

Interprétation et performance de la musique actuelle

Stephane Ginsburgh

À Céline Lory, Jerrold Levinson et Jerome Lowenthal

« If classical music is the state of the art, then the arts are in a sad state »

Frank Zappa

Entre désintérêt et rejet

Les difficultés auxquelles la musique dite « contemporaine »¹ semble aujourd'hui être confrontée sont une préoccupation relativement commune chez les compositeurs et leurs interprètes. Ces difficultés sont essentiellement vécues comme un manque d'intérêt voire un rejet de la part du public mais aussi des professionnels, sans parler des organisateurs. Souvent jugée inaccessible et rébarbative, accusée d'être intellectuelle et élitiste, la musique actuelle souffre en particulier dans ses rapports avec les musiciens eux-mêmes, qu'ils soient interprètes ou enseignants.

Pour illustrer un aspect de ce désintérêt il suffit de consulter l'étude récente, effectuée par Ceulemans et Ginsburgh², dont les conclusions indiquent entre autres que les œuvres de compositeurs nés après 1900 constituent une part mineure des programmes de concerts des orchestres symphoniques belges. Le répertoire proposé couvre principalement la période allant de la fin des années 1600 à 1900, et l'étude souligne que ce sont, de plus, souvent les œuvres les plus connues qui sont rejouées au fil des saisons. Et si nous examinons la place accordée dans ces programmes aux compositeurs nés après 1950, nous constaterions qu'elle est tout à fait marginale voire inexistante. Nous pourrions étendre cet examen et probablement observer que la plus grande part de la musique jouée dans les salles de concerts, enseignée dans les écoles et les conservatoires, enregistrée ou diffusée à la radio, est l'œuvre de compositeurs défunts.

¹ Nous entendons par « musique contemporaine », la pratique actuelle de la musique classique savante qui remonte au moins à Bach et se perpétue jusqu'à aujourd'hui dans une multitude de courants qui se considèrent d'avant-garde.

² Cédric Ceulemans et Victor Ginsburgh, *À propos du répertoire des orchestres symphoniques belges de 1960 à 2005*, Revue belge de Musicologie n° 51, 2007, p. 225-238.

Si l'on peut interpréter cela comme un rejet, il est difficile d'en estimer précisément l'ampleur et à quand il remonte. Faut-il rappeler en guise d'exemple combien l'exécution en public du 12^e quatuor de Beethoven par Schuppanzigh et ses compères laissa le « public dérouté, désespéré devant la nouveauté... »³ ? Nous pouvons raisonnablement nous poser la question de savoir si, malgré leur notoriété, ces quatuors sont devenus tellement moins déroutants aujourd'hui. Un grand nombre de compositeurs d'avant 1900 ont acquis une incontestable célébrité, mais il est clair que pour la majorité d'entre eux, ce n'est souvent qu'une infime part de leur œuvre qui est régulièrement jouée et *a fortiori* entendue.

Nous ne nous interrogerons pas sur les moyens (métissages, transdisciplinarité, retour à des langages plus classiques, mises en scène, contextualisation, etc.) qui permettraient éventuellement à la musique actuelle de recueillir ou de retrouver les faveurs d'un public plus vaste, si tant est qu'elle les ait jamais eues ; nous ne nous demanderons pas non plus pourquoi, comme le montrent Ceulemans et Ginsburgh, les programmes de concerts doivent être rendus attrayants afin de s'accorder aux « goûts » présumés du public. Nous tenterons plutôt de voir l'influence que ce rejet peut avoir sur un compositeur et comment des tentatives de définition de ce qu'est un interprète montrent que rien ne devrait différencier les rapports qu'il entretient avec la musique nouvelle de ceux qu'il a avec la musique plus ancienne.

³ Jean et Brigitte Massin, *Beethoven*, Fayard, 1967, p. 434-435.

