

Communicare et humanum, et necesse est – sur la mission communicatrice des musiciens et juristes

Ewa Łętowska*

La comparaison entre la mission communicatrice de la musique et de la loi est aussi légitime que possible¹. Le dialogue, la communication constituent les traits indispensables et spécifiques des sciences humaines, et par conséquent concernent le domaine des juristes comme celui des musiciens. Mais quelle est, en effet, la « *nécessité* » commune de communication qui lie la musique et la loi ? Serait-ce également la « *mission communicatrice* » du titre ?

Le besoin de communiquer avec le destinataire, l'interlocuteur, est un trait caractéristique de tous les *artibus*. La musique, sans aucun doute, est un art. Qu'en est-il avec la loi ? Celle qui nous entoure ? Nous hésitons un peu. Mais la loi devrait être un art² et elle l'est de temps en temps, bien que je ne le dise pas à propos de la loi qui nous entoure.

Contrairement à la peinture, la sculpture, et la littérature qui peuvent être perçues par le spectateur ou le lecteur directement à travers la fréquentation des œuvres, la musique nécessite un médiateur. Il s'agit de l'exécutant qui est en même temps l'interprète. C'est grâce à sa création, son interprétation que la musique existe pour l'auditeur. Le temps des amateurs qui « *jouaient pour leur propre plaisir* » est révolu. Aujourd'hui, le grand public ne peut se passer de la médiation d'un exécutant et cela même s'il écoute chez soi. Mon domaine, la loi, se caractérise par des aspects semblables. Tout d'abord elle naît comme un texte : votée par le parlement et publiée dans le Journal Officiel³. Comme la musique, elle n'apparaît, n'existe

* Spécialiste de droit civil dans l'Institut des Sciences Juridiques de l'Académie Polonaise des Sciences, depuis 1987 jusqu'à 1992 elle a exercé la fonction de l'ombudsman de la République Polonaise et depuis 2002 elle est juge de la Cour Constitutionnelle de Pologne.

¹ Le titre de la conférence est un travestissement de deux proverbes latins : *errare humanum est* (St. Jérôme, *Lettres* 57, 12) et *navigare necesse est, vivere non necesse* – Pompée (cité par Plutarque) aux marins qui hésitent de partir dans la mer agitée pour transporter le blé aux Romains. La proverbe exprime l'idée qu'il y a des situations qui exigent certains comportements.

² La définition de la loi qui vient de Celsus (D.1.1.1.pr). La loi est défini comme *ius est ars boni et aequi* (la loi est un art d'appliquer ce qui est bon et juste). Cette sentence figure comme inscription latine sur la colonne droite du palais de Justice. Voir aussi dans *Regulae Iuris, les inscriptions latines sur les colonnes du Palais de Justice de la République Polonaise*, W. Woldkiewicz, Varsovie, C.H.Beck, 2001, s.74-75

³ Le Tribunal Constitutionnel a découvert qu'il est arrivé plusieurs fois qu'un texte voté par la Diète était différent avec celui publié en se métamorphosant magiquement entre les bureaux de la Diète, le Sénat, la Chancellerie du Président et la Rédaction du Journal Officiel. Il s'agissait plutôt d'un signe d'un désordre que d'une manipulation politique. Voir la sentence du Tribunal dans l'affaire SK 38/01.7.7.2003, OTK ZU

qu'à travers la communication, l'interaction. Le texte non communiqué et ce qui suit non publié n'a pas un pouvoir exécutif. Ce n'est pas la « loi » (bien que l'histoire, y compris, récente connaisse les tentatives d'imposer comme légitimes des lois qui n'ont pas été publiées correctement⁴. La loi est également exposée à une autre pathologie liée à la communication. Il arrive qu'elle ne soit (ou elle ne devienne) que la « *lettre morte de la loi* ». Nous connaissons des lois publiées dans un texte, mais qui ne sont pas appliquées, restent un peu oubliées, et pour cela n'ont pas l'impacte souhaité sur la société⁵. Et pourtant, il ne faut pas négliger que le destin de la loi – comme de la musique – consiste à être objet d'interprétation⁶.

