ligne mélodique.
- Enfin, l'apparition de la portée marque un progrès décisif dans l'écriture musicale. Grâce à l'indication de la hauteur des sons, il est alors possible de « lire » la musique, ce qui permet d'alléger la mémoire et de faciliter l'apprentissage.



2) *Notation musicale Baroque :*

Première Suite en Sol Majeur pour Violoncelle Seul de J.S Bach, copie manuscrite d'Anna Magdalena Bach, seconde épouse de J.S Bach

Dans cet exemple, seules la hauteur et la durée des notes sont indiquées.

Il y a très peu d'indication d'interprétation (quelques notes liées et un point d'orgue) voire pas du tout...

The musical score consists of four staves of music for cello. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = \text{c.a. } 69$. The dynamics range from *mp* to *f*, with a *cresc.* marking. Performance instructions include *tr* (trills) and *arco*. The second staff starts with *Pizz.* and *mf*, followed by *arco* and *p*, then *Pizz.* and *mf*. The third staff includes *mp*, *cresc.*, and *f*. The fourth staff features *Pizz.* and *mf*, and ends with *arco*. The score is signed "J.W." and numbered "51" at the bottom right.

3) Notation Contemporaine

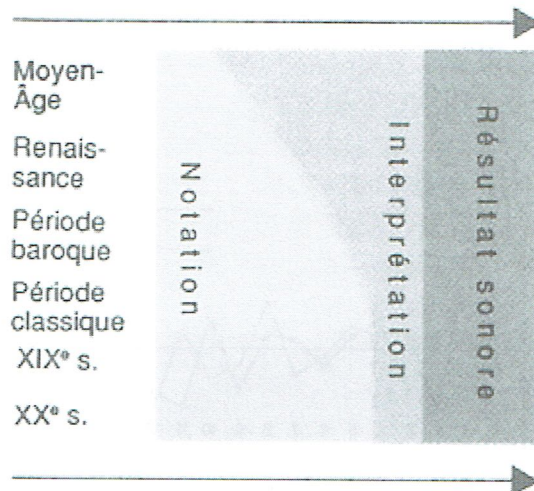
Capriccio pour Violoncelle Seul de H.W. Henze, 1987

Mainz, Ed. Schott.

Ici tout est indiqué : durée et hauteur des notes, vitesse d'exécution, nuances (piano, forte, etc.), liés, piqué, accélérés, ralentis, arco, pizz. ... Plus la notation est précise moins la marge d'interprétation est grande.

Annexe 3 :
Interpretation et notation

Illustration 1 :
Evolution historique de la notation musicale
Principe : Moins la notation est précise,
Plus la marge d'interprétation est grande

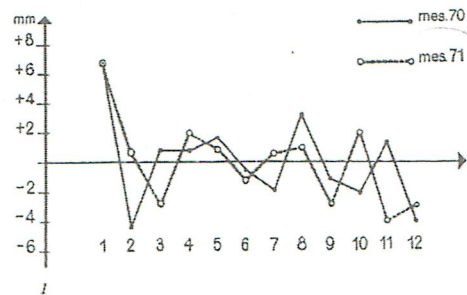


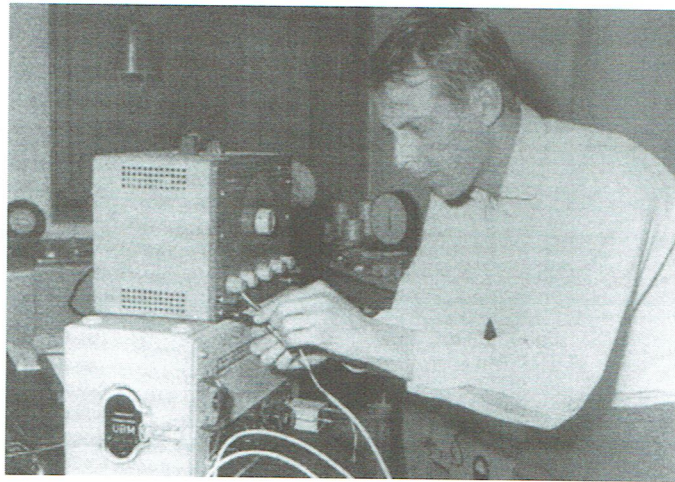
Cf. Michels U., *Guide illustré de la musique*, tome I,
coll. Les indispensables de la musique, Fayard, 1997, p. 83

Illustration 2 :

*Ultraprécision de la notation musicale moderne
et facteur humain*

Est-ce « respecter la volonté de l'auteur » que de jouer au métronome tout ce qu'il a écrit ? Claude Debussy a enregistré lui-même en 1913 sa « Cathédrale engloutie » sur rouleau perforé. Voici l'analyse au rythmographe électronique, des croches « égales » des mesures 70 et 71. La ligne médiane donne la durée moyenne théorique ; au-dessus ou en dessous, les durées réelles de chaque croche.