Discussion entre Adorno et Stockhausen

Voyons tout d'abord ce qu'il en est pour l'un des compositeurs les plus représentatifs de notre époque. Lors d'une discussion radiophonique avec Stockhausen, Adorno s'interrogeait avec lui sur la nature de la résistance rencontrée par la musique contemporaine⁴. Ce faisant, il tentait tout de même d'éviter, disait-il, les « lieux communs, comme celui prétendant que tout ce qui est nouveau au monde a ses difficultés, que l'art nouveau doit toujours se battre avec ses résistances »⁵. Il n'entendait donc pas procéder à une déploration publique sans grande utilité, mais à une tentative d'éclaircissement en compagnie du jeune compositeur. Très vite, Stockhausen pose la nécessité d'une distinction entre la résistance du public et celle des « artistes reproducteurs », comme les appelle Adorno, qui incarnent souvent la « *communis opinio* à l'égard de la nouvelle musique »⁶. Même si cette distinction peut sembler naturelle - l'auditeur présentant une attitude passive, le musicien un rapport plutôt actif -, nous verrons qu'avec raison, il ne lui est pas vraiment donné de suite dans la discussion. L'on passe des réactions du public à celles d'organisateur ou programmeur de radio, sans que la nature des unes ne se distingue fondamentalement de celle des autres. La position de Stockhausen à l'égard de l'opinion commune, qui se manifeste par le désintérêt autant que par le mépris⁷, est qu'il ne peut pas écrire de musique qui soit pour tout le monde. En fin de compte, cette musique n'existe tout simplement pas. Bien sûr, l'idée d'une musique pour tout le monde est une image, une expérience de pensée. La musique écrite à destination d'un vaste public existe, en tout cas probablement dans l'esprit d'Adorno. Mais il est à supposer que Stockhausen, qui mentionne plus loin être tout à fait en mesure d'écrire des « tubes », estime que nous ne serions alors pas vraiment en présence de musique. À ce stade de la conversation, on sent bien que les deux interlocuteurs ont du mal à se trouver, car là où Adorno tente d'exhiber sincèrement sa préoccupation pour une situation qui toucherait Stockhausen, le compositeur se demande carrément s'il doit réagir dans un débat tel que celui-là. En d'autres termes, ne doit-il pas simplement poursuivre son chemin sans se préoccuper de plaire, écrire pour tous et pour personne, comme Nietzsche l'indique dans le sous-titre de *Zarathoustra* ? Il semble évident que pour le compositeur, la satisfaction du plus grand nombre ne devrait jamais être une motivation primordiale. Elle le conduirait seulement à se détourner de l'Art. Mis à part

⁴ Theodor W. Adorno et Karlheinz Stockhausen (discussion), *La résistance à l'encontre de la nouvelle musique*, Contrechamps n°9, L'Âge d'Homme, 1988.

⁵ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 121.

⁶ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 121.

⁷ « Qu'est-ce que j'ai à faire de ce que font ces fous ? », op. cit. p. 122.

dans ses relations avec des organisateurs et des commanditaires, la question posée par le philosophe est-elle cruciale pour le compositeur ? Ne serait-elle pas le résultat d'un *a priori* idéologique ? Il y a pourtant bien, ajoute Adorno, une hostilité persistante vis-à-vis de la musique actuelle, inversement proportionnelle, en quelque sorte, à l'appréciation par « les personnes raisonnables » de celle qui appartient à la période allant environ de 1600 à 1900.

Cette réplique n'est pas sans nous rappeler que dans son ouvrage de 1958⁸, Adorno critique fermement le procès en intellectualisme fait à la musique de Schönberg : « la musique d'aujourd'hui naîtrait du cerveau, non du cœur ou de l'oreille; elle ne serait point imaginée dans sa sonorité, mais calculée sur le papier »⁹. Nous nous approchons de ce qu'Adorno croit être la raison principale de l'hostilité envers la musique actuelle : une erreur fondamentale qui est de considérer que les œuvres anciennes ne seraient pas, elles aussi, issues de l'intellect de leurs concepteurs. Cela impliquerait que seules les œuvres dans lesquelles l'inspiration prime largement sur l'intellect sont dignes d'être appréciées. Mais ne serait-ce pas un défaut d'appréciation ? Nous n'entrerons pas dans l'analyse néo-marxiste, très intéressante au demeurant mais sortant du cadre de notre propos, d'un anti-intellectualisme complément d'une *ratio* commerciale et promotrice de consommation. Ce que nous pouvons en déduire, c'est que la reconnaissance dont bénéficieraient ces œuvres consacrées serait essentiellement due à des caractéristiques superficielles de types harmonique et mélodique. L'auditeur est à l'affût de ce qu'il reconnaît le plus facilement, ce qui frappe son oreille immédiatement. Les caractéristiques profondes, de types formel et structurel, resteraient quant à elles aussi opaques chez Beethoven que chez Schönberg. Voilà le défaut de conception. Et c'est justement parce que les points d'appui commodes de la tonalité se sont estompés chez le second, que sa musique ne passe plus. Tout ce qui résiste à l'appréhension immédiate est irrémédiablement rejeté comme incompréhensible. Or la tradition musicale confirme bien au contraire une combinaison nécessaire de sensualisme, d'intuition et de rigueur intellectuelle. Comme l'affirme Adorno : « Tant que la musique nouvelle, dans sa pure cristallisation, est à nouveau réflexion sur la logique de la rigueur musicale, elle s'insère dans la tradition de l'*Art de la fugue*, dans celle de Beethoven et de Brahms »¹⁰.