Il y a cent ans environs, le 22 décembre 1808, dans une salle gelée d'un théâtre viennois, un orchestre composé à moitié d'amateurs, s'affrontait pendant quatre heures avec deux compositions symphoniques trop compliquées pour ses compétences. De surcroît, le public a du supporter les cris et le trépignement du chef d'orchestre qui n'a pas pu s'entendre avec les musiciens. C'est dans ces circonstances qu'a eu lieu la première de la V^{ème} et la VI^{ème} symphonie de Beethoven. Si le public, dégoûté par le fiasco de la représentation, avait durablement détourné son attention de ces œuvres qui constituent aujourd'hui le programme préféré pour un concert ; si « la cinquième » et la « sixième » n'avaient pas attiré des chefs d'orchestre entêtés, si nous décidions que la forme de l'œuvre (la tradition de l'interprétation) est durablement déterminée par cette médiocre exécution du décembre 1808, produite par un orchestre d'amateurs, sous la direction d'un compositeur un peu sourd, les opus 67 et 68 ne deviendraient qu'un tas de feuilles annotées, l'un de ces textes de musique oublié et mort, un simple bout de papier gribouillé qu'un jour quelqu'un peut ou pas retrouver un tel papier. C'est bien un hasard, que parmi tant d'opéras écrits par Domenico Scarlatti pour le théâtre royal de Marie Casimir, nous connaissons à peine deux, et ceux-là retrouvés seulement au milieu du XX^{ème} siècle ! Peut-être quelque part, dans des archives, il y a d'autres, à part *Thétis sur Seyros* et *Narcisse* ? Qui nous garantit qu'il n'y ait des œuvres qui attendent leur Mandelsshon et qui comme la Passion de St. Mathieu selon Bach ont disparu pour cent ans de

Nr.6/2003, pos.61 ou la situation « dans l'ombre » de l'affaire P 17/02 (la différence concernait ici le texte d'un des lois k.p.c. – art.479¹² § 3. L'instruction d'amendement publié dans le Journal Officiel se distingue de l'instruction votée par la Diète.

⁴ Par. ex. entrée en vigueur des accords internationaux non publiés ou les questions formelles liées à l'application du décret sur la loi martiale.

⁵ Par. ex. l'histoire de la loi sur la qualité de 1969 (c'est une *loi-spectacle* classique, c'est-à-dire une loi qui fait semblant de résoudre un problème) ou l'instruction d'article 36 k.p.a. qui oblige d'informer la partie que les organes d'administration ne pourront pas présenter leur décision dans la date prévue par le k.p.a. L'auteur de cette instruction, malgré une longue expérience de jurisprudence au NSA (Le Tribunal National d'Administration) n'a vu aucun cas de l'appliquer suite à une plainte contre un désaveu de l'administration.

⁶ D'ailleurs cela incitait la création d'un beau travestissement d'une pègre connue (M.Zieliński) : « *clara non suntinterpretanda* » en « *omnia sunt interpretanda* »

la tradition d'interprétation ? Il ne faut pas oublier que Bach n'existait pas pour trois générations. D'autre part est-ce qu'on peut croire que le cinquième chant, complément de *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss n'existe pas comme le veut une légende (peut-être une rumeur ?) en nous parlant d'un don du compositeur pour sa muse et interpréteuse ? « *Dans l'histoire de la musique, j'ai été toujours étonné par le fait, que certains compositeurs meurent pour le public pour deux, trois siècles, et puis ils ressuscitent dans la gloire pour le monde entier. C'est le cas de Monteverdi, complètement oublié pendant trois cent ans ou de Mahler en France...Antonio Vivaldi fut enterré pendant trois cent ans et les musicologues lui ont refusé tous les mérites...* »⁷. Ce qui n'est pas exécuté, n'existe pas⁸. L'existence de la musique dépend donc de l'exécutant, puisque elle n'existe pas en soi. La musique oubliée, délaissée par la tradition, celle qui n'a pas trouvé son exécutant est vouée au non-être (à la non-existence). La virtuosité d'interprétation peut en revanche redonner la splendeur à une élucubration, la créer à nouveau en lui donnant une autre forme. Ecoutez les enregistrements de Minkowski, pas forcément du baroque, mais par exemple Robert le Diable Meyerbeer.