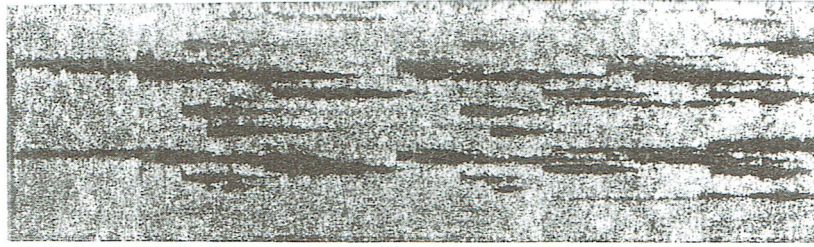


Le compositeur Karlheinz Stockhausen

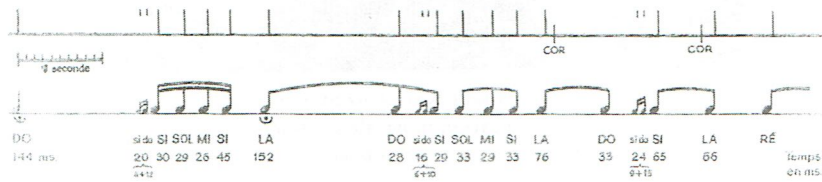
L'ultraprécision de la notation musicale contemporaine appelle une exécution parfaite. (Prolonger une note sur $1/7^{\text{ème}}$ de temps, par exemple.)

Le facteur humain avec son approximation et sa faillibilité devient alors problématique. Le vœu d'une interprétation exacte, littérale est fatalement illusoire, à moins que le Robot-Interprète ne vienne remplacer le musicien. C'est d'ailleurs ce que souhaitent certains compositeurs pour des pièces musicales bien précises. (Ci-dessus le compositeur Stockhausen et la musique électronique. Deux de ses œuvres, l'une intitulée *Kontakte, für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug* de 1966 et l'autre *Kontakte, elektronische Musik* de 1968 illustrent parfaitement cette volonté.)

Illustration 3 :
Précision de la notation musicale et exactitude d'exécution
« Le Sacre du Printemps » d'Igor Stravinsky



Analyse par «sonagramme» du début du «Sacre du Printemps» dirigé par Pierre Boulez.



Production rythmique du sonagramme

« Le Sacre du Printemps »

Direction R. BOULEZ

Direction I. STRAVINSKY

1 seconde

Comparaison du même passage dans l'enregistrement de Boulez et celui de l'auteur.

la durée réelle de chaque note est indiquée en milli-secondes. On voit que les valeurs écrites égales ne le sont presque jamais en fait : la double croche varie de 26 à 45, la croche en triolet de 28 à 33, en duolet de 33 à 76. Or toute l'analyse de ce passage par le même Boulez est basée sur l'égalité des valeurs que dément son propre enregistrement. (Boulez va même jusqu'à ne pas tenir compte des points d'orgue qui portent la noire à 144, la rendant plus courte que la croche à 152.)

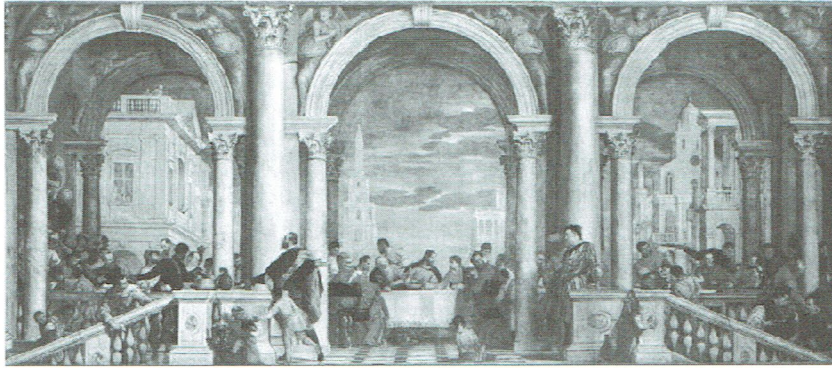
Pour les Illustrations 2 et 3, Cf. Chailley J., *La musique et le signe*, coll. Les Introuvables, éd. Rencontre, 1967, pp. 140 et s.

*Annexe 4***L'interprétation artistique est-elle sans conséquences?***Exemple : La Dernière Cène*

L'interprétation artistique peut remettre en cause certaines représentations mentales collectives et ébranler la société dans ses fondements.

1) Véronèse et La Dernière Cène : Le Repas chez Lévi 1573

Les Autorités ecclésiastiques reprochent au peintre les libertés qu'il prend avec la cène telle qu'elle est décrite dans la Bible (l'artiste aurait du opter pour une interprétation exégétique!). Véronèse, lui, revendique la liberté (d'interprétation) du peintre. Condamné à corriger le tableau à ses frais sous trois mois, l'artiste s'en tirera par une pirouette : au lieu de rectifier son tableau, il se contente d'en modifier le nom. L'oeuvre s'appellera désormais *Repas chez Lévi*.



Ce tableau de Véronèse donna lieu à procès devant l'Inquisition en juillet 1573. Les juges reprochaient au peintre ses interprétations fantaisistes

2) *La Cène selon Marithé et François Girbaud (Afficheur : Decaux)*

Le 10 mars 2005, l'association Croyances et Libertés a obtenu que le Tribunal de Grande Instance de Paris interdise au regard cet «acte d'intrusion agressive et gratuite dans le tréfonds des croyances intimes».