⁸ Deux ans environ avant la discussion avec Stockhausen

⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962, p. 21.

¹⁰ T. W. Adorno, op. cit., p. 21.

C'est ici que dans la discussion, Stockhausen introduit la notion de « compréhension ». C'est l'incompréhension qui manifestement induit le jugement de valeur sous forme de l'interpellation directe du compositeur : « Si je ne comprends pas, ça ne vaut rien »¹¹. Stockhausen exprime clairement son point de vue sur cette question et indique que lorsqu'il écrit de la musique, « [c']est pour tous ceux qui savent en faire quelque chose »¹². Ceux qui ne la comprennent pas ne doivent tout d'abord pas en tirer de jugement de valeur mais de plus, s'ils attendent des explications de la part du compositeur, ils s'entendront probablement répondre : « je ne peux pas essayer d'expliquer avec des mots quelque chose qui est écrit avec des sons, sinon je l'aurais formulé par écrit »¹³. La compréhension dont parle ici Stockhausen est celle que l'on acquiert à force d'écouter une pièce. C'est en se familiarisant progressivement avec la musique que l'on parvient à un stade forcément inaccessible après une seule audition. Il ne s'agit donc pas d'analyse ou d'explications techniques préalables qui donneraient un accès privilégié à l'œuvre mais une patiente formation par l'écoute. Il est tout de même paradoxal qu'un compositeur à qui l'on reproche son intellectualisme, estime que c'est l'imprégnation par écoutes successives qui permet d'atteindre à une meilleure compréhension. Et Stockhausen d'imaginer un nouveau type d'auditeur qui, au lieu d'être « entraîné ailleurs » ou encore distrait, serait au contraire « toujours là, présent à la musique »¹⁴. En d'autres termes il serait tout entier dans l'écoute, et cela dès la première. Stockhausen ne demande sûrement pas à l'auditeur de s'adapter à tout prix, mais pas plus qu'il ne tient à s'adapter lui-même. Faire de la musique n'est pas s'orienter selon un *preneur*, même si « l'on est livré à ceux qui détiennent la responsabilité de décider si une musique est rendue accessible à des audiences ou pas »¹⁵.

En conclusion, il ressort de la discussion que Stockhausen n'est certainement pas directement influencé dans son travail de compositeur par l'accueil que reçoivent ses œuvres. Il va de soi qu'en tant que personne sensible, la désapprobation à laquelle il doit parfois faire face le touche probablement, et il est évident qu'il préférerait être apprécié et joué. Cependant, et d'après ce qu'il en dit, l'écriture répond d'abord et avant tout à une nécessité personnelle¹⁶,

¹¹ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 126.

¹² T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 125.

¹³ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 128.

¹⁴ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 130.

¹⁵ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 137.

¹⁶ Nous n'entrerons pas dans des spéculations d'ordre psychanalytique en ce qui concerne la nécessité personnelle, elle fait partie de la nécessité de vivre.

bien plus qu'à la reconnaissance hypothétique du public. Une nécessité qui, sans éliminer totalement un besoin tout naturel de reconnaissance, devrait toujours nous guider en tant qu'artistes. Nous voyons aussi que s'il était question, au départ de la discussion, de distinguer, parmi le public, les auditeurs des musiciens, nous constatons en définitive que les deux groupes partagent les mêmes problèmes. Il est difficile, après tout, de penser que les musiciens soient intrinsèquement plus ouverts que les auditeurs en général, même si nous avons des raisons de le croire *a priori*. Cela est d'autant plus remarquable si nous nous rappelons la réflexion dans laquelle Adorno souligne que les musiciens « se considèrent fréquemment comme des médiateurs entre l'œuvre et le public » et « représentent la voix du public »¹⁷. Ainsi, la question du rejet pourrait se jouer plus entre interprètes et compositeurs, qu'entre public et compositeurs.