Dans le domaine de la loi l'existence « *textuelle* » diffère également de l'existence réelle. Prenons les droits de l'homme. Ils constituent une frontière extérieure pour l'ensemble des règles juridiques d'un pays. En effet, ils obligent l'état à établir la loi interne, y compris la Constitution, de telle façon pour que les droits fondamentaux d'individus soient préservés. Cela concerne une courte liste des droits privés et politiques. Je me permets de les énumérer. Il s'agit des libertés fondamentales : d'information, de réunion, d'association, de croyance, droit à la vie privée, droit à l'égalité, droit d'être jugé régulièrement et impartialement. Il est caractéristique (contrairement à ce que pense l'ensemble d'opinion publique) que les droits économiques par ex., le droit au travail ou le droit d'habitation n'y figure pas. En conséquence dans ces derniers domaines l'état dispose d'une plus grande liberté de manœuvre pour établir ses propres lois que lorsqu'il s'agit des droits privés et politiques fondamentaux. Ces derniers indiquent « ce qui est interdit » aux parlements, au pouvoir exécutif, à la justice. Les droits de l'homme, inscrits dans la Déclaration universelle des droits de l'homme de l'ONU et dans la Convention européenne des droits de l'homme (en Pologne en vigueur depuis 1993), limitent le pouvoir législatif national. De surcroît ces documents créent un mécanisme spécifique pour

⁷ L'interview Alejo Carpentier pour une revue *Diorama*, utilisé comme une épigraphe pour l'édition polonaise du *Concert baroque* du même auteur, Varsovie 1977.

⁸ Dans les discussions sur les liens entre la littérature et la musique la distinction entre la musique-texte des notes et la musique-interprétation n'est pas bien tracée, ce qui à mon avis est à l'origine des difficultés à définir l'objet d'analyse. Voir J. Opalski *Sur les façons d'exister d'une pièce de musique dans l'œuvre littéraire* dans *La musique dans la littérature*, A. Hejmej, Universitas, Cracovie 2002.

faciliter la déposition d'une plainte contre les pouvoirs nationaux auprès des organes internationaux, au cas où les pouvoirs nationaux auraient violé les droits de l'homme. Or, bien que la Déclaration de l'ONU fût en vigueur en Pologne depuis 1977, en pratique pendant plus de 20 ans elle « *ne s'est pas adaptée* ». En Pologne, malgré leur ratification, les droits de l'homme avaient seulement une existence textuelle. Les magistrats les ont oubliés, et personne n'osait les mentionner comme argument dans la discussion sur la loi polonaise. Les droits de l'homme partageaient ainsi pendant des années le sort des notes d'une pièce de musique oubliée, qui gîtent quelque part dans une bibliothèque désertée sans aucun auditeur.

En Pologne l'establishment juridique est orienté vers la « *textualité* ». La « *bonté* » de la loi est estimée par rapport au nombre de lois nouvelles ou corrigées. Et c'est justement cet aspect là et non l'impact réel sur la vie sociale qui suffit comme preuve de l'efficacité de nos efforts juridiques. Les media et la télévision jugent la loi selon la quantité et la nouveauté des textes. Cependant la réalisation des engagements internationaux dépend d'autres critères. Nous ne sommes pas jugés d'après un texte écrit, mais d'après un certain standard acquis. Il ne suffit donc pas de voter une loi. Il est décisif qu'elle entre en vigueur et qu'elle atteigne en pratique le niveau souhaitable. Le célèbre *acquis communautaire* est basé sur ce principe, de même que l'obtention de *l'effet utile* du droit européen. Ce devoir concerne tous les pouvoirs : législatif, exécutif et juridique. Les tribunaux nationaux ne peuvent pas par exemple refuser ce, sur quoi les oblige la loi commune, vu que cela pourrait être considéré comme une « mauvaise » mutation de la loi européenne vers la loi nationale. Je vais vous donner un exemple provenant d'un autre pays. En Autriche, dans l'affaire de Leitner⁹, les touristes réclamaient une réparation pour les vacances gâchées, perdues dans les disputes avec un organisateur négligeant qui refusait l'aide aux vacanciers gravement malades. Le droit européen exige l'existence des lois prévoyant une telle réparation dans le droit national. Le parlement autrichien a négligé la transposition exacte de lois européennes dans la loi nationale et les tribunaux qui examinaient l'affaire ont écarté les prétentions de la famille Leitner. Le Tribunal Européen de Justice a déclaré que la négligence du législateur ne constitue pas un argument suffisant pour justifier les tribunaux autrichiens. En telles circonstances les tribunaux doivent développer leur art d'interprétation, exposant la loi intérieure défectueuse de la façon qui permettra obtenir *l'effet utile*, le standard du bien commun.

Aujourd'hui on considère alors que la réduction de la loi à un simple texte est fautive. La loi doit exister comme un standard d'exécution (ou plutôt application). Elle ne peut pas

⁹ ETJ. C-168/00 z 12.3.2002r. Zb.Orz.2002 ; p. 1-2631

seulement exister sur un papier, celui qui l'exécute doit être un interpréteur sensible, et non seulement un lecteur mécanique. Si cela n'est pas respecté nous avons une loi qui ne correspond pas au standard international, la loi morte. Morte de la même façon que les notes oubliées, la musique non interprétée. Est-ce que vous ne voyez pas les ressemblances entre mon domaine et le votre ?

Cela nous amène au problème suivant. Il s'agit de la fidélité de l'interprétation envers le texte. Le concours chopinien de 1980 a été troublé par un scandale. Martha Argerich, membre du jury, a quitté Varsovie. Quant au motif de ce départ, il a été provoqué par une controverse au sujet d'Ivo Pogorelich, qui a présenté une interprétation trop choquante disputant ainsi le jury. Bien que le pianiste, contrairement au présage, n'ait pas fait une carrière brillante, cet épisode de Varsovie s'inscrit dans une longue liste des scandales et erreurs qui accompagnent l'histoire de la musique et de son interprétation, et qu'on appelle « *l'infidélité de l'interprète* ». La question de l'innovation dans l'interprétation touche à une réflexion plus vaste : jusqu'où peut aller l'interprète ? Le même problème se pose sans cesse aux juristes. Est-ce que vous connaissez ce terme aimable « falandisation de la loi ». Ce nom provient de mon ami, le défunt professeur Lech Falandysz qui, en tant que conseiller du Président, impressionnait le parlement avec ses interprétations. Il faut ajouter qu'en général elles défendaient les solutions proposées par le Président mais critiquées par le parlement et par la Diète. Pour les uns elles étaient choquantes, les autres admettaient qu'elles sont simplement novatrices et étonnantes par leur créativité. Il s'agissait en effet de l'interprétation de la loi, systématiquement élaborée, en utilisant le contexte constitutionnel, ce qui était à l'époque une nouveauté, jamais pratiquée auparavant en Pologne. Ceux pour qui l'interprétation consiste dans la lecture du texte en s'appuyant sur les significations communes, intuitives, provenant droit du dictionnaire, considéraient cela comme une manipulation inacceptable de la loi. Le terme la « falandisation de la loi » est en générale, et en particulier dans le journalisme, employé dans le sens péjoratif, comme par exemple « *la comptabilité créative* ». J'ajoute néanmoins que dans les propositions de Falandysz, il n'y était jamais question de transgresser la loi. Il s'agissait d'indiquer les propositions d'interprétation non vues auparavant, donc non sacralisées par la tradition et sans doute considérées comme celles qui y portent atteinte. Est-ce que nous pouvons dire ainsi que Lech Falandysz est l'Ivo Pogorelich de la loi polonaise ? Les deux travaillaient, à l'intérieur, dans le cadre du texte, bien qu'en dehors du cadre de la tradition d'interprétation, ce qui leur a permis de proposer leur propre création. D'ailleurs le milieu des musiciens a été plus indulgent envers Pogorelich que celui des juristes envers Falandysz. Peut-être les critères de fidélité diffèrent dans ces deux environnements ? Ou

encore la musique incite-elle plus à accepter la créativité que la loi ? Pourquoi ? Je voudrais citer ici un grand pianiste, Alfred Brendel¹⁰ : « *L'époque d'oppression du national-socialisme m'a immunisée contre la foi aveugle en n'importe quoi. La mentalité de servitude incite en moi une méfiance voire une révolte. Et cela concerne non seulement la référence aux notions de foi et patrie, mais aussi la notion même de 'fidélité'.* ».