¹⁷ T. W. Adorno et K. Stockhausen, op. cit., p. 121.

Interprétation et performance

Dans un article où il explicite les raisons pour lesquelles on qualifie ce que font certains musiciens d'interprétation, Jerrold Levinson établit une distinction très porteuse entre interprétation critique et interprétation performative¹⁸. La première est ce que nous entendons généralement par interprétation dans ce qu'elle a d'explicatif. Tout discours portant sur une œuvre et explicitant son contenu peut être considéré comme une interprétation au sens strict. Et précisément, toute interprétation critique « rend compte de l'importance et du fonctionnement d'une œuvre »¹⁹ sous la forme d'un énoncé. Une conséquence importante de cette distinction est signalée par Paul Thom : « les œuvres musicales ne peuvent, sans qualification, compter en tant qu'instances interprétatives ; pas plus que les performances, puisque dans aucun des deux cas nous ne sommes en présence d'interprétations critiques en soi »²⁰. L'interprétation performative, quant à elle, se rapporte à la manière dont nous jouons une pièce musicale, en particulier lorsque nous donnons une version d'une partition. Levinson lui conteste donc partiellement le titre d'interprétation et insiste sur sa dimension non verbale, qui n'est pas sans rappeler ce que disait Stockhausen²¹. Quand Levinson défend une position disjonctive des deux types, Thom tente de souligner ce qui leur est commun afin de ramener la performance musicale dans le giron de l'interprétation. « Il y a quelque chose de commun entre dire et montrer : dans les deux cas, le contenu propositionnel est présenté afin d'être considéré »²². Dans un cas, on considère une énonciation, dans l'autre, une monstration, mais dans les deux cas, le contenu doit être présenté. Comme Thom l'indique également, toute interprétation a un objet, et l'interprète, en excédant cet objet, fait montre d'une certaine créativité. Il donne plusieurs exemples pour illustrer son propos : un philologue interprète un texte ; un psychologue, un comportement ; un théologien, un texte sacré ; un metteur en scène, une pièce de théâtre. L'interprétation cumule donc le souci d'une lecture fidèle du texte et une nécessité de créativité. Thom ajoute, en faisant appel à l'éthique aristotélicienne, que l'interprétation se situe comme la vertu, à mi-chemin entre ces deux pôles.

¹⁸ Jerrold Levinson, « Performative versus Critical Interpretation in Music », in *The Pleasures of Aesthetics, Philosophical Essays*, Cornell, 1996.

¹⁹ J. Levinson, op. cit., notre traduction.

²⁰ Paul Thom, *Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation*, Revue Internationale de Philosophie, directeur Michel Meyer, n° 238, 2006, p. 437.

²¹ Cfr supra p. 5.

²² P. Thom, op. cit, p. 439.

Au risque de résumer et de simplifier l'inhérente complexité des deux conceptions, nous retenons de Levinson, que la performance musicale est en quelque sorte la reproduction intelligente et fidèle d'une partition. Cette conception est satisfaisante si l'on considère que l'exécutant tente de donner la version la plus plausible d'une œuvre telle que le compositeur l'a conçue et écrite. Le texte est censé indiquer la façon dont son auteur désirait qu'elle sonne. Le « performeur »²³ ressemble alors plus à un traducteur qu'à un créateur, ce qui le distingue forcément du compositeur ; ou qu'à un explicateur, ce qui le distingue de l'interprète critique. Thom, quant à lui, ne nie pas que ces dimensions particulières existent mais souligne dans tous les cas l'importance de la représentation, et ajoute que l'interprétation se situe dans un juste milieu entre fidélité et créativité.

Nous pouvons reprendre, pour compléter utilement ce tableau, quelques caractéristiques que Roger Scruton²⁴ attribue à la performance :

- « La performance est l'art de traduire des instructions afin de produire certains *sons* au sein d'une organisation de *sonorités* »²⁵
- « Toute performance est jugée en fonction du potentiel esthétique de l'œuvre, qu'elle doit *réaliser* pour mériter les applaudissements »²⁶

Nous retenons deux concepts dans ces définitions de Scruton : la traduction d'instructions et la réalisation d'un potentiel esthétique.