Il existe deux conceptions contradictoires sur l'interprétation « normale ». L'une dit que pour modèle il faut prendre toujours le moment de la naissance de l'œuvre (ou le moment du vote de la loi). La musique doit être interprétée comme on le faisait du vivant de compositeur. Quant à la loi, le même raisonnement conduit à prendre comme référence le récit statique d'histoire, qui cherche à comprendre quelle était « *l'intention du législateur* » au moment du vote de la loi. L'autre conception, complètement opposée considère l'œuvre, texte comme un moyen de manifester sa propre expression. Le texte n'est qu'un paravent pour le *moi* de l'exécutant. Ainsi l'interprète de musique considère-t-il la pièce comme une œuvre serviable envers sa propre personnalité. Dans le domaine de la loi, les formes extrêmes de « *l'école de la loi libre* » reflètent la même tendance. Le danger qui s'y cache est lié à un le phénomène semblable c'est-à-dire la supériorité de l'interprète sur le texte. C'est d'autant dangereux si l'interprète est excessivement idéologisé. Voici un exemple provenant de la jurisprudence allemande du Tribunal du III Reich (1936). Reichsgericht allemand déclare : « *vue son essence, la conception de 'violation de bonnes manières' puise son contenu dans une certitude générale de la nation, dans la conception national-socialiste du monde* »¹¹. En conséquence on faisait recours à cette conception national-socialiste pour interpréter la loi familiale allemande. Ainsi la loi allemande prévoyait-elle la privation de droits parentaux, de ceux parents qui ont commis un délit contre leur enfant. De l'autre côté les lois de Nuremberg interdisaient aux personnes de la « race allemande » les relations hors mariage avec les représentants de la « race juive ». En effet on a conclut¹² qu'il faut priver des droits parentaux envers l'enfant du premier mariage, la mère qui s'est remariée avec non Arien, violant ainsi les lois de Nuremberg. Cette violation des lois de Nuremberg était considérée comme un délit commis sur l'enfant, puisque la femme a transgressé « *les lois fondamentales de l'état national-socialiste* ». La liberté de l'interprète a mis sur le niveau égal les « *bonnes manières* » universellement approuvées et la vision national-socialiste interprétée politiquement. L'interprète a caché le texte.

¹⁰ Alfred Brendel dans ses mémoires *Nachdenken über Musik*. Piper, München, 1997, p.28

¹¹ B.Rüthers. *Die unbergentze Auslegung. Zum Wandelen der Privatrechtsordnung im Nazionalsozialismus*. Mohr. Tübingen 1968.p.218

¹² *Ibidem*, p.203.

Aussi bien pour la musique que pour la loi les deux exemples extrêmes de la relation texte-interprétation sont décourageants. D'un côté l'obéissance de l'esclave envers la tradition, d'autre le manque de respect envers le texte considéré comme un simple support pour sa propre créativité, les deux signifient l'infidélité envers le texte. Dans le premier cas le fait d'identifier la tradition origininaire d'interprétation avec cette fidélité contredit le potentiel du texte, anéantit les significations qui y demeurent et attendent d'être découvertes. Je reviens à l'histoire de l'échec lors de la première des symphonies de Beethoven. Si cette première exécution devait déterminer la façon dont il faut jouer la VI symphonie (bien que le chef d'orchestre fût le compositeur lui-même !), elle ne serait jamais arrivée au grand public. Enfin, pourquoi les « *Variations Goldberg* » doivent-elles être jouées seulement à la Gould, à la Brendel ou à la Pinnock ? Heureusement que Perahia n'y a pas cru et a présenté récemment une nouvelle version ! Dans la musique l'identification de la fidélité envers le texte avec la tradition d'interprétation risque d'aboutir à une stérilité et inertie. Richard Wagner a considéré sa tétralogie comme une œuvre intégrale et a donc laissé les indications détaillées pour son interprétation, les descriptions exactes de la scène et des danses de Woglinda, Wellgunda et Flosshilda dans les eaux de Rhin. Est-ce que cela veut dire qu'une autre mise en scène est « interdite », puisque le compositeur a clairement expliqué comment cela doit être, et sur la scène de Bayreuth régnaient pendant des années des arbres en carton, des habits en fourrure et des épées en tôle ? De même, réduire l'interprétation de la loi à une prétendue volonté (puisque en vérité elle ne se matérialise nulle part) du législateur historique mène à une discordance immense entre la loi et le changement des circonstances dans lesquelles elle fonctionne. En effet souvent tout se passe comme chez Lampedusa : si tout doit rester comme jadis, pour cela justement il faut tout changer¹³. C'est-à-dire il faut être fidèle au sens du texte à travers une infidélité à la lettre¹⁴.

Les raisons d'infidélité de l'interprète envers le texte sont diverses. Il arrive que l'interprète maladroit, hébété, paresseux, n'ait pas envie de réfléchir ou chercher un peu. Dans les écrits de Berlioz¹⁵ on trouve une anecdote : il devait jouer un concert avec un orchestre d'amateur, il s'agissait d'une symphonie d'un compositeur austro-tchèque, Adalbert Gyrowetz. La première entrée d'une clarinette a provoqué une énorme dissonance. « *Vous devez vous tromper d'œuvre, Monsieur. Nous jouons en D-dur, et vous jouez en F-dur* ». « *Non, j'ai de bonnes notes* » - répond le clarinettiste. A la reprise la même discordance se reproduit.

¹³ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, Varsovie 1988, p.37

¹⁴ Le Tribunal Constitutionnel parle de ce phénomène en justifiant sa sentence *SK 19 02.20.7.2004*.

¹⁵ Les Grotesques de la musique

« *Faites-moi voir vos notes.* » « *Je comprends, votre partie est écrite pour F-dur, mais pour une clarinette en « A ». La vôtre est en « C ».* » « *J'en ai une seule.* » « *D'accord, transposez donc d'une tierce en bas.* » « *Je ne sais pas.* » « *Arrêtez donc de jouer.* » « *Oh ! Non ! S'il vous plaît Monsieur, je fais partie de 'orchestre, j'ai le droit de jouer, comme les autres.* » De quoi parle cette histoire ? Le chef d'orchestre exigeait même l'infidélité dans la lecture au nom de la fidélité envers la signification de l'œuvre. Cependant l'exécutant justifiait son manque de compétence musicale (inaptitude de transposer *à vista*) en se référant à justesse des notes écrites devant lui.

Dans les recherches du juste milieu entre la liberté d'une quête créative et une légèreté égoïste dans l'interprétation, on utilise différents outils. Certains compositeurs (et législateurs) résolvent le problème en indiquant clairement les endroits où une liberté est laissée à l'exécutant ou la direction de son application, ce qui réduit les possibilités. En signe de révolte contre l'insubordination de quelques chanteurs qui enjolivaient sans fin leurs morceaux, Rossini indiquait scrupuleusement tous les ornements et fioritures. Ainsi espérait-il d'inciter l'exécutant-interprète à délaissier sa propre invention. Parfois le compositeur prévoit plusieurs options. Richard Strauss dans le finale de *Salomé*, a laissé à la cantatrice le choix entre deux versions du phrasé final. Ljuba Welitsch dont l'interprétation, à juste titre, est entrée dans la légende, dans le premier de ses trois enregistrements¹⁶, n'est pas fidèle à la tradition musicale qui exige de chanter dans le *Gis*. La cantatrice chante une version alternative, très rarement pratiquée, comprenant le *Dis aigu*. Les cadences sont laissées au goût et à la virtuosité de l'interprète (ou l'auteur de cadence). Ricci a enregistré *Le Concert pour violon de Brahms* avec 16 cadences en montrant ainsi toute la panoplie des possibilités. Les problèmes stylistiques avec Mozart peuvent être illustrés par quelques exemples : la cadence de Schnable dans le *Concert Nr.24, c mol, KV 491*, et De Busonie enregistrement d'Anne Fisher, *Concert Nr.21, C dur, KV 467* ou l'iconoclastie avec laquelle Schnittke approche la cadence dans le concert pour violon de Beethoven. Le compositeur et la tradition sont tolérants, le texte est muet, reste l'appréciation du public, la critique et la question du goût.