²³ Nous nous autorisons ce néologisme à partir du terme anglais « performer », celui d' « exécutant » n'incluant pas la dimension de performance.

²⁴ Roger Scruton, « Performance », in *Aesthetics of Music*, Oxford, 1997.

²⁵ R. Scruton, op. cit., p. 441, notre traduction.

²⁶ R. Scruton, op. cit., p. 440, notre traduction.

Interprétation ou performance ?

En quoi les points de vue exposés dans le précédent paragraphe peuvent-ils devenir opérants pour l'interprète de la musique actuelle²⁷ ? En quoi pourrions-nous les compléter ou les affiner ? Et en particulier y a-t-il une différence dans la manière de les concevoir en fonction du type de musique auquel nous sommes confrontés ?

Les trois conceptions exposées au paragraphe précédent partagent entre elles l'idée de la nécessité pour l'interprète de suivre un texte et ses indications, de les traduire le plus fidèlement possible. Ceci est en quelque sorte l'exercice de base de l'interprète : lecture et déchiffrement. De nombreux témoignages viennent renforcer l'importance que les musiciens accordent à la qualité de leur lecture. Le chef d'orchestre allemand Kurt Sanderling a un jour dit au sujet de Sviatoslav Richter : « Ce n'est pas seulement qu'il joue bien, c'est qu'il sait aussi lire les notes »²⁸. Il est tout à fait courant d'entendre parler de la « lecture » que propose l'interprète d'une œuvre. Nous supposons que la fidélité dont il est question s'appuie largement sur une excellente connaissance du contexte stylistique et historique et une maîtrise instrumentale qui permettent de dire comment tel ou tel signe peut ou doit être traduit. Même si la question n'est pas envisagée clairement, la prise en compte de la cohérence des signes au sein d'un langage, le langage musical, est également indispensable. Il va de soi que nous ne sommes pas en présence d'un langage porteur de sens communicable, comme le dit Alfred Schutz cité par Scruton : « La performance musicale fournit un paradigme de communication 'non-sémantique' »²⁹. Il n'en reste pas moins que la structure organisationnelle des sons, au-delà des signes singuliers, est une forme de langage que l'interprète ne peut ignorer s'il désire rendre fidèlement le texte. Or, une fois arrivés à ce point, n'avons-nous pas autre chose que la description d'un bon exécutant ? Un exécutant certes bien informé et au fait de son objet. Mais l'interprète est-il le simple exécutant des indications fournies par un compositeur ? Si l'on reprend ce qu'écrit Levinson à propos du transmetteur³⁰, peut-être y trouve-t-on quelque chose de l'exécutant. Mais si l'on conçoit l'interprète plutôt comme un traducteur, peut-on encore vraiment l'assimiler à un exécutant ? Cela signifie-t-il que le texte se suffirait à lui-même et ne demanderait qu'une lecture appliquée pour révéler l'œuvre ?

²⁷ Nous utiliserons ici « interprète » pour le distinguer du « compositeur », et plus dans le cadre restreint défini par Levinson.

²⁸ Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter. Ecrits, conversations*, Van de Velde/Actes Sud, 1998, p. 185. Nous pourrions renverser la phrase : « Ce n'est pas seulement qu'il sait lire les notes, c'est surtout qu'il joue bien ! »

²⁹ R. Scruton, op. cit., p. 438, notre traduction.

³⁰ Ce qui n'est pas sans rappeler l'« artiste reproducteur » d'Adorno.

Thom ajoute à la fidélité de l'interprète une dose de créativité. Il ne définit pas très clairement ce qu'il entend par là. Parle-t-il d'une créativité similaire à celle du compositeur ? L'interprète est-il en droit d'agir de la même manière que le compositeur et d'adapter le texte ? Ou bien Thom signifie-t-il simplement que l'interprète bénéficie d'une marge de manœuvre un peu plus grande qu'un simple exécutant obéissant ? Thom ne s'explique pas sur cette marge de manœuvre. Elle nous fait penser à ce que l'on nomme souvent « inspiration » ou « expression », un ingrédient dont il suffirait d'ajouter une louche après avoir traduit correctement les signes de la partition. Si la recette est fréquemment recommandée, il nous semble effectivement difficile de lui prêter une vertu autre que celle de produire un résultat hasardeux et pas nécessairement en rapport avec l'œuvre imaginée par le compositeur.