La loi a un problème semblable. Dans les textes se trouvent, ce qu'on appelle, les « clauses générales » ou les locutions imprécises : « *règles de la vie sociale* », « *bonnes manières* », « *intérêt public* », « *reconnaissance administrative* ». Dans la loi l'existence de ces locutions est une nécessité universelle et historique. La loi ne peut pas s'en passer. Elle doit être remplie d'un contenu concret par un interprète et celui qui applique la loi. De même que le choix de la

¹⁶ L'enregistrement de 1944 avec Lovro von Matatico. Différent dans un enregistrement plus tardif de Met sous Reiner

cadence appartient à l'exécutant. Et c'est ici qu'apparaissent les mêmes dangers. L'introduction d'une cadence en stylistique étrangère peut être comparée à une locution imprécise qu'on a remplie avec un contenu décalé de l'ensemble. J'en ai parlé par rapport à la loi nazie. Aujourd'hui, la Constitution, les droits universels de l'homme ou la loi européenne jouent le rôle de ce réservoir dans lequel devraient puiser ceux qui lisent la loi afin de donner le sens à tous ces « intérêts publics », « les règles de l'état démocratique du droit » ou encore à la notion de « *liberté économique* ». Cependant, les juristes ne sont pas habitués à ces outils et font recours à un traditionalisme excessif. Je me souviens de la réaction d'un juge qui après avoir écouté une conférence sur les nécessités d'interprétation de la loi (il s'agissait du droit civil) en se référant aux notions et valeurs constitutionnels, a déclaré avec indignation : « *bientôt vous voudriez qu'on se sert pour l'interprétation de la loi internationale ?* » L'exposant l'a confirmé, c'est justement ça qu'on demande à un juriste habile dans cet art. Néanmoins il n'a pas convaincu l'interrogeant. Peut-être fallait-il répondre à ce juge indigné par les « nouveautés », comme Berlioz a répondu au clarinettiste français : « *si vous ne savez pas transposez 'à vista' arrêtez de jouer !* »

Chacun de nous a assisté aux concerts insupportablement corrects, complètement fidèles à la tradition d'interprétation et à la minutieuse lecture des notes. Je me souviens aussi des concerts remplis de fautes et pourtant pleins de vie et de poésie authentique. Pour approuver une interprétation, même très différente de celles qu'on connaît, il faut avant tout réfléchir sur les origines de cette différence. Par quoi elle est incitée ? Enfin, si le ténor n'a pas le « C » aigu, il vaut mieux chanter la strette sans lui. Jamais le manque des connaissances ou des conditions ne peut être en soi une qualité. C'est pour cela qu'en premier lieu vient toujours la maîtrise et seulement après la créativité et les expérimentations. De surcroît il faut connaître les interprétations qui ont été faites jusque là pour pouvoir juger si l'on est un épigone ou un innovateur. Cependant, lorsqu'on maîtrise déjà la lecture professionnelle du texte, et connaît la tradition d'interprétation, la peur d'un risque, de la critique des amis et du milieu, ou simplement le confort (« comme je l'interprète ») ne devraient pas amener à une stagnation. Dans une interview récente¹⁷ avec Mscisław Rostropovitch on peut lire : « *A l'époque où j'étais le président du concours de Tchaïkovski, l'un des participants a joué le concert de Szostakovitch, que je connaissais par cœur. Il a joué l'un des fragments de la première partie d'une façon novatrice, mieux que moi. Je l'ai copié ensuite dans mon interprétation.* » Ce

¹⁷ Forum 19.07-25.07 2004. *Je ne dois pas avoir honte*, l'interview avec M. Rostropovitch, réimprimé d'une revue...29.6.04

sont des paroles du maître des maîtres, qui est pourtant ouvert sur le monde et qui ne monopolise pas son propre savoir et sa créativité.

En enseignant aux étudiants en droit les règles d'interprétation de la loi, je leur répète toujours que le problème repose sur plusieurs éléments. Tout d'abord il y est question de sensibilité, c'est-à-dire pour que la discordance sur « *comment c'était avant* » incitait un désir d'une lecture différente, moins traditionnel du texte. Ensuite il faut avoir les connaissances professionnelles pour savoir proposer une nouvelle lecture. Et enfin, il faut avoir tant des forces et caractère pour convaincre d'autres collègues (puisque le jugement est un art d'équipe) et en même temps préparer une argumentation écrite afin que l'instance supérieure en soit au courant. Sentir-savoir-vouloir – cette triade de valeurs est aussi indispensable quand il s'agit d'interprétation musicale, de la lecture d'un texte de musique. Le premier élément : sentir, avoir quelque chose à dire, ne pas se plier toujours à la tradition, discerner une autre possibilité. Rostropovitch a vu une nouvelle lecture d'un texte connu par cœur en écoutant un jeune participant du concours de Tchaïkovski. Le juriste polonais confronté au problème des membres du système de vente argentin dispose aussi d'un choix : soit il accepte la lecture traditionnelle des règles de la loi civile (puisque'il a signé le contrat, il a dû être d'accord) soit il va chercher les inspirations dans la loi européenne (les lois sur crédits y interdisent une telle conclusion). Le deuxième élément de la triade : savoir comment transformer l'idée en pratique, en lecture du texte. Nous abordons ici la question d'habileté professionnelle. Connaître parfaitement son métier, savoir trouver un outil exacte, savoir jouer ou chanter comme on voudrait et non comme nous le permettent nos doigts ou notre gorge. Chez les juristes le problème est semblable : soit ils ne savent pas trouver un outil adéquat, soit ils n'arrivent pas à s'en servir correctement. Enfin, le dernier élément : « *savoir promouvoir son interprétation* » malgré l'aversion ou l'inertie du milieu. Je pense que dans ce domaine, le problème de deux interprètes – juriste et musicien – mis en comparaison sont identiques.

Henryk Samsonowicz, l'historien renommé, a publié récemment un article « *Les instruments de musique comme source d'information* »¹⁸. Il y est question des soldats de l'empereur de Byzance, Maurice (VI siècle), qui ont attrapé trois personnes d'origine (Sklawinskiego) slave. Ces dernières avaient avec elles les instruments à cordes, les cithares. A la question sur les raisons pour lesquelles elles les portent, elles ont répondu : « *nous portons les cithares, parce que nous ne sommes pas habitués à porter les armes. Notre terre ne connaît pas le fer et c'est pour cela qu'elle nous permet de vivre en paix et sans disputes. Nous jouons sur les lyres,*

¹⁸ Studia Mirosław Perz. Cracovie 2003, p .25-29

parce que nous ne savons pas souffler dans les clairons de bataille... ». Après avoir raconté et analysé cet épisode, l'historien polonais conclut : *« Dans le système des signes de communication humaine, les instruments de musique constituaient non seulement une source de timbre et de mélodie, mais aussi une information nécessaire. Leur nom et esthétique transmettaient des informations importantes sur les intentions du destinataire du message. »*

Dans l'histoire ici rapportée il s'agissait d'intentions amicales et paisibles. Nous avons ici un aspect de plus de la mission communicatrice des musiciens et en même temps un symptôme de leur supériorité sur les juristes. Le travail du juriste est invisible, ne montre pas ses intentions. Malgré cela, la supériorité dans ce domaine des musiciens sur les juristes peut être une source de satisfaction pour ces derniers. Tous ceux qui sont présents sur cette salle rencontrent quotidiennement la loi, la loi organise leurs conditions de vie, mais elle le fait d'une façon invisible, sauf en cas de malheur ou difficulté. Par contre, moi, l'auditeur, je rencontre la musique et plus précisément la lecture d'un texte de musique à travers les interprètes, par ma propre volonté, pleine de curiosité. De plus j'ai un sentiment vaniteux, que tous vos efforts pour interpréter la musique sont effectués pour moi (peut-être pas pour moi personnellement, mais pour des gens comme moi) et pour me faire plaisir. C'est un sentiment très agréable.