En débordant du cadre de l'exécution des instructions avec l'idée de réalisation d'un potentiel, Scruton nous apporte un concept fructueux qui peut sans doute nous aider à surmonter cette impasse. L'œuvre serait, pour l'interprète, potentialité et la performance sa réalisation, ou plutôt, une de ses réalisations possibles. En plus de traduire les instructions, l'interprète prend en charge la réalisation d'un potentiel esthétique. C'est en trouvant le moyen de déployer l'œuvre à partir de ses potentialités que l'interprète justifie son rôle indispensable. Les potentialités proviennent de l'organisation du matériau sonore définie par le compositeur selon les caractéristiques de hauteur, vitesse, durée, intensité et timbre. Et cette organisation n'est autre que le résultat d'un rapport de nature intellectuelle et corporelle développé par le compositeur avec la matière sonore. Le son en tant que matériau est aussi potentialité tandis que l'œuvre est sa réalisation en acte par le compositeur. Nous pouvons oser dès lors l'analogie suivante : le rapport de la matière-potentialité à sa réalisation est analogue pour l'interprète et le compositeur. Cette matière sonore que le compositeur sculpte, comme le sculpteur le fait avec le granit, l'interprète doit en retrouver la trace dans l'œuvre³¹.

Cette sculpture sonore est, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, un bloc de sensations qui continue à exister au-delà de son concepteur : « [La chose artistique] est indépendante du créateur, par l'auto-position du créé qui se conserve en soi. Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects* »³².

³¹ Lire l'excellente analyse du *Klavierstück IX* de Stockhausen in Herbert Henck, « Le *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen. Considérations analytiques », in *Karlheinz Stockhausen*, Contrechamps n°9, L'Âge d'Homme, 1988.

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, 1991, p. 154.

Si l'interprète parvient à retrouver le chemin jusqu'à l'origine de l'œuvre, il pourra peut-être dépasser ses jugements *a priori* envers les caractéristiques stylistiques de la musique actuelle. Il ne sera alors plus question que d'affinités particulières dans la conjonction d'une œuvre et d'un interprète. Et non plus ce rejet massif de tout ce qui esthétiquement paraît incompréhensible, simplement à cause de la conception erronée d'un contenu musical.

Ce qu'écrit le compositeur François Nicolas peut nous éclairer un peu plus encore : « L'enjeu du travail d'un compositeur doit alors se mesurer à cette aune : produire des œuvres qui soient en puissance de cette liberté, qui agissent musicalement en prenant appui sur une idée singulière de ce corps que j'ai nommé interprète-instrument. C'est pour moi à cette condition que la catégorie d'affect pourra continuer de servir la création musicale »³³.

³³ François Nicolas, «Affect musical et singularité instrumentale : À l'écoute de Spinoza » (Paris, 1996) in *Récit et représentation musicale*, L'Harmattan, 2002.

A-t-on besoin d'un maître pour cela ?

A-t-on besoin d'un maître pour apprendre ce qui est fondamentalement un rapport personnel et individuel entre le musicien et la musique, entre le musicien et l'instrument, entre le musicien et l'œuvre ? La réponse nous semble claire, mais contentons-nous ici et en conclusion de laisser parler le pianiste Glenn Gould et le philosophe Jacques Rancière.

« Pour moi, il n'y a de révélation intéressante que provenant de l'observation de soi-même. La seule chose utile qu'un professeur puisse accomplir est d'exposer l'étudiant à une série de questions, de lui faire comprendre que des questions concernant ce qu'il fait peuvent être posées et que les réponses ne peuvent venir que de lui. Un professeur ne peut rien faire d'autre que de poser des questions, et de mettre l'étudiant dans une situation où il puisse se poser ses propres questions. Au-delà, un professeur n'est plus utile. »³⁴

« L'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité à comprendre. C'est au contraire cette incapacité qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde. C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même. Avant d'être l'acte d'un pédagogue, l'explication est le mythe de la pédagogie, la parabole d'un monde divisé en esprits savants et esprits ignorants, esprits mûrs et immatures, capables et incapables, intelligents et bêtes. »³⁵

³⁴ Glenn Gould, *Le dernier puritain*, textes réunis, traduits et édités par Bruno Monsaingeon, Fayard, 1983, p. 112.

³⁵ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987, p. 15